

Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры
«Государственный Эрмитаж»

На правах рукописи

Артемьева Ирина Сергеевна

**Венецианская живопись в художественных собраниях Петербурга в
XVIII веке: проблемы происхождения, идентификации и атрибуции**

Диссертация на соискание учёной степени доктора искусствоведения

По специальности 5.10.3 Виды искусства

(Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Искусствоведение

Санкт-Петербург

2024

Введение	5
Глава I. Петровское время. Первые приобретения картин в Венеции.	
1.1. Петр I и зарождение собирательства западноевропейской живописи в Петербурге. Проблема идентификации картин венецианской школы в коллекции Петра I.	22
1.2. Венеция - главный центр художественной жизни Италии в первой половине XVIII века.....	26
1.3. Первые программные монументально-декоративные картины в императорских резиденциях, их значение; роль венецианских живописцев... ..	36
Глава 2. Венецианская живопись в Петербурге в правление императрицы Елизаветы: главная идея и темы «монументальной пропаганды».	
2.1. От Анны Иоанновны к Елизавете Петровне. Приоритет монументально-декоративной живописи - основная тенденция середины XVIII столетия.....	41
2.2. Роль парадного портрета.....	50
2.3. Прямые заказы в Венеции. Джамбаттиста Тьеполо и связи русского двора с Венецианской академией.....	56
Глава 3. Формирование художественного рынка в Петербурге и первые частные картинные галереи в середине XVIII в.; место в них венецианской живописи: “colore et decoro”.	
3.1. Картинный дом в Ораниенбауме.....	74
3.2. а). Дача К.Г.Разумовского.....	87
б). Собрание Б.П.Шереметева.....	95

в). Собрания И.И.Шувалова и Академии художеств.....	116
3.3. Монументально-декоративная живопись в частных дворцах: плафоны Д.Б.Тьеполо для графа М.И.Воронцова.....	124
Глава 4. Начало “века Екатерины”: российская императрица - главный приобретатель на художественном рынке Европы.	
4.1. “Собственная дача” в Ораниенбауме.....	139
4.2. Начальный этап создания галереи Эрмитажа и место в ней венецианской живописи.....	153
4.3. Первый печатный каталог Эрмитажа Эрнста Миниха (1774). Особенности оценок и восприятия. Проблемы идентификации картин из ранних поступлений в галерею.....	161
Глава 5. 1770-80-е гг. Смена приоритетов: Рим как главный ориентир в пополнении итальянской части коллекций.	
5.1. История приобретения собрания Джона Удnea.....	190
5.2. Период временного затишья. Заказы современным венецианским художникам.....	206
5.3. Новый подход к пополнению Императорской галереи: покупка картин у Джона Удnea и Томаса Дженкинса при посредничестве Рейфенштейна и собрания барона Цукмантеля при посредничестве барона Мельхиора Гримма. Проблемы атрибуции и идентификации произведений из этих коллекций.	209
Глава 6. Венецианская живопись в крупных частных собраниях Петербурга к концу XVIII века – «охота за шедеврами». Завершение формирования Екатерининского Эрмитажа	
6.1. Выдающиеся произведения венецианской живописи в крупных частных собраниях Петербурга.....	248

а). Коллекция Безбородко. « <i>Похищение сабинянок</i> » Джамбаттисты Тьеполо и « <i>'Блудница' дома Соранцо</i> » Паоло Веронезе.....	249
б). Картины из собраний Г.А.Потемкина.....	262
в). Картины С.-А. Понятовского.....	269
6.2. Галерея Тьеполо Н.Б. Юсупова и его подбор работ Тьеполо; роль Джакомо Кваренги как посредника и знатока Тьеполо.....	271
6.3. Завершающие приобретения венецианских картин для Екатерининского Эрмитажа: « <i>Пир Клеопатры</i> » Д.Б.Тьеполо.....	285
Заключение	293
Список литературы.....	304
Список иллюстраций.....	360
Альбом иллюстраций.....	370

Приложения

1. Указатель картин из коллекции консула Удней.
2. Собрание картин барона Цукмантеля.
3. Картины, приобретенные И.-Ф.Рейфенштейном в Риме в 1779 г.

Введение

Появление в XVIII веке в России, и, главным образом, в столице империи – Петербурге, - больших художественных собраний, стало толчком не только к возникновению и быстрому развитию национальной изобразительной школы, базирующейся на опыте европейского классического искусства, но и заложило фундамент последующего теоретического осмысления этого богатейшего достояния, понимания его значения и места в широком контексте изучения западноевропейского художественного наследия, происходившего одновременно с зарождением и развитием научного искусствознания.

Традиционно в европейском собирательстве, к которому Россия присоединилась в XVIII столетии, итальянской живописи отводилось одно из первых мест – о значимости коллекции судили прежде всего по наличию в ней картин знаменитых мастеров эпохи итальянского Ренессанса. При этом венецианская школа живописи в итальянской изобразительной культуре совершенно обоснованно рассматривается изолированно, как одно из наиболее ярких и самостоятельных художественных явлений. Исторические предпосылки способствовали тому, что с середины XVIII столетия работы венецианских художников стали ощутимо доминировать в итальянской части императорских и частных собраний Петербурга. Рассмотрение различных обстоятельств, способствовавших выдвижению Венеции на лидирующие позиции в художественных запросах русского императорского двора и приближенных к нему, до настоящего времени не становилось предметом комплексного исследования. Истинное значение многих картин, оказавшихся в национальных собраниях еще в XVIII веке, мы постигаем лишь сейчас благодаря накопленному за два с лишним столетия огромному материалу по истории коллекционирования, углубленному изучению творчества отдельных мастеров, стилистическому анализу и сопоставлению близких художественных

явлений, изучению живописи современными физико-химическими методами в процессе научной реставрации, и, наконец, интуиции и эрудиции исследователя. Многолетний опыт автора по выявлению и определению картин венецианских авторов в различных собраниях на фоне изучения исторических обстоятельств появления этих произведений в России и их дальнейшей судьбы обобщен в настоящей работе.

Актуальность исследования

Актуальность исследования вызвана необходимостью изучения причин, приведших к доминированию произведений венецианской школы в итальянской части формирующихся на протяжении XVIII столетия в столице Империи, Петербурге, живописных собраний. Установление с начала XVIII века тесных культурных и художественных связей между Петербургом и Венецией нуждается к комплексном анализе этого исторического феномена, имеющего к тому же множество частных аспектов, рассмотрение которых необходимо для понимания самого явления. Художественные богатства Венеции, перенесенные на новую почву, стали одним из самых ярких и удачных примеров не просто культурного обмена, но действительно “культурного трансфера”, став частью национального культурного достояния.

Тема диссертации неразрывно связана с практикой научно-исследовательской работы в музее. Проблемы атрибуции музейных предметов являются наиболее актуальной задачей практического искусствознания, поскольку включают в себя комплекс параллельно решаемых многообразных вопросов: история картины и ее место как в творчестве того или иного живописца, так и его художественного окружения, разграничение авторского произведения и продукции мастерской, документальные свидетельства о происхождении картины и ее перемещениях по коллекциям. Эти проблемы становятся особенно животрепещущими на фоне постоянного и весьма агрессивного давления со стороны антикварного рынка, где постоянно возникают, подчас “ниоткуда”, разнообразные “шедевры” известных мастеров.

Установление авторства позволяет не просто верно определить место картины в историко-художественном контексте - оно нередко влечет за собой пересмотр и разрушение устоявшихся, но ошибочных теоретических концепций, заставляет изменить наше понимание тех или иных явлений в художественном процессе. Необходимость изложения принципов и методов атрибуционной работы на конкретных примерах - задача не просто актуальная, но чрезвычайно острая, в первую очередь, для повседневной практики научной работы в музеях и галереях. Она еще более значима, когда речь идет о преподавании соответствующих и смежных дисциплин в университетах или о темах, разрабатываемых научными институтами, где мы имеем дело, как правило, с полной оторванностью от "вещеведения", что и приводит к выстраиванию чисто умозрительных конструкций и, как следствие, к искаженному представлению о том или ином художественном явлении.

Степень научной разработанности темы может быть оценена по отдельным составляющим заявленной автором проблемы, поскольку в комплексе в предлагаемых временных границах подобная тема не рассматривалась.

Для выстраивания событий в хронологической последовательности наиболее информативны источники, относящиеся непосредственно к рассматриваемому историческому периоду. Это, в первую очередь, «Записки...» Якоба Штелина¹, охватывающие практически весь рассматриваемый период и предоставляющие сведения как об императорских, так и о частных коллекциях живописи Петербурга; материалы по истории императорских дворцов А.И.Успенского²; переписка Екатерины II с Гриммом³;

¹ *Малиновский, К. В.* Материалы Якоба Штелина : [в 3 т.] / К. В. Малиновский [текст, пер., примеч.]. – Санкт-Петербург : Крига, 2014– . – Т. 1 : Записки и письма Якоба Штелина об изящных искусствах в России. – 508 с. : ил. ; [Т. 2] : Записки и письма Якоба Штелина о коллекционировании в России. – 324 с. : ил.

² *Успенский, А.И.* Императорские дворцы. В 2 т. (в 3-х книгах) // Записки Императорского Московского археологического института [1913]. / репр.изд. Т.1. СПб.: Альфарет. 2007.

³ Письма Императрицы Екатерины II к Гримму (1774–1796) / изд. с пояснительными примечаниями [и предисловием] Я. Грога // Сборник Императорского Русского исторического общества. – Санкт-Петербург : Тип. Имп. Акад. наук, 1878. – Т. 23. – VIII, [2], 734 с.

архивные документы⁴. Они создают необходимую историческую канву и дают отправные точки для предметного исследования.

Основы художественного коллекционирования были заложены Петром Великим; в изучении истории его коллекций неоценимый вклад внес С.О.Андросов⁵, благодаря которому стала понятна судьба и местонахождение некоторых итальянских картин, купленных для царя. Ему же принадлежат фундаментальные работы по истории собирательства и художественных связей с Италией и Венецией в середине XVIII в., в частности⁶, по отношениям Антиоха Кантемира и Якопо Амигони, а также по заказам Д.Б.Тъеполо для дворца графа М.И.Воронцова и для нового Зимнего дворца. Монументальная живопись как средство прославления императорской власти уже в первой четверти XVIII в. приобрела огромное значение, для решения подобной задачи в последние годы правления Петра в Петербург был приглашен венецианец Бартоломео Тарсия, чей артистический профиль ярко обрисовался лишь благодаря исследованиям последних двух десятилетий⁷. Именно Тарсия проложил дорогу своим соотечественникам, занявшим в последующие годы ключевые позиции в декоративном оформлении петербургских дворцов. Роль монументально-декоративных аллегорических композиций особенно возрастает в царствование Елизаветы Петровны, ставшее временем настоящей экспансии венецианской живописи в Петербурге: приглашение венецианских живописцев к русскому двору в эти годы стало объектом обширного

⁴ См. *Библиография*.

⁵ Андросов, С.О. Петр I как коллекционер изобразительного искусства // Русские заказчики и итальянские художники в XVIII в. / С. О. Андросов. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2003. – 286, [4] с., [8] л. цв. ил. - С.7-37. Андросов, С. О. Новое о картинах, приобретенных для Петра Великого в Амстердаме / С. О. Андросов // Петр Великий : Исследования и открытия : К 350-летию со дня рождения. – Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2022. – С. 63–73.

⁶ Андросов, С. О. Петр Великий в Венеции / С. О. Андросов // A Window on Russia : Papers from the V International Conference of the Study Group on eighteenth-century Russia, Gargnano, 1994 / ed. by Maria Di Salvo a. Lindsey Hughes. – Roma : La Fenice, 1996. – P. 19–23.; Андросов, С.О. Забытый русский меценат – граф Михаил Воронцов / С. О. Андросов // Памятники культуры. Новые открытия : письменность, искусство, археология : ежегодник, 2000. – Москва : Наука, 2001. – С. 246–277.

⁷ Калязина, Н. В. Монументально-декоративная живопись в дворцовом интерьере XVIII века / Н. В. Калязина // Русское искусство барокко : Материалы и исследования. – Москва : Наука, 1977. – С. 55–69; Malinovskij K., Le relazioni artistiche fra Venezia e San Pietroburgo nel Settecento, -- “Antichità viva”, XXXII, n. 5, 1993, - pp. 46-51; De Vincenti, M. Antonio Tarsia (1662–1739) / Monica De Vincenti // Venezia Arti. – 1996. – No 10. – P. 49–56;

исследования Я. С. Соколовой⁸, огромной заслугой которой является привлечение не только российских, но и многочисленных ранее неизученных итальянских архивных источников, раскрывающих связи итальянской колонии в Петербурге с родиной, биографии наиболее активных торговцев картинами и их роль в пополнении художественных коллекций в столице Империи. Невозможно переоценить значение основанной Елизаветой Петровной и И.И.Шуваловым в 1757 г. Академии трех знатнейших художеств – формирование ее собственных музейных коллекций неразрывно связано с другими крупными картинными галереями, как императорскими, так и частными, что нашло отражение в трудах Н.Н.Петрова⁹, А.И.Сомова¹⁰, Е.С.Стецкевич¹¹, В.-И.Т.Богдан¹².

История частных коллекций живописи в Петербурге в XVIII столетии - возникновение крупных собраний картин, их происхождение, - стали предметом обстоятельных исследований Е.А.Бортниковой (Картинный дом Петра III)¹³, С.О.Андросова (коллекции М.И. Воронцова и С.-

⁸ *Sokolova, Jana*, Pittura veneta a San Pietroburgo sotto i regni di Elisabetta e Caterina II (1741-1796)// Dottorato di ricerca in storia, critica e conservazione dei Beni Culturali. Università degli Studi di Padova. AA XXXII. 2020.; *Соколова, Я. С.* Венецианские живописцы в России в эпоху Елизаветы Петровны: творческий и рабочий процесс / Яна Соколова // Искусствознание. – 2020. – № 3. – С. 226–253; *Соколова, Я. С.* Некоторые замечания о живописном плафоне Бартоломео Тарсия из Танцевального зала Большого Петергофского дворца / Я. С. Соколова // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2022. – Т. 12, вып. 4. – С. 628–646

⁹ Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской академии художеств за сто лет ее существования / изд. под ред. П. Н. Петрова и с его примечаниями. – Санкт-Петербург, 1864–1866. – Ч. 1 : [1758–1811]. – Санкт-Петербург : в типографии комиссионера Императорской Академии художеств Гогенфельдена и Ко, 1864. – [4], IV, 613 с.

¹⁰ Картинная галерея Императорской Академии художеств : I-III. - Санкт-Петербург, 1872-1886. - 3 т.; Каталог произведений иностранной живописи (оригиналов и копий) / Сост. А. Сомов, почетный вольный общник Академии. - 1874. - [4], VIII, 218 с.

¹¹ *Стецкевич, Е. С.* Рисовальная палата Петербургской академии наук (1724–1766) : [монография] / Е. С. Стецкевич. – Санкт-Петербург : Наука, 2011. – 232, [3] с., [10] л. ил.

¹² *Богдан, В.-И. Т.* Частные коллекции и императорские дары. Музей Академии художеств. Вторая половина XVIII – начало XX века / Вероника-Ирина Богдан. – Москва : БуксМАрт, 2021. – 271 с. : ил.

Богдан, В.-И. Т. И. И. Шувалов – основатель Музея Академии художеств / В.-И. Т. Богдан // Кунсткамера. – 2020. – № 2 (8). – С. 19–31. *И. Шувалов – основатель Музея Академии художеств // Кунсткамера. – № 2 (8). – 2020. – С. 19-31.*

¹³ *Бортникова, Е. А.* Коллекция живописи Петра III в Картинном доме в Ораниенбауме : Проблемы формирования, атрибуции и реконструкции : специальность 50.06.01 «Искусствоведение» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Бортникова Е. А. – Санкт-Петербург, 2024. – 30 с..

А.Понятовского)¹⁴, Е.В.Рис (собрание И.Э.Гоцковского)¹⁵, К.Филиппс (собрание Кобенцля)¹⁶, Б.И. Асварища (галерея А.А.Безбородко)¹⁷, Л.Ю. Савинской (коллекция Н.Б.Юсупова)¹⁸. Большой вклад внес К.В. Малиновский, опубликовавший инвентари основных крупных коллекций рассматриваемого периода¹⁹. Во всех названных публикациях, равно как и в рукописных каталогах и инвентарях императорских²⁰ и частных²¹ собраний живописи, относящихся к рассматриваемому периоду, сделаны попытки идентифицировать упоминаемые в списках картины; все они содержат ценнейшие сведения об атрибуции, происхождении и перемещении картин по коллекциям, передачах в различные ведомства, учреждения, иные галереи. Для идентификации картин, проданных из Императорских коллекций в 1855 г., первостепенное значение имеет публикация Н.Н.Врангелем²² списка работ, переданных на аукцион, список картин, отправленных из Эрмитажа в 1862 г. в Румянцевский музей²³, равно как каталоги дореволюционных выставок из частных собраний²⁴ и воспоминания самих коллекционеров²⁵. В контексте

¹⁴ [Андронов, С.О.] в кат.: Екатерина II и Станислав Август. Два просвещенных правителя = Catherine the Great and Stanisław August. Two enlightened monarchs : каталог выставки. Санкт-Петербург : Изд-во Государственного Эрмитажа, 2016.

¹⁵ Ris, E. Eremitage aus Berlin. Die Gemäldesammlung von Johann Ernst Gotzkowsky als Grundstock der Bildergalerie der russischen Zarin Katharina II. in St. Petersburg : Kunstgeschichte : Dissertation : in 2 Bd. / Elena Ris ; Freien Universität Berlin. – Berlin, 2016. – 815 S.

¹⁶ Phillips, C. Art and Politics in the Au Phillips, C. V. Art and Politics in the Austrian Netherlands : Count Charles Cobenzl (1712–1770) and his Collection of Drawings : History of Art : PhD thesis / Catherine Victoria Phillips ; Graduate School of Arts and Humanities, College of Arts, University of Glasgow. – Glasgow, 2013. – 297 p.

¹⁷ Асварищ, Б. И. Кушелевская галерея. Западноевропейская живопись XIX в. : каталог выставки / Б. И. Асварищ ; Государственный Эрмитаж. – Санкт-Петербург : [Государственный Эрмитаж], 1993. – 40, [1] с.

¹⁸ Савинская, Л. Ю. Коллекция живописи князей Юсуповых / Л. Ю. Савинская. – Москва : [б. и.], 2017. – 970, [1] с. : табл.

¹⁹ Малиновский, К. В. История коллекционирования живописи в Петербурге в XVIII веке / К. В. Малиновский. – Санкт-Петербург : Крига, 2012. – 536 с.

²⁰ АГЭ. – Ф. 1. – Оп. 6. – Д. 85 (E. Munich. Catalogue raisonné des tableaux qui se trouvent dans les Galeries et dans les Cabinets du Palais Impérial à St. Pétersbourg, commencé en 1773 et continué jusqu'en 1787 ...); АГЭ. – Ф. 1. – Оп. 6-А. – Д. 87 (Каталог картинам, хранящимся в Императорской Галерее Эрмитажа, сочиненный ... при участии Ф. И. Лабенского).

²¹ РГИА. – Ф. 1088. – Оп. 17. – 1780-е гг. – Д. 69 (Черная опись Большому дому, связанная в тетради в сей тетради писанных листов сто пятьдесят шесть 178[?]) [Опись картин Н. Б. Шереметева в имении Кусково].

²² Врангель, Н. Искусство и государь Николай Павлович / Baron N. Wrangell // Старые годы. – 1913. – Июль–сентябрь. – С. 53–163.

²³ АГЭ. – Ф. 1. – Оп. 2. – 1862 г. – Д. 10 (О передаче из Эрмитажа ... картин, отобранных для московского музея Г. Вагеном).

²⁴ Старые годы : каталог выставки картин : ноябрь - декабрь 1908. - [Санкт-Петербург] : [б. и.], 1908. - 86 с.; Каталог состоящей под высочайшим Его Императорского Величества Государя Императора покровительством историко-художественной выставки русских портретов, устраиваемой в Таврическом

рассматриваемой темы исключительным по своей значимости является новое, расширенное и дополненное издание капитального труда В.Ф.Левинсона-Лессинга “История картинной галереи Эрмитажа.”²⁶

В рамках исследования и атрибуции наследия венецианских живописцев XV-XVIII вв. на материале, сосредоточенном на территории бывшей Российской империи, а позднее рассеянном по коллекциям различных российских художественных галерей и собраниям бывших советских республик, необходимо упомянуть работы крупных знатоков XIX - первой половины XX века, имевших возможность воочию изучать картины в императорских и частных собраниях Петербурга и внесших существенный вклад в определение многих произведений венецианской школы: это Ваген²⁷, Кавальказелле²⁸, Бернсон²⁹, Лионелло Вентури³⁰. Что касается отечественных исследователей, то наиболее значительный вклад в изучение проблемы авторства венецианских картин внес, безусловно, Э.К.Липгарт³¹, обладавший широкой эрудицией и огромным запасом зрительных впечатлений, приобретенных в Италии. Его многочисленные публикации как в отечественной дореволюционной периодике, так и в зарубежной, по сей день не

дворце, в пользу вдов и сирот павших в бою воинов / сост. Дягилев С. П. – С.-Петербург : Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1905. – Вып. 8. – 115 с.

²⁵ Записки Б. И. Ханенко. Незаконченная рукопись истории коллекции, заметки о купленных экспонатах, античной, западной скульптуре и др. / [Б. И. Ханенко] // Богдан Ханенко. Спогади колекціонера. – Київ : Дзеркало світу, 2008. — С. 25–104.

²⁶ *Левинсон-Лессинг, В. Ф.* История Картинной галереи Эрмитажа / В. Ф. Левинсон-Лессинг ; Государственный Эрмитаж. – Изд. 3-е, испр. и доп. – Санкт-Петербург : Изд-во Государственного Эрмитажа, 2022. – 456, [3] с. : ил.

²⁷ *Waagen, G. F.* Die Gemaldesammlung in der Kaiserlichen Ermitage zu St. Petersburg : nebst Bemerkungen uber andere dortige Kunstsammlungen / G. F. Waagen. – München : Friedrich Bruckmann's Verlag. – 448 S.

²⁸ [*Moretti, L.*]. G. B. Cavalcaselle : disegni da antichi maestri : catalogo della mostra / a cura di Lino Moretti. – Venezia : Neri Pozza, 1973. – 141 p., [40] c. di tav. : ill..

²⁹ *Berenson, B.* Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School : in 2 vols. / Bernard Berenson. – London : Phaidon, 1957. – Vol. 1. – XVI, 206 p., pl. 1–628 ; Vol. 2. – 44 p., pl. 629–1333.

³⁰ *Venturi, L.* Saggio sulle opere d'arte Italiana a Pietroburgo / Lionello Venturi // *L'Arte*. – 1912. – No 15. – P. 122–140.

³¹ Все накопленные знания об эрмитажных картинах (в том числе поступивших в музей из частных собраний после революции) Э.К.Липгарт обобщил в рукописи, хранящийся в АГЭ - Фонд 23, Опись 1, ед.хр.30. *Catalogue Liphart, 1928.*

утратили своего значения, а некоторые его утверждения получают должную оценку лишь сейчас. В советский период в отечественном искусствознании можно выделить труды Т.Д.Фомичевой³², определивший авторство многих венецианских картин не только в Эрмитаже, но и в музейных собраниях СССР. Огромная заслуга в выявлении и атрибуции работ итальянских мастеров, и венецианских в том числе, принадлежит В.Э. Марковой, чья публикация 1982 г. стала настоящим прорывом и сенсацией для венецианских историков искусства³³; ее полувековой научный поиск увенчан многими важнейшими открытиями, а докторская диссертация³⁴ может считаться предтечей настоящего исследования.

Подобными примерами богаты и авторские научные каталоги коллекций итальянской живописи крупнейших отечественных музеев – Эрмитажа и ГМИИ им.А.С.Пушкина (Т.Д.Фомичевой³⁵, В.Э.Марковой³⁶, С.Н.Всеволожской³⁷, Т.К.Кустодиевой³⁸), сведения из которых широко использованы в диссертации.

Многочисленные публикации, связанные с частными проблемами по

³² *Fomiciova T.* I dipinti di Tiziano nelle raccolte dell'Ermitage / T.Fomiciova // *Arte Veneta*. – 1967. - [Ann. 21].- P. 57-70; *Fomicheva, T.*, The History of Giorgione's "Judith" and it's Restoration / T.Fomicheva // *The Burlington Magazine*. – 1972. - N 115. - P.417; *Fomiciova, T.* Le opere di Paolo Veronese e della su scuola nelle raccolte dell'Ermitage / T. Fomiciova // *Arte Veneta*. – 1974. – [Ann.] 28. – P. 119–130; *Fomiciova, T.* Opere di allievi del Veronese nella collezione dell'Ermitage. Nuove attribuzioni.- / T. Fomiciova // *Arte Veneta*. – 1979. – [Ann.] 33 - P.131-136; *Fomiciova, T.* I dipinti di Jacopo Bassano e dei figli Francesco e Leandro nelle collezione dell'Ermitage // T.Fomiciova // *Arte Veneta*. - 1981. –[Ann. 35]. – P. 86-94.

³³ *Markova, V. E.* Inediti della pittura veneta nei musei dell' U. R. S. S. / V. E. Markova // *Saggi e Memorie di storia dell'arte*. – 1982. – Vol. 13. – P. 9–31, 91–130.

³⁴ *Маркова, В. Э.* От истоков Возрождения до эпохи барокко : Атрибуция и исследования произведений итальянской живописи XIV–XVIII веков в советских собраниях : специальность 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Маркова Виктория Эммануиловна ; Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова. – Москва, 1993.

³⁵ *Фомичева, Т. Д.* Венецианская живопись XIV–XVIII века / Т. Д. Фомичева ; Государственный Эрмитаж. – Ленинград : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1992. – 406 с. : ил. – (Государственный Эрмитаж. Собрание западноевропейской живописи. Научный каталог : В 16 т.; Т. 2)

³⁶ *Маркова, В. Э.* Собрание живописи : Италия, VIII–XX века : [каталог] : в 2 т. / Виктория Маркова ; Гос. музей изобраз. искусств им. А. С. Пушкина. – Москва : ABCdesign, 2002. – Т. 1. – 335 с. ; Т. 2. – 471 с.

³⁷ *Всеволожская, С.Н.* Итальянская живопись XVII века : каталог коллекции / С.Н. Всеволожская ; Гос. Эрмитаж. - Санкт-Петербург : Издательство Государственного Эрмитажа, 2013. – 344 с.

³⁸ *Кустодиева, Т. К.* Итальянская живопись XIII–XVI веков : каталог коллекции / Т. К. Кустодиева ; Государственный Эрмитаж. – Санкт-Петербург : Изд-во Государственного Эрмитажа, 2011. – 448 с.

установлению происхождения и авторства конкретных произведений венецианской живописи, рассматриваются в соответствующих разделах работы и приведены в библиографическом списке.

Объект исследования – возникновение и формирование коллекций живописи в Петербурге в XVIII веке и место в них произведений венецианской школы.

Предмет исследования - картины венецианских художников XV-XVIII вв.

Целью диссертации является комплексное исследование феномена доминирования монументально-декоративных и станковых работ венецианских художников в итальянском секторе императорских и частных галерей на протяжении XVIII столетия. В связи с этим были поставлены следующие **задачи**:

1. Выявить предпосылки к созданию коллекций западноевропейской живописи в первой четверти XVIII века.
2. Обосновать интерес к художественной культуре Венеции при Петре Великом; показать роль Венеции как главного художественного центра Италии в первой половине XVIII столетия.
3. Определить специфику формирования коллекции западноевропейской живописи Петра I в ее итальянской части.
4. Показать значение темы прославления императорской власти в монументально-декоративной живописи и причины выдвижения венецианских художников на лидирующие позиции в этом жанре в петровское время.
5. Изучить художественные связи с Венецией после смерти Петра Великого до вступления на престол Елизаветы Петровны. Выявить особенности художественного коллекционирования и создания живописных работ при дворе в правление Елизаветы: новые требования, предъявляемые к жанрам живописи, имеющим репрезентативное значение - парадному портрету и аллегории.

6. Охарактеризовать специфику антикварного рынка в Санкт-Петербурге в середине XVIII века и ее отражения в первых частных картинных галереях (анализ привозимых коллекций живописи, роль консультантов).

7. Показать особенности собирательской деятельности Екатерины II и формирования Картинной галереи Эрмитажа на начальном этапе на основе первого эрмитажного каталога (1774); определить место в нем венецианской живописи.

8. Установить факты прямых заказов картин в Венеции в 1770-е гг.

9. Дать критический обзор поступления итальянских картин в собрание Эрмитажа на рубеже 70-х-80-х гг.: коллекций Джона Удnea, барона Цукмантеля и покупок И.-Ф.Рейфенштейна.

10. Выявить значение и последствия выдвижения русских коллекционеров на главные позиции на антикварном рынке Венеции.

11. Провести анализ крупных частных собраний живописи Петербурга последней трети XVIII в. с точки зрения присутствия в них работ венецианских художников.

12. Дать оценку венецианской коллекции Эрмитажа на завершающем этапе формирования Картинной галереи к концу XVIII столетия.

Хронологические рамки работы охватывают XVIII столетие от царствования Петра I и до окончания царствования Павла I. В течение этого времени сложились крупнейшие собрания живописи - как императорские, так и частные. Большая часть находящихся в отечественных коллекциях картин венецианских художников поступила именно в этот период.

Основными **материалами** исследования являются работы венецианских художников в галерее Эрмитажа, других российских, а также зарубежных музейных и частных собраниях, ранее, в XVIII в., находившиеся в императорских и частных коллекциях Петербурга.

Источниками исследования являются изобразительные, документальные

и литературные материалы.

В процессе идентификации и установления авторства автором использовались в качестве аналогий изобразительные материалы в основном зарубежных собраний – картины, графические работы из государственных и частных собраний Италии, Франции, Великобритании, Испании, Германии и Чехии. Широко привлекались архивные документы - Российского государственного исторического архива, Российского государственного архива древних актов, Архива внешних сношений Российской империи, Архива Государственного Эрмитажа, Государственного архива и музея Коррера в Венеции.

Литературные источники – труды по истории коллекционирования в Венеции, инвентари и описи исторических собраний живописи, научные каталоги музейных коллекций, монографии о творчестве отдельных венецианских живописцев, каталоги временных выставок, статьи в отечественных и зарубежных специализированных периодических изданиях.

Гипотеза исследования состоит в том, что в силу сложившихся исторических обстоятельств венецианская живопись заняла доминирующее место в итальянской части российских художественных собраний в XVIII столетии, причем это выразилось как в преобладании работ венецианской школы XV-XVIII вв. в формирующихся картинных галереях, так и в ведущей роли современных венецианских живописцев в создании аллегорических монументально-декоративных композиций в дворцовых интерьерах.

Методология исследования продиктована его проблематикой и целью, что потребовало комплексного подхода к решению поставленных задач. При проведении исследования автором использовались:

Культурно-исторический метод - для понимания исторического фона, на котором развивались культурные процессы, обусловившие востребованность на определенном этапе притока произведений западноевропейской живописи вообще, и венецианской в частности, в столицу Российской империи. Анализ исторических и архивных материалов позволил также уточнить обстоятельства

создания, происхождения и перемещения отдельных произведений по коллекциям;

- хронологический метод применялся с целью изучения и реконструкции исторических событий, оказавших влияние на коллекционирование западноевропейской живописи, эволюцию запросов владельцев галерей и изменение критериев отбора художественных произведений;

- образно-стилистический метод способствовал выявлению художественных особенностей произведений венецианской живописи;

- формально-стилистический метод использовался в качестве основного инструмента атрибуции и датировки картин;

- иконографический метод применялся для определения или уточнения сюжетов произведений;

- физико-технические методы использовались для уточнения датировки, выявления предыдущих авторских композиций и переделок, анализа технологии исполнения произведения и сравнения с имеющимися эталонными данными;

- метод художественно-исторической реконструкции при рассмотрении и анализе отдельных коллекций живописи.

Научная новизна.

1. В предлагаемых временных границах впервые комплексно рассмотрены причины неуклонного доминирования венецианской школы живописи в итальянской части императорских и частных коллекций Петербурга на протяжении XVIII века.

2. Показано, что интерес к венецианской культуре и искусству при Петре Великом обусловлен новой ролью Венеции как главного центра художественной жизни Италии с начала XVIII в.

3. На примере картин из собрания Петра I выявлена основная тенденция в коллекционировании итальянской живописи, сохраняющаяся на протяжении XVIII столетия.

4. Аллегии прославления императора и его власти, впервые воплощенные в работах Бартоломео Тарсия в царствование Петра I, закрепили основные темы и образы монументально-декоративной живописи и монополию венецианских художников в этой сфере.

5. Установлено, что правление Елизаветы Петровны является наивысшей фазой в художественном обмене Петербурга с Венецией, периодом максимальной экспансии венецианских живописцев во всех жанрах и уникальным примером «культурного трансфера», чему способствовали прямые связи с Венецианской академией изящных искусств. Новым и ранее не рассмотренным в литературе аспектом этой темы является предполагаемая роль Тьеполо как Президента в размещении заказов на украшение залов Зимнего дворца среди профессоров Венецианской академии.

6. Рассмотрены особенности художественного рынка в Петербурге в середине XVIII в. и роль местной «итальянской диаспоры» в формировании первых частных картинных галерей.

7. Представлен анализ первого каталога 1774 г. с точки зрения специфики венецианской части итальянской коллекции на начальном этапе создания Картинной галереи Эрмитажа.

8. Выявлены особенности нового подхода во взаимоотношениях с художественными кругами Венеции в 1770-е гг.

9. Реконструированы собрания Уддея (1769- пост.в 1779) (*Приложение 1*), Цукмантеля (1779 – пост.в 1781) (*Приложение 2*) и приобретения Рейфенштейна (1779 – пост.1781) (*Приложение 3*).

10. Впервые рассмотрена роль русских собирателей как основных вероятных приобретателей художественных произведений на венецианском художественном рынке. Определен основной принцип покупки картин русскими коллекционерами в конце XVIII века.

11. Выполнен детальный анализ отдельных капитальных произведений выдающихся венецианских мастеров (Тициана, Веронезе, Тьеполо), имеющих первостепенное значение для теории и понимания закономерностей художественно-культурных процессов в конкретные исторические периоды.

12. Введены в научный оборот многочисленные прежде неизвестные или считавшиеся утраченными произведения венецианской школы живописи XV-XVIII вв., в том числе те, чье происхождение с течением времени оказалось забытым, а авторство изменено на ошибочное.

13. Выявлены, атрибутированы, идентифицированы картины венецианских художников XV-XVIII вв. в собраниях Эрмитажа, Научно-исследовательского музея Российской академии художеств, Петергофа и Ораниенбаума, Царского Села, Гатчины Кускова, Дальневосточного художественного музея, Приморской картинной галереи, частных коллекциях России, Италии, Франции, Великобритании.

14. Восстановлены исторические обстоятельства возникновения и создания многих капитальных работ крупнейших мастеров венецианской школы, история их перемещения по коллекциям и поступления в российские картинные галереи в XVIII столетии. Показано, что коллекция Эрмитажа в конце XVIII столетия становится одним из крупнейших собраний венецианской живописи в Европе.

Положения, выносимые на защиту

1. Личная заинтересованность Петра I и понимание им репрезентативной роли произведений искусства способствовали возникновению художественного собирательства в столице Империи;

2. Представителям венецианской школы живописи на протяжении XVIII столетия принадлежала главная роль в создании монументально-декоративных композиций в дворцовых интерьерах Императорских и частных

реиденций;

3. Темы и образы монументально-декоративной живописи, направленные на прославление императорской власти, с конца царствования Петра I становятся важнейшим инструментом идеологического воздействия;

4. Массовый приток венецианских картин являлся отличительной особенностью антикварного рынка в Петербурге на начальном этапе его формирования;

5. Принцип оценки и отбора картин на раннем этапе создания Картинной галереи Эрмитажа, согласно Каталогу 1774 г., характеризуется как «Ренессанс-центризм»;

6. Показано значение прямых связей с Венецией для формирования национальной художественной школы и пополнения художественных коллекций;

7. Реконструкция собрания Удняя, Цукмантеля и приобретений Рейфенштейна закрыла лакуны в истории формирования Картинной галереи Эрмитажа в 1779-1781 гг.;

8. Обоснован тезис о лидирующей роли русских приобретателей на антикварном рынке Венеции в последние годы существования Республики.

9. В конце XVIII в. процесс притока венецианских картин в российские коллекции отражает обоюдное стремление сторон к интенсивному художественному обмену на новом, более высоком уровне, что обеспечило появление в Петербурге, как в императорских, так и в частных собраниях, ряда выдающихся произведений венецианской живописи XVI-XVIII вв.

10. Выявлено и доказано преобладание картин венецианской школы в итальянской части российских императорских и частных коллекций в течение XVIII в.. Коллекция венецианской живописи Эрмитажа к концу царствования Екатерины II по богатству и разнообразию представленных в ней имен не имела себе равных в Европе.

Теоретическая значимость исследования заключается в расширении

представлений о художественных связях Петербурга с Венецией в течение XVIII века, которые в комплексе предстают более разветвленными, разнообразными и плодотворными, что имеет значение для понимания процессов формирования новой культурной среды в столице империи. Идентифицированные и проанализированные в работе произведения меняют представления о качественном уровне исторических и ныне существующих музейных собраний, как центральных, так и периферийных. Реконструкция исторических коллекций живописи и идентификация входивших в них картин, доступных на настоящий момент, дают материал для дальнейшего научного поиска и выявления ныне считающихся утраченными произведений живописи. Подтверждение или обоснование атрибуций некоторых капитальных работ выдающихся венецианских живописцев радикально изменяют устоявшиеся и длительное время считавшиеся незыблемыми представления о закономерностях художественных процессов и эволюции творчества этих мастеров.

Практическая значимость работы: представленный фактический материал может быть использован в музейной практике при каталогизации собраний и в выставочной деятельности, в учебной работе при чтении лекционных курсов по истории коллекционирования и истории итальянского искусства.

Апробация работы. Положения диссертационной работы были изложены автором в 14 докладах на конференциях в Государственном Эрмитаже - эрмитажные чтения памяти В.Ф.Левинсона-Лессинга (1997, 2007, 2014, 2019); памяти Б.Б.Пиотровского (2002, 2017), конференции «Венецианцы в Петербурге» в Государственном музее истории Санкт-Петербурга (2021), «Кучумовских чтениях» в музее-заповеднике Павловска (2023), на конференциях в Великобритании: *The Notion of Originality in the Late Works by Titian and His Assistants. Colloquium 'Titian'*, Apsley House, London, 22 September 2015; Италии: *Sebastiano Ricci 1659-1734*, Convegno internazionale di studi 14-15 dicembre 2009, Fondazione Giorgio Cini, Venezia; *Lorenzo Lotto. Per il 450 anniversario della morte*. Convegno internazionale di studi 14-20 aprile dicembre

2007; *Per la storia dell'arte in Italia e in Europa. Studi in onore di Luisa Mortari*. Convegno Internazionale, Bari, 18-20 settembre 2003; *Tiziano. Restauri, tecniche, programmi, prospettive*. Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2002; *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*. Convegno Internazionale di Studi (Venezia–Vicenza–Udine–Parigi, 29 ottobre – 4 novembre 1996), Venezia – Udine; в 68 статьях в отечественных и зарубежных научных сборниках, из них 16 в изданиях, входящих в список ВАК и международную базу Scopus (в том числе зарубежных).

Теоретические положения и результаты исследования апробированы в основной научной работе соискателя (Государственный Эрмитаж): они нашли отражение в многочисленных каталогах временных выставок, при создании экспозиций как в отечественных, так и зарубежных музеях (автором подготовлены шесть выставок в Италии, а также в Великобритании, Бельгии, Нидерландах и Японии, полностью или частично основанных на материале хранения, в которых отражены рассматриваемые в работе материалы), в научно-просветительной работе и в консультативной деятельности.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, шести глав, разделенных на восемнадцать параграфов, заключения, трех приложений, альбома иллюстраций, снабжена списком литературы, включающим 25 наименований архивных источников и 376 наименований научных исследований на русском, итальянском, английском, французском и немецком языках.

Глава I. Петровское время

1.1. Петр I - первый российский коллекционер западноевропейской живописи

Три с половиной столетия, отделяющие нас от петровского времени, не снижают интереса к этому поворотному периоду русской истории - напротив, с течением лет все грандиознее предстает фигура царя-реформатора, размах деятельности которого оказывается поистине безграничным.

Петр Первый, действительно, был первым во всем, и, по справедливости, должен быть назван и первым настоящим коллекционером предметов искусства. «Только Петр Великий ввел в России вкус к иностранным картинам. Во время своих путешествий он купил в Голландии значительный запас брабантских, итальянских и французских картин. Из них он заложил при своем дворце в Петербурге и в своем увеселительном дворце в Петергофе хорошо устроенные картинные галереи.» - пишет в своих «Записках об изящных искусствах в России» Якоб Штелин [Штелин, 2015, I, С.60-61.]

Традиции коллекционирования произведений искусства возникают в петровское время прежде всего благодаря неординарной личности самого царя: его исключительной любознательности, интереса ко всему новому, стремлению как можно быстрее освоить иноземный опыт в самых разных сферах и привить его ростки на российскую почву. Художественное собирательство не имело никаких исторических корней в России – на это справедливо обращает внимание Якоб Штелин: «О том, что вкус в изящных искусствах образуется преимущественно через возможность воспринимать их с юных лет и укрепляется частым упражнением, очень отчетливо свидетельствует пример Петра Великого. Этот господин с юности до 25-летнего возраста не видел никаких картин, кроме покрытых лаком икон одного тона, и, следовательно, не

мог сформировать в себе никакого вкуса к картинам. Во время своей первой поездки в Голландию (1697) ему попадались уже по дороге в различных городах картины совершенно иного вкуса, которые привлекли к себе его глаз и внимание» [Малиновский, 2012, с. 15]. Проявление интереса к составлению самых разнообразных коллекций – как художественных, так и естественно-научных [Левинсон-Лессинг, 1977, С.5-36.], - отмечается уже вскоре после возвращения первого Великого посольства из Европы (1696-1698). С течением времени создание художественных коллекций обретает роль важнейшего культурного вектора, формирующего в российском правящем классе определенные эстетические запросы, способствующие восприятию и достаточно быстрому освоению совершенно новой для русского общества изобразительной культуры.

Штелин, приехавший в Россию спустя десять лет после смерти Петра I, о петровских собраниях судил не понаслышке: вместе с швейцарским живописцем Георгом Гзеллем, принятым на русскую службу Петром Великим в Амстердаме в 1717 г., Штелин составил в 1738 г. подробную опись картин петергофских дворцов - Монплезира, Эрмитажа и Марли [Штелин, 2015, I, С.60-61.]

Первая императорская коллекция насчитывала около 400 работ; ее особенностью следует считать то, что она вполне отражала вкус владельца - картины для Петергофа приобретались в основном в Амстердаме, Харлеме, Гааге, Антверпене. Все, что было связано с Голландией, притягивало к себе Петра еще со времени первого длительного путешествия за границу в 1696-1698. Теме голландской части петровских коллекций посвящено немало трудов и исследований³⁹, основанным в первую очередь на личных бумагах Петра, из которых можно составить достаточно полное представление о критериях покупки картин.

³⁹ Сводная библиография по этому вопросу приведена в изд. [Левинсон-Лессинг, 2022, С. 277-284].

Амстердам на рубеже XVII-XVIII веков был одним из наиболее оживленных центров торговли картинами, и именно здесь в 1711 отмечена первая покупка «картин десятка четыре доброго мастерства, на которых бы были писаны морские баталии и морские всякие суды, перспективы галанским городам и деревням с каналами и судами же» при посредничестве Христофора (Кристоффеля) Брандтса⁴⁰.

Ко второму десятилетию относятся свидетельства неуклонного возрастания интереса царя к картинам⁴¹, логически приводящие его к решению отправки в Европу в 1714 г. дипломатических и торговых агентов для приобретения произведений искусства, необходимых для украшения вновь возводимых парадных летних резиденций в Петербурге и его окрестностях.

Самым значительным этапом на пути коллекционирования живописи стало второе путешествие Петра I за границу, во время которого он сам участвовал в аукционах, а также обращался к услугам агентов из числа своих приближенных. Эти аукционы, снабженные специальными каталогами, привлекали многочисленных собирателей, торговцев, дилетантов и искушенных знатоков. В то время царь лично занимался покупкой картин: нередко сидел «на публичных аукционах, в толпе любителей и покупателей, рядом с торговцем картинами Гзеллем, живописцем историй и натюрмортов из Швейцарии, очень опытным знатоком картин, особенно нидерландских и их мастеров» [Малиновский, 2012, с. 15]. Еще более показательным свидетельством о визитах Петра I в мастерские художников, где он «часто часами смотрел, как они работают над тем или иным произведением, разговаривал с ними о

⁴⁰ 26 картин из Амстердама доставлены в Петербург в 1712 г. По мнению Малиновского, они предназначались для украшения помещений новопостроенных Зимнего и Летнего дворцов царя [Малиновский, 2012, с. 17]. Андросов С. О. предполагает, что речь идет о 20 картинах, оказавшихся со временем в Кунсткамере [Андросов, 2022, с. 64].

⁴¹ В ноябре 1712 года, находясь в Дрездене Петр I посетил дом скончавшегося купца Коха, чтобы посмотреть оставшиеся там картины; в марте 1713 года он осмотрел картинную галерею курфюрстов в Брауншвейге.

творениях их кисти и кисти других и так выработывал в себе хороший вкус в оценке картин» [Вагеманс, 2013, с. 180].

Неудивительно, что быстрыми темпами возрастала и взыскательность царя по отношению к приобретаемым произведениям искусства. Однако, из-за выраженных пристрастий и ориентации главным образом на Голландию, для историка итальянского искусства (вернее, живописи, поскольку скульптура как раз оказалась в числе приоритетных направлений собирательского интереса монарха) исследовательское поле весьма скудное. И это даже несмотря на то, что, после придания Петербургу статуса новой столицы, итальянское присутствие здесь стало ощущаться очень сильно: речь идет, в первую очередь, конечно, об архитекторах и скульпторах, но появились и живописцы. Можно говорить о поворотном моменте, произошедшем во время второго заграничного путешествия царя и, главным образом, его знакомства с французским королевским двором весной 1717 г. Посещения Лувра, где тогда размещалась Королевская академия живописи и скульптуры, Пале-Рояля, Тюильрийского дворца и, особенно, Версаля произвели на Петра I, без преувеличения, ошеломляющее впечатление. Грандиозные архитектурные ансамбли королевских дворцов, их роскошные интерьеры, в изобилии украшенные монументально-декоративными росписями и многочисленными картинами как знаменитых мастеров прошлого, так и современных живописцев – все великолепие “Большого стиля” обрушилось на Петра I. Спутником Петра в Королевских картинных собраниях и галерее герцога Орлеанского был известный живописец Антуан Куапель (1661-1722), дававший царю пояснения об увиденных картинах, их автора и сюжетах.

На фоне поражающей воображение роскоши и пышности французских резиденций, в особенности, Версаля, конечно, меркли воспоминания двадцатилетней давности о посещении дворцов британских королей. Рассматривая программные аллегорические композиции, прославляющие Короля-Солнце, в Версале Петр не мог не осознать всю силу воздействия

монументальной живописи, способной стать политическим манифестом монаршей власти, мощным орудием идеологического воздействия, неподвластным времени. Семена, посеянные в душе Петра во время визита во Францию, быстро дали обильные всходы и принесли многочисленные плоды.

Так, мысль о необходимости прославления и увековечивания памяти о военных победах русского оружия уже во Франции обрела конкретное воплощение в заказах картин, запечатлевших важнейшие эпизоды Северной войны, известным французским баталистам, в частности, четырех сражений Пьер-Дени Мартену Младшему, с которым Петр познакомился в Париже в мае 1717 года. Впоследствии с этих полотен были вытканы шпалеры на Королевской шпалерной мануфактуре Гобеленов, где Мартен состоял художником-картоньером. Тем самым было положено начало прямым связям русского двора с современными живописцами, причем с теми, кто считался лучшим в своем жанре. Не менее ярким свидетельством быстрого принятия Петром решений, имевших огромное значение в развитии самых разных искусств и ремесел в России, стало основание в том же году в Петербурге Императорской шпалерной мануфактуры по образцу парижской мануфактуры Гобеленов – в ожидании исполнения заказа Мартемом на Императорской мануфактуре была выткана шпалера *«Полтавская баталия»* по модели Луи Каравакка. Пример, поданный Петром, имел огромное значение для тех его преемников (вернее, преемниц!) на российском троне, кто особенно чутко и последовательно культивировал образ наследницы деяний Петра Великого: Елизаветы и Екатерины II. Еще одним знаменательным событием в истории российских картинных собраний следует считать исполнение знаменитым французским портретистом Жаном-Марком Наттье парадных портретов Петра I и его жены, будущей Екатерины I. Тем самым и в этом жанре а Петербурге

оказался эталон, по которому оценивали мастерство придворных художников в последующие годы.⁴²

Одновременно знакомство Петра с крупными европейскими художественными центрами и коллекциями, общение с живописцами и знатоками неизбежно подводило к пониманию роли и значения итальянского изобразительного искусства, в начале XVIII столетия остававшегося эталоном и ориентиром практически для всех европейских школ, и Италии - главного места притяжения для художников, любителей, коллекционеров и предприимчивых торговцев. Закономерно, что в середине второго десятилетия Италия оказывается в сфере художественных интересов Петра I, и сюда он направляет своих эмиссаров.

1.2. Венеция как новый центр художественной жизни Италии.

Примечательно то, что царь посылает агентов не в Рим⁴³, а в Венецию. Здесь еще раз надо отдать должное интуиции Петра: он верно уловил веяние времени. По наблюдению Френсиса Хаскелла [Haskell, 2015, P.49-50], как раз к первому десятилетию XVIII века Рим теряет свое значение признанного художественного центра Италии, который теперь примерно на 70 лет перемещается в Венецию. Венеция начала XVIII в. – один из самых оживленных городов Европы. В начавшейся моде на Grand Tour она едва ли не самая притягательная и заветная цель состоятельных путешественников. Государство, чья экономика движется к полному краху, пытается всеми способами заманить приезжих, чтобы растрясти карманы этих “*poveri forestieri*”. Шарль де Бросс, посетивший Венецию в 1739, с удивлением и

⁴² РЖ -1856, *Портрет Петра I*, х.м., 142,5 x 110 см, 1717. РЖ-1857. *Портрет Екатерины I*, х.м., 142,5 x 110 см. 1717.

⁴³ В Рим в начале 1718 г. был направлен Ю.Кологривов, он пробыл там до середины 1719, но он сосредоточился на приобретении скульптуры – от него поступили первые античные статуи (Андросов, 2003, С.18-22).

восхищением сообщает, что карнавал, в течение которого все носят маски – не исключая папского нунция и аббата капуцинов, - здесь длится почти полгода, а «...музыка звучит повсюду; каждый день где-нибудь устраивается *академия*; народ устремляется по воде к этому месту с таким азартом, как будто никогда прежде не слышал ничего подобного.» [*Lettres d'Italie du Président De Brosses*, I. 1986, P.270]. Красочные празднества и приемы, музыкальные театры, игорные дома влекут к себе, и к этому следует добавить возможность увезти с собой в качестве овеществленных воспоминаний виды волшебного города - приходится ли удивляться расцвету венецианской ведуты именно в XVIII столетии! Впрочем, художественный рынок Венеции богат и готов удовлетворить все вкусы; местные живописцы охотно берутся за любые заказы и ради них готовы пуститься в далекий путь: никогда ранее столько венецианцев не работало за пределами родины, как в XVIII в. , когда местная школа вновь пережила подъем и достигла нового взлета и славы, сопоставимой с завоеванной венецианской школой XVI столетия.

В выборе царем художественного рынка Венеции нельзя исключить, что сыграли свою роль и личные воспоминания Петра: не будем забывать, что во времена Великого посольства Петр хоть и ненадолго, но все же заехал в Венецию [Андросов, 1994, С. 23] и, хотя его главным интересом здесь были корабельные верфи и Арсенал, сам город, его неповторимый облик, не могли не оставить следа в душе 26-летнего монарха. Во всяком случае, интерес к венецианской жизни и культуре возникает и крепнет в петровское время и через двадцать лет после тайного визита царя приносит свои плоды: именно в Венеции Савва Владиславич (Рагузинский) приобретает и заказывает скульптуры для Летнего сада [Андросов, 1984, С.60-83], а другой царский агент, Петр Беклемишев, покупает живопись для царских дворцов. Беклемишев действовал в Венеции достаточно активно: на протяжении трех лет, с с 1717 по 1720 гг. , он регулярно присылал из Венеции картины. Эта тема глубоко и основательно изучена С. О. Андросовым [Андросов, 1999, С.270], неутомимым исследователем собирательской деятельности Петра. Он

приводит названия кораблей, на которых в Петербург с 1717 по 1720 прибывали партии приобретенных Беклемишевым полотен - «Джон Джудит» в апреле 1717 года доставил 20 произведений, из них 18 – «славных и древних живописцев» и 2 – «нынешнего нового аутора Иозеппи»; в июне 1718 года «Армонт» привез 19 картин. Последней посылкой живописи, отправленной Беклемишевым из Италии, явились 29 картин, вывезенные из Венеции в начале апреля 1720 года на корабле «Корона».

Основную часть приобретенных в Венеции Беклемишевым картин составляли баталии, пейзажи и перспективы, что, как было сказано ранее, отвечало предпочтениям Петра. Неудивительно и тесное знакомство, завязанное Беклемишевым с Александром (Алессандро) Гревенбруком – весьма посредственным голландским живописцем, специализировавшимся в жанре марины. В 1719 году с Джузеппе Франки, сотрудником Рагузинского, Беклемишев выслал в столицу 8 картин, которые были «куплены у Александры Гревенбрук, из которых четыре изображают порты морские с кораблями акаприцио, а достальные четыре изображают пазеи такожде акаприцио. Все восем одного мастера и одной руки из которых за всякую заплачено по четыре чекина» [Андросов. 1999, с. 23]. Очевидно, Петру I эти работы понравились, поскольку он даже поручил Беклемишеву склонить Гревенбрука к переезду в Россию, чему, однако препятствовал нрав и закоренелые дурные привычки художника, о чем предупреждал царя Савва Рагузинский: «...сколко я мог о нем живописце проведоват, он писать проспективы, и протчие мелкости мастер, токмо шумница и малы постоянен, и боюся ему еще наперед дать черв[онных] 400: не обманет ли проматая денги и либо и не пойдет, и потом не будет что из его взять, а ежесли спрашивать по нем поруку, ни кто ни в 20 червенных не поручится...» [Андросов, 2003, С.93.].

Беклемишев покинул Венецию 27 апреля 1720 года. Из сохранившихся петровских картин в Эрмитаже осталась «Положение во гроб», подаренная царю через Беклемишева кардиналом Оттобони как работа Рафаэля, но

впоследствии верно определенная как произведение «фerrarского Рафаэля» – Бенвенуто Тизи, прозванного Гарофало. Она, безусловно, является наиболее значительным произведением итальянской живописи из наследия Петра Великого и первой работой крупного мастера эпохи Ренессанса в России [Андросов, 1999, С.24; Кустодиева, 2011. С.104, № 71].

Всего же Беклемишев, по подсчетам Андросова, приобрел в Венеции около 70 картин [Андросов, 2003, С.17]. Указания, которыми царь в 1716 напутствовал своего агента, не предполагали неограниченного кредита: «Ежели какие писма хорошие или статуи после умерших станут продавать дешево и таких вещей не пропускают но покупают для нас» [Андросов, 2003, С. 17]. Наказ напоминает установки современных дилетантов, мечтающих по сходной цене без чрезмерных затрат собрать завидную коллекцию. Однако Петр, видимо, подобной цели перед собой не ставил: очевидно, он трезво оценивал свои возможности, понимая, что конкурировать с крупными монаршими галереями ему пока не по зубам; не склонный к расточительности, он намеревался в короткий срок обзавестись более-менее приличным живописным антуражем.

Согласно двум сохранившимся описям отправленных в Петербург партий картин, приобретенных в феврале 1717 (20) и в июне 1718 (19) [Шаркова, 1981, с.154-155], в них были представлены ведущие мастера, работавшие в Венеции в XVII веке (Строцци, Челести, Либери, Лот и др.), а также современники Беклемишева (Стом, Марини,). На основании этого перечня можно утверждать, что в царские коллекции попали некоторые весьма любопытные экземпляры. Интересно упоминание в описи 19 картин, привезенных на корабле «Армонт», композиции «*Три персоны нагая аутора дела Скола де Мацони*», которую Андросов отождествил с картиной «*Три грации*»⁴⁴. В этой же партии находилась «персона нагая поесная аутора Скола де Каницы» - подразумевается, очевидно, Гвидо Каньяччи, - и две «перспективы» «Раффаэле Моденезе» - Раффаэле Ринальди, прозванный Мениа (1648-1722). Еще одна

⁴⁴ ГМИИ им. А.С.Пушкина, х.м. 127 x 168 см, Инв.№ 4182. В.Э. Маркова, которой принадлежит атрибуция картины, не разделяет этого убеждения. Вместе с тем, картины Мацони – редкость за пределами Италии, в российских собраниях их насчитывается всего две (см.Глава III).

картина из списка Беклемишева ныне принадлежит Эрмитажу: «Корзина с виноградом» из пары натюрмортов, приписанных Бернардо Строцци, чье авторство не подтверждается [Всеволожская, 2011, С.195-196, № 156].⁴⁵

Все же, в случае с покупками Беклемишева, умеренные расходы в целом соответствуют качеству приобретенных картин. Не следует считать исключением и вдруг возникающее имя Тициана, которому приписали «*Образ Спасителя, писанный на камне*», - за него было заплачено всего 3 ефимка, что указывает главным образом на неосведомленность и простодушную доверчивость приобретателя. Сам же список позволяет предположить [Шаркова, 1981, с.154-155], что по сходной цене Беклемишев приобрел какую-то выморочную коллекцию. В ней, в отличие от «дешевого» Тициана, оказались две картины Андреа Челести (1637-1719), оцененные в 7 ефимков каждая. Обе они сохранились: «*Юдифь, убивающая Олоферна*»⁴⁶ (Рис.1), находится в Картинном зале в Царском Селе, «*Христос и грешница*»⁴⁷ (Рис.2) - в Марли в Петергофе. Кроме того, благодаря Описи 1738, составленной Гзеллем и Штелином, в Петергофе опознаются также «*Голова старика*» Пьетро Беллотти (1625-1700) (Рис.3) и парная к ней «*Голова старухи*» (Рис.4)⁴⁸. Две картины «нынешнего нового автора Иозеппии», судя по сюжетам, - «*Св.Иероним*» и «*Св. Мария Магдалина*» - могут предположительно быть связаны с болонцем Джован Джозеффо Даль Соле (1654-1719).

В списке несколько батальных картин и приморских видов популярных и часто встречающихся в венецианских коллекциях авторов – Антонио Стома и Йохана Антона Эйсмана, два натюрморта, приписанных Бернардо Строцци, и наконец, «*Персона женская нагая, ...кавалера Либери*». Это уже вызывает интерес, поскольку Пьетро Либери (1605-1687) – одна из самых значительных фигур венецианской живописной школы XVII столетия, учитель и предтеча

⁴⁵ Неизвестный итальянский художник XVII в. Находилась в XVIII-XX вв. во дворце Монплеизр.

⁴⁶ Инв.№ ЕД -87-Х Холст, масло 147,3 x 198,7 см.

⁴⁷ ПДМП 1016-ж. В данном случае атрибуция Андреа Челести представляется спорной и требует отдельного исследования.

⁴⁸ Инв.№ ПДМП-678-ж, № ПДМП-679-ж . Картины очень невысокого художественного уровня, ремесленное подражание Беллотти.

талантливой плеяды художников новой волны, обновивших венецианскую живопись на рубеже веков – таких, как Грегорио Ладзарини, Николо Бамбини, Антонио Молинари, наконец, Себастьяно Риччи. Однако именно Пьетро Либери стал первым, кто свернул с пути караваджизма и мастеров *tenebrosi*, обратившись к наследию мастеров XVI века – Тициана и Веронезе. Приобретение картины такого мастера для собрания Петра I можно рассматривать как несомненную удачу.

Эмблематично само появление подобной работы в коллекции Петра: для русского архаичного сознания изображения обнаженной женской натуры были не просто непривычными: они ломали многовековые моральные устои; не случайно сцены столкновения дедовских косных представлений о нравственности с проникнутыми чувственностью и эротикой сюжетами античной мифологии, воплощенными в привезенных из Европы картинах, нашли красочное описание в популярных исторических романах и кинематографе⁴⁹.

На идентификацию с купленной в Венеции в 1717 г. «Венерой» Либери с равным успехом могли претендовать две схожие между собой композиции: одна, находящаяся ныне в экспозиции Картинного зала дворца Петерштадт в Ораниенбауме⁵⁰ (Рис.5), другая - в Киевском музее Богдана и Варвары Ханенко⁵¹ (Рис.6). В 80-е годы XIX в. Богдан Ханенко приобрел картину у сенатора Половцева. В своих воспоминаниях о составлении коллекции владелец утверждал, что именно его экземпляр был приобретен для Петра I в Венеции за 13 ефимков, ссылаясь на виденную некогда опись [Богдан Ханенко 2008, С.39.]. Действительно, в цитированной ранее описи Беклемишева обозначена цена в 13 ефимков за «фигуру женскую нагую... кавалера Либери». Однако Врангель, опубликовавший список назначенных к аукциону 1855 г.

⁴⁹ См., например, сцену в романе А.Н.Толстого «Петр I», где боярыня Волкова объясняет сюжет «Ариадна, покинутая Тезеем» княжнам Буйносовым, или «Венеру», которую прячет в чулан боярин Ртищев, вытаскивая ее только к неожиданному визиту Петра I («Сказ о том, как царь Петр арапа женил»).

⁵⁰ Инв.№ ОДМП-366-ж, х.м., 114,5 x 146 см.

⁵¹ Инв. 91 ЖК, х.м., 119 x 152 см.

картин [Врангель, 1913, С. 92, №183.], ссылаясь на другую аналогичную картину, - ту, что сейчас принадлежит ГМЗ “Петергоф”. Обе композиции соответствовали описанию в списке Беклемишева. В *Catalogue raisonné* Пьетро Либери и его сына Марко Уго Руджери включил киевскую картину, приписав ее Марко [Ruggeri, 1996, cat. P172, P.191], что касается ораниенбаумской, то она автору не была известна. Необходимо было разобраться, какая именно «Венера» Либери находилась в коллекции Петра, и которому из двух Либери – отцу или сыну - отдать предпочтение как возможному автору. Предпринятая в ГМЗ «Петергоф» реставрация позволила установить, что экспонируемая в Петерштадте «Венера» изначально, как и киевская, принадлежавшая Эрмитажу, поступила в императорскую коллекцию не ранее 1780-81 гг.: в процессе реставрации на ней был обнаружен старый номер соответствующий Описи 1797 г.⁵², что, в свою очередь, отсылало к первому эрмитажному Каталогу 1772-1787 г. и позволяло установить примерную дату приобретения.⁵³ Что касается другой, купленной у Половцева Богданом Ханенко, то именно она упоминается в списке картин, приобретенных Беклемишевым в Венеции. На нее же, как выставленную в Картинной галерее Эрмитажа уже в 1769 г., указывает Якоб Штелин [Штелин, 2015, II, С.183]⁵⁴.

Но действительно ли автором обеих является Пьетро Либери, а не его сын Марко? Вопрос далеко не праздный: живописный корпус Марко Либери за последние десятилетия чрезвычайно расширился [Ruggeri, 1996]⁵⁵, однако

⁵² Холст, масло 114,5 x 146 см. Оп.1797 №2554; Опись1859 № 5588. Во второй половине XIX века передана в Гатчинский дворец, отсюда после революции – в “Антиквариат”, возвращена в Эрмитаж в 1931, инв. ГЭ 6983.

⁵³ АГЭ, Ф.1. Оп.VI, Д. №85 - ...Le Ch.er Pierre Liberi. 2465. *Vénus et l'Amour. La Déesse est représentée couchée sur un Tapis, s'appuyant sur le coude du bras droit ; à côté d'elle se tient un petit Amour qu'elle caresse : le fond est un Paysage. 717. Tableau fait au premier coup et qui ne manque pas de mérite. Sur toile. Haut 1. ar. 10. V. Large 2. arch.*

⁵⁴ «Перечень важнейших картин в галерее, устроенной Ее Величеством Императрицей Екатериной II в новом Зимнем дворце в петербурге (1769)», ...: «Либери (кавалер). Венера и Купидон (выс.2 локтя 15 дюймов, шир.3 локтя 1 дюйм, №612...» [Штелин, 2015, II, С.195.]

⁵⁵ Как пишет сам автор, от всего двух работ, о которых сообщает Фиосо (Thieme-Becker), до 65, включенных в каталог самим Руджери.

противоречия в атрибуциях очевидны и хорошо заметны на примере интересующей нас тематики.

Имеется группа чрезвычайно близких как по размеру и формату, так и по живописному и пространственному решению композиций с обнаженной женской фигурой (Венера, нимфа и т.п.) на фоне пейзажа, в окружении путти или играющей с Купидоном. Среди них – безусловно признанные работы Пьетро: *Анжелика и Медор* (Замок Schleissheim, Bayerische Kunstsammlungen, 122 x 152,5), *Юпитер и Каллисто* (Ringling Museum, Sarasota – 122 x 146), *Аллегория Живописи и Рисунка* (Köelliker, Milano, 112 x 134,5), *Венера и Амур в облаках* (частная коллекция, Венеция, 113,5 x 150). Стилистика этих работ свидетельствует о появлении в венецианской школе второй половины XVII столетия тенденции перехода к эстетике, близкой новому поколению живописцев – Червелли, Ладзарини, Беллуччи, Бамбини, - и предвосхищающей вкусы следующего, XVIII, века. У Пьетро Либери она проявляется в отказе от

тяжеловесных форм, энергичной моделировки, насыщенных тонов и предпочтении высветленной палитры, легкой светотени, более грациозных фигур. В целом это соответствует характеристике предназначенного для искушенных ценителей, знатоков «второго» стиля Либери, -“leggiadro”, согласно Ланци: “In leggiadro stile ha egli dipinti molti quadri da stanza [...] Più spesso che altra cosa dipinse Veneri ignude sul gusto di Tiziano, che sono i suoi cari d’opera...” [Lanzi, 1795-1796 (Ed. 1968 – 1974), P.142-144]. Именно в этой стилистике исполнена в начале восьмого десятилетия XVII века такая капитальная работа, как эрмитажная *Диана и Каллисто*⁵⁶.

Из обозначенной группы ближайшими аналогиями к *Венере* из Петерштадта являются *Анжелика и Медор* и *Юпитер и Каллисто* – в первой в точности повторен женский профиль, прическа, рисунок руки (braccio), во

⁵⁶ Инв. ГЭ 217, 208 x 273 см. См. также. [Artemieva, 1998, P. 82, Cat.4].

второй – поза лежащей фигуры (зеркально) [Accornero, 2013, P.57]⁵⁷. Эта же фигура повторена и в *Суде Паруса* (Gemäldegalerie, Дрезден) – “eccelente esempio dello stile erotico dell’artista” [Ruggeri, 1996, Cat. P172, P.191].

К названным работам типологически близка и *Венера, играющая с амурами* из Музея Богдана и Варвары Ханенко, по своим художественным достоинствам не только не уступающая, но и, безусловно, превосходящая некоторые работы, включенные Руджери в каталог Пьетро Либери – упомянутые *Аллегория Живописи и Рисунка* (Köelliker, Milano, 112 x 134,5 см) и *Венера и Амур в облаках* (частная коллекция, Венеция, 113,5 x 150 см) [Ruggeri, 1996, Cat.P104]⁵⁸. Обращает на себя внимание в киевской картине прекрасно разработанный пейзаж, напоминающий фон и в ораниенбаумской *Венере*, и в *Анжелике и Медоре*. Обе Венеры исполнены легкой и виртуозной кистью мастера, не стремящегося кому-то подражать или имитировать чужую манеру, и смело могут быть причислены к тем “*capri d’opera*” Пьетро Либери, о которых писал Ланци [Artemieva, Vortnikova, 2020, p. 27-40]. Как бы то ни было, появление подобной работы в первом по времени собрании живописи в России в известной степени симптоматично, поскольку оказалось в русле той тенденции, которая будет доминировать в коллекционировании венецианской живописи на протяжении всего XVIII столетия.

Упомянутыми в списке Беклемишева картинами ограничивается перечень заметных произведений венецианских живописцев в коллекциях Петра I. Однако этим не исчерпывается значение петровского времени в части появления в Петербурге действительно значимых работ итальянских, и, главным образом, венецианских мастеров. И давние воспоминания о Венеции, и, в особенности, посещение Парижа и Версаля способствовали осознанию монархом мощной силы искусства в деле идеологической пропаганды, прославления империи и власти царя.

⁵⁷ Хотя обычно исследователи предпочитают отсылку к Тициану, замечу, что часто повторяемое Либери положение лежащей «дугой» женской фигуры заимствовано у Падованино (напр. *Марс и Венера, застигнутые Вулканом*, собр. Corsini, Montecarlo).

⁵⁸ “*presenta spiccate somiglianze con la [...] Venere di Kiev*”.

1.3. Появление в Петербурге при Петре Великом первых программных монументально-декоративных картин для украшения государственных апартаментов. Плафоны Бартоломео Тарсия.

Образы античной мифологии к этому времени уже прочно вошли в обычаи новой России, сопровождая праздники и триумфы по случаю военных побед русского оружия. Достаточно вспомнить торжества в честь Полтавской победы: расцвеченные фейерверками, они продолжались десять дней, с 21 декабря 1709 года по 1 января 1710 года. В Москве было воздвигнуто несколько триумфальных ворот для встречи русских войск.

По случаю Полтавской победы в Москве издается книга «Политиколепный апофеоз достославной храбрости всероссийского Геркулеса...» (далее – полный перечень титулов «императора и автократора») ⁵⁹. В ее тексте в главных чертах определена программа всех последующих не только празднеств, но и других форм прославления государства и, в первую очередь, монарха: в аллегорических отсылках к древней истории и мифологии доминируют такие персонажи, как Марс и Геркулес, персонифицируя Петра Великого.

Откликаясь на просьбу польского короля Августа II прислать гравюру с изображением торжественного входа русских войск в Москву в декабре 1709 года в ознаменование победы под Полтавой, Петр I просит Мусина-Пушкина, начальника Печатного двора, изготовить подобную гравюру:

⁵⁹ *Политиколепный апофеоз достохвалныя храбрости всероссийскаго Геркулеса... великого государя нашего царя и великого князя Петра Алексеевича... на генеральной баталии в нынешнем 1709 году, в 27 и 30 день, месяца Иуния. Бывшей под Полтавою.* [Московский печатный двор], 1709 г. – Из Императорских эрмитажных библиотек, Инв. № 97192.

«Торжественный вход» в Москву 21 декабря 1709 года был запечатлен двумя мастерами - Алексеем Зубовым и Питером Пикартом⁶⁰.

Гравюры хотя и сохраняли память о выдающихся событиях петровского царствования, но монументальная живопись имела огромное преимущество: она позволяла рассказать о величии царствования в нетленных образах, передать эстафету будущим поколениям и преемникам на троне. Поэтому закономерно приглашение в Петербург в последние годы правления Петра венецианца Бартоломео Тарсиа [Калязина, 1977, С.55-69; Malinovskij, 1993, pp. 46-51] для решения подобной задачи.

Артистический профиль Бартоломео Тарсиа (1690-1765) ярко обрисовался лишь благодаря исследованиям последних трех десятилетий [De Vincenti, 1996, pp. 49-56; Sokolova, 2020]. Бартоломео был сыном весьма успешного скульптора Антонио Тарсиа, через которого, безусловно, познакомился с Рагузинским и вместе с ним приехал в Петербург в 1722 г. [Malinovskij 1993, P.47.]. Но сам Бартоломео вовсе не был третьесортным ремесленником от живописи, согласившимся принять приглашение русского двора исключительно из-за не востребоваемости на родине.

Проблема понимания и оценки наследия Тарсиа осложняется тем, что большая часть его живописного наследия – а это, в первую очередь, монументальные работы, исполненные в России, - не сохранилась⁶¹, а обширный графический корпус остается неразобраным, скрывая авторские работы Бартоломео под другими именами.

⁶⁰ Пикарт, П. *Торжественное вступление русских войск в Москву после Полтавской победы 21 декабря 1709 г. Picart del et fec.* Офорт, гравюра резцом. Москва, 1711; Зубов, А.Ф. *Торжественное вступление русских войск в Москву после Полтавской победы 21 декабря 1709.* Офорт, гравюра резцом. Москва, 1711.

⁶¹ Тарсиа прибыл в Петербург 16 (27) июня 1722 г.. Еще при Петре I успел выполнить несколько крупных заказов: плафон и две настенные фрески во дворце Меншикова [Калязина 1977. С.60], 3 плафона в Итальянском дворце императрицы на Фонтанке [Malinovskij 1993, P.47]; три картины для Павильона, возведенного по случаю бракосочетания цесаревны Анны Петровны с герцогом Голштинским в Летнем саду [Malinovskij 1993, P.47] – все не сохранилось. О более поздних работах Бартоломео Тарсиа пойдет речь в следующих главах.

В изучение последнего аспекта большой вклад внесла Л.Н.Салмина-Хаскелл [Salmina Haskell, 2015, P.197-207], обнаружившая и определившая несколько рисунков Тарсия в собраниях Эрмитажа, музея Коррер в Венеции, Библиотеки Пьерпонта Моргана в Нью-Йорке (коллекция Януша Шольца), в собрании Уотсона, в собрании музея Ашмолеан в Оксфорде – причем, под именами далеко не последних венецианских мастеров, таких, как Джанантонио Пеллегрини (*Аллегория Невежества*, Государственный Эрмитаж) или Гаспаре Дициани (*Аполлон и Дафна* и *Изгнание из Рая*, Библиотека Пьерпонта Моргана, Нью-Йорк). Кроме того, в палаццо Фарсетти в Венеции (где размещалась знаменитая скульптурная коллекция, приобретенная Павлом I), находится живописный плафон работы Бартоломео Тарсия «*Избиение младенцев*», исполненный изначально для церкви Сан Микеле ин Изола, а по времени близкий первой поездке мастера в Петербург – ок. 1730 г.⁶²

Итак, Бартоломео Тарсия впервые оказался в Петербурге в 1722 г. Непосредственно к петровскому времени относятся четыре модели, хранящиеся в музее Коррера в Венеции. Это эскизы четырех плафонов для украшения Летнего дворца в Петербурге. Сохранился контракт, заключенный Тарсия в августе 1725, т.е. спустя полгода после смерти Петра, где указаны сюжеты будущих плафонов (их должно было быть гораздо больше - по меньшей мере 14 разного размера, на аллегорические сюжеты, а также из античной мифологии и священного писания [Salmina Haskell, 2015, P.197-198]. На модели в венецианском музее представлены *Олимп (Триумф богов)*(Рис.7), *Борей, похищающий Орифию (Осень)* (Рис.8), *Триумф героя* (Рис.9) и *Аллегория Истории* (Рис.10).

История этого заказа подробно изложена в статье Ларисы Салминой Хаскелл. Хочу обратить внимание лишь на два, с моей точки зрения, важных момента ввиду рассматриваемой темы: Тарсия сообщает, что моделло плафона на сюжет *Аллегория истории* для Большого зала Зимнего дворца в Петергофе

⁶² Перенесен в Палаццо Фарсетти из музея Коррера в 1911 г. [Pignatti, 1960, P.326.]

по представлению графа Саввы Владиславича был показан в 1724 году Петру I. Это же моделло позднее, в мае 1726, рассматривала Канцелярия от строений по представлению А.Д.Меншикова [Salmina Haskell, 2015, P.199].

Сюжеты двух последних модели – *Аллегория истории* и *Триумф героя* тесно взаимосвязаны. Справа от центра первой композиции помещена фигура царственного воина – императора - в римских доспехах, сидящего на облаке и обращающего взор к помещенной выше и точно по центру Истине, которой Виктория преподносит *Анналы* его царствования. Изобилие, Мудрость, Сила и Правосудие окружают главных персонажей. Таким образом, в монументальном плафоне представало прославление императорской власти.

Та же тема раскрывается и в *Триумфе героя*: Героя в античном доспехе венчаемого Славой и Победой, сопровождает Минерва; под ним - поверженные вражеские знамена, пленные в восточных одеждах – очевидный отсыл к победам над турками, за спиной героя – пирамида, символ незыблемости власти. О каком герое идет речь, объяснять не надо: позднее об этом скажет М.В.Ломоносов в своей поэме (см. Глава II.)

Так в царствование Петра I в монументальной живописи возникает и закрепляется тема триумфа государства, императорской власти и личности Петра Великого: прервавшись ненадолго после смерти царя-реформатора, этот лейтмотив зазвучит в полную силу в царствование его дочери Елизаветы, когда для воплощения этих идей призовут опять же венецианского мастера, но уже высочайшего ранга: Джамбаттисту Тьеполо. Как писал российский резидент в Османской империи И.И.Неплюев (кстати, гардемаринном проведший несколько лет в Венеции и знакомый и с Петром Беклемишевым, и Саввой Рагузинским) в своей *Записке о Петре I* «...одним словом, на что в России ни

взгляни, все его началом имеет, и, что бы впредь ни делалось, от сего источника черпать будут» [Неплюев, 1892, С.122] ⁶³.

⁶³ «...в1725 году в феврале месяце получил я плачевное известие, что Отец отечества, Петр, император 1-й, отыде сего света. Я омочил ту бумагу слезами, как по должности о моем государе, так и по многим его ко мне милостям, и ей-ей, не лгу, был более суток в беспмятстве; да иначе бы и мне и грешно было: сей монарх отечество наше привел в сравнение с прочими; научил узнавать, что и мы люди; одним словом, на что в России ни взгляни, все его началом имеет, и что бы впредь ни делалось, от сего источника черпать будут.»

Глава 2.

Венецианская живопись в Петербурге в правление императрицы Елизаветы: «монументальная пропаганда»

2.1. От Анны Иоанновны к Елизавете Петровне. Приоритет монументально-декоративной живописи - основная тенденция середины XVIII столетия

Начатое Петром Великим коллекционирование произведений искусства после смерти императора приостановилось на два десятилетия - преемники Петра I в этот период за границей новых картин не приобретали, а при необходимости исполнения портретов или других живописных работ вполне довольствовались искусством художников, осевших в России еще в петровское время - можно ли удивляться, что такой посредственный и провинциальный живописец, каким был гасконец Луи Каравакк (1684 – 1754), добился здесь положения придворного художника. С его именем связан один любопытный факт, имеющий непосредственное отношение к теме. В 1741 г. Каравакк написал *«Портрет правительницы Анны Леопольдовны с младенцем императором Иоанном Антоновичем на руках»*⁶⁴ (Рис.11), взяв за образец композицию Себастьяно Риччи (*«Апеллес пишет портрет Кампасы в присутствии Александра Великого»*, Государственный Эрмитаж)⁶⁵ (Рис.13). В образе Александра Великого изображен Антон-Ульрих Брауншвейгский, за

⁶⁴ Портрет работы Каравакка (?) исчез после революции – известен по фотографии, воспроизведенной в журнале «Старые годы». - 1912, май. - С.10-11. На Таврической выставке посвященной времени императрицы Елизаветы Петровны, картина экспонировалась как работа К.Преннера, изображающая семью Великого князя Петра Федоровича – Великая княгиня Екатерина Алексеевна с младенцем Павлом Петровичем на руках в образе Кампасы (Рис.12). Однако изображение Бирона за спиной Антона-Ульриха исключает подобную идентификацию. Вопрос о прототипе данной композиции окончательно не решен: с оригинала Риччи есть еще одна копия работы Джанантонио Гварди (Semenzato, Venezia, 14/XII – 1986), по формату и некоторым деталям (шлем с плюмажем и золотыми орлами на Александре) еще более близкая к утраченной работе Каравакка. Картина Д.А.Гварди (частная коллекция, Италия) показана на выставке *“Donne nell’arte. Da Tiziano a Boldini”*. Brescia. - Palazzo Martinengo. - 22/I- 12/VI-23 (Рис.14).

⁶⁵ ГЭ 9639, х.м., 300 х 261 см.

его спиной стоит герцог Бирон, а сам Апеллес - автопортрет Каравакка. Архитектурным фоном служит Третий Летний дворец, который Растрелли начал возводить по повелению Анны Леопольдовны в 1741, лента ордена Андрея Первозванного на кирасе герцога Антона-Ульриха также точно указывает на датировку картины 1741 г. [Scarpa, 2006, cat. 431, fig.265, tav.XI]. Из этого, естественно, следует вывод, что картина Риччи оказалась в России не позднее 1740 г., а возможно, и ранее - еще в годы правления императрицы Анны (1730-1740)⁶⁶. Самое странное в этой истории то, что при Анне Иоанновне не было и речи о каких-то пополнениях собраний, а уже имевшиеся картины портились и растаскивались приближенными царицы [Штелин, 2015, II, С.44-45]: «... российская действительность 1730-х годов не давала хороших предпосылок ни для развития изобразительного искусства, ни для коллекционирования картин и статуй» [Androssov, 2000, P.40-53; Андросов, 2003, С.112]. Единственными полотнами, присланными в Петербург в те годы, были портреты, заказанные венецианскому мастеру Якопо Амигони русским послом в Англии князем Кантемиром. Представляется наиболее вероятным, что произведение Себастьяно Риччи также было приобретено в Англии Кантемиром и отправлено им в Петербург [Artemieva, 1998, cat.11].

Князь Антиох Кантемир (1709-1744), одна из самых ярких европейских фигур Века Просвещения, из-за своей преждевременной кончины и пребывания по преимуществу за границей (послом в Лондоне с 1731 по 1738, а затем в Париже, где скончался в 1744 г.), не оказал того влияния на процесс воспитания художественного вкуса в России, которое было бы сомасштабно его дарованиям [Artemieva, 1998, С.110-154]. Тесные дружеские связи, завязанные Кантемиром с художественными и артистическими кругами Лондона и, в особенности, с итальянскими музыкантами и певцами,

⁶⁶ В Каталоге Фомичевой (1992, № 115 опубликована как работа Франческо Фонтебассо, авторство Себастьяно Риччи предложено А.Мариуцем (сообщено автору устно) на основании подготовительных рисунков Риччи к нашей картине: *Апеллес и Александр* и *Апеллес пишет портрет Кампасы* (Галереи Академии, Венеция). Как работа С.Риччи опубликована автором – [Artemieva, 1998 Cat.n. 11].

составлявшими многочисленную колонию в любой европейской столице, где итальянская опера безраздельно царила на музыкальной сцене, сблизила его и с Якопо Амигони. Дружба с художником продолжалась на протяжении всей короткой жизни Антиоха Кантемира. В доме российского посла в Лондоне в 1733 -1734 гг. Амигони написал по заказу князя два больших парадных портрета – императрицы Анны Иоанновны⁶⁷ (известен по гравюре Д.Вагнера, оригинал передан в 1899 в Дирекцию Императорских театров в Петербурге, нынешнее местонахождение неизвестно) и «*Портрет Петра I с Минервой*» [Андросов, 2003, С.142; Artemieva, 2015, Рр. 65–70] - выдающееся произведение современного венецианского живописца, на тот момент по своим художественным достоинствам не имевшее аналогов в императорских собраниях⁶⁸ (Рис.15). Как предполагает Андросов, в 1735 году Кантемир по поручению Государственного канцлера графа Левенвольде вел с Амигони переговоры о возможности поступления художника на русскую службу [Андросов, 2003, С.144].

Однако Антиох Кантемир – «исключительная личность, попавшая в исключительные обстоятельства», оказавшаяся «выше обычаев и нравов своей страны» [Андросов, 2003, С.112] - людей с подобным кругозором не было в окружении ни Анны Иоанновны, ни правительницы Анны Леопольдовны. Зато их было немало в окружении императрицы Елизаветы (1741 - 1762). Представители русской аристократии, всеми силами стремившиеся к свержению регентши, видели в Елизавете прежде всего дочь Петра Великого и надеялись на возврат к петровской политике, на изгнание прибравшей все к рукам «немецкой партии». «Живейшая нежность, высказываемая царицей к памяти Петра I, побуждает ее заботливо и с удовольствием собирать все портреты этого государя, которые по предрассудкам или прежней ненависти

⁶⁷ *“Императрица стоит в красивом мраморном зале у позолоченного стола, на котором видна красная бархатная подушка с короной Империи. Платье Анны I – из белого вышитого сатина. Императрица украшена звездой ордена св.Андрея и императорской мантией с позолотой с изображением вышитых русских орлов. На ее голове – маленькая корона с бриллиантами; в волосах – жемчужины. Она держит в правой руке скипетр, а левой указывает на корону. В глубине – драпировка из красного бархата”* -- Коене, G. de. *Galerie de la maison des Romanoff*. St.Petersburg 1866.

⁶⁸ ГЭ 2754, х.м. 261 x 178 см.

были как бы погребены во прахе или забвении» - доносил французский посол маркиз де ля Шетарди ко двору Людовика XV [*Маркиз де ла Шетарди в России 1740 -1742 годов*, 1866, С. 464.]. По свидетельству Штелина, многие картины нашлись в кладовых и чуланах [Штелин, 2015, I , С.91, прим.114], в том числе и “*Портрет Петра I*” работы Амигони. История его замысла и создания подробно исследована Андросовым [Андросов, 2003, С.142-146.]⁶⁹.

Обнаружение работы такого крупного мастера, как Якопо Амигони, не могло не произвести впечатления на новую императрицу: художественный уровень картины превосходил все имевшиеся в то время работы итальянских художников в царских собраниях, а мастерство Амигони-портретиста (хотя и написавшего изображение Петра I по гравюре с портрета работы Каравакка) не могло идти ни в какое сравнение с тем, что могли предложить придворные художники – тот же Луи Каравакк или приехавший в 1750 австриец Каспар Преннер (1720-1766) [Штелин, 2015, I, С.91; Андросов, 2001, С.253]⁷⁰. К тому же композиция, наполненная аллегорическими атрибутами и символами, где спутницей Императора представлена богиня мудрости Минерва, создавала величественный облик монарха, воплотившего в себе таланты выдающегося полководца, основателя флота, государственного мужа, чья главная опора - Закон, т.е. воистину - Отца Отечества [Scarpa Sonino, 1994, cat.15, P.92]. Именно такой образ Петра I был призван осенить царствование Елизаветы, «дщери Петровой». Тем самым «*Портрет Петра I с Минервой*», исполненный по русскому заказу еще в первой половине XVIII века и тогда же поступивший в императорскую коллекцию, стал триумфальным прологом к будущему безраздельному доминированию венецианских живописцев при русском дворе на протяжении следующих трех десятилетий. Стремление

⁶⁹ В частности, автор рассматривает обстоятельства появления в Петербурге двух авторских версий «Портрета Петра I с Минервой» (Государственный Эрмитаж, ГЭ 2754, 231 x 178 см) – первая, большего размера, была прислана в середине 30-х гг., вторая, чуть уменьшенная (ГЭ 7610, 200 x 132 см, ГМЗ «Петергоф», Большой дворец, Рис. 16)), как справедливо полагает Андросов, была повторена художником для Кантемира и после его смерти в 1744 г. отправлена в столицу Сергею Кантемиру, брату и наследнику Антиоха. Штелин, когда пишет об обнаруженном в кладовых «*Портрете Петра I работы Амикони*», скорее всего, имеет в виду первый вариант, представленный Елизавете.

⁷⁰ «... Преннер был послан из Рима в Санкт-Петербург графом Бьелке, у которого канцлер Российской Империи граф Воронцов запросил сильного портретиста для Императорского двора».

вернуть России былую славу, продолжить все, что было начато Петром, возводится Елизаветой в ранг государственной политики. Как ее программный документ в сфере покровительства искусств справедливо рассматривается Я.С.Соколовой плафон, созданный Бартоломео Тарсия для Танцевального зала Петергофского дворца (погиб в Великую Отечественную войну): введение в устойчивую иконографическую схему «Минерва и Аполлон среди Муз на горе Геликон» фигуры Юноны интерпретируется как персонификация Елизаветы - «...именно фигура Юноны, а не Аполлона, играет в развитии сюжета ведущую роль: своим появлением на Геликоне и мановением скипетра она ознаменовала чудесное зарождение из твердой скалы священного источника вдохновения, подобно тому, как по воле дочери Петровой наука и искусства в России получили новый толчок к развитию. [...] Хотя в основу программы и был положен сюжет из Овидия, плафон представляет собой авторскую интерпретацию заказчика – императрицы (*подчеркнуто мною – И.А.*). Об этом говорит тот факт, что Юнона является «посторонним» персонажем как для иконографии Парнаса, так и для иконографии Геликона; кроме того, на это указывает миниатюрный портрет Петра I, который держит расположившийся справа от Юноны крылатый путто» [Соколова, 2022, С.637-638]. Это наблюдение чрезвычайно важно для понимания содержания и направленности программных сюжетов монументально-декоративной живописи, о чем уже говорилось в Главе I. В становлении и понимании значения изобразительных искусств в России годы правления Елизаветы Петровны можно смело назвать революционной эпохой.

Несравненно возросла в это время роль итальянских художников, работавших в Петербурге. Начало было положено уже в 1742 г. приглашением ко двору Джузеппе Валериани (1690/91 - 1762) - римлянина по рождению, но как театральный декоратор сформировавшегося в Венеции [Rossi, 2005, P. 367]. Этому не приходится удивляться: Венеция в то время безраздельно царила в театральном мире Италии, здесь одновременно работали семь театров. Учителем Валериани был Марко Риччи, племянник

Себастьяно – поразительно, как тесно все переплелось, и какой мощной притягательной силой обладала местная живописная традиция, подчинявшая себе всех, кто с ней соприкоснулся! Джузеппе работал в Венеции с 1715 вместе с братом Давидом, они оформляли спектакли в театрах Сант-Анджело и Сан-Джованни Крискостомо.

Итальянская опера в Петербурге процветала даже во времена Анны Иоанновны - с 1735 г. здесь работала неаполитанская оперная труппа под руководством композитора Франческо Арайи. Капельмейстер Арайя прожил в России без малого тридцать лет вместе со своими музыкантами, среди которых были настоящие виртуозы. При Анне Иоанновне Арайя ставил каждый год одну или две новых оперы; начало царствования Елизаветы было отмечено представлением «*La Clemenza di Tito*» со специально написанным прологом «*La Russia aflitta e riconsolata*» с музыкой Доменико далл'Олио на либретто Штелина. Елизавета была страстной любительницей театра и появление в качестве декоратора Джузеппе Валериани - несомненный признак того, что к оформлению спектаклей стали предъявлять повышенные требования: Валериани сопутствовала слава соперника братьев Бибиена. Джузеппе Валериани приехал по приглашению Арайи и по условиям договора должен был привезти помощника - в качестве такового был выбран болонец Антонио Перезинотти, также обучавшийся искусству сценографии в Венеции и работавший с Валериани в театре Сант-Анджело. Здесь во время карнавалов 1735 и 1737 он создал декорации для оперы «Люций Вер» на музыку Франческо Арайи. Как и Валериани, Перезинотти был вписан в Коллегию венецианских живописцев и всегда себя аттестовал как «художник и архитектор венецианский» [Muraro 1978, pp. 50-65]. Обстоятельства приглашения Валериани и Перезинотти, как и других венецианских живописцев и декораторов, стали недавно предметом фундаментального исследования Я.В.Соколовой [Sokolova, *Dottorato di ricerca...* Università degli Studi di Padova. AA XXXII, 2020], которое рассматривает этот важный аспект занимающей нас темы под углом проблематики, связанной с условиями

договоров, их различиями в зависимости от институции, к которой был приписан тот или художник, практикой оформления заказов и их последующей апробацией.

Джузеппе Валериани кроме оперных проектов писал в Петербурге также плафоны как для царских дворцов, так и по частным заказам. До него профессиональным плафонным живописцем в Петербурге считался только уже упоминавшийся венецианец Бартоломео Тарсия, который продолжал успешно конкурировать и с Валериани [Artemieva, 1998, P. 24].

В России в середине XVIII века при создании монументальных произведений предпочтение отдавалось масляной живописи на холсте. Выбор в пользу этой техники был связан с ее превосходными практическими и эстетическими качествами: «прекраснейшая выдумка и большое удобство» еще в XVI веке писал Джорджо Вазари [Vasari, 1550, P. 74], отмечая, в особенности, что произведения, созданные в этой технике, «весят немного, и перевозить их свернутыми нетрудно» [Vasari, 1550, P. 70]⁷¹. Не будем забывать, что впервые подобная техника для крупноформатных картин была разработана и начала широко применяться именно в Венеции: начиная с XV века Джованни и Джентиле Беллини и все мастера их школы - Джованни Мансуэти, Ладзаро Бастиани, Витторе Карпаччо - начали писать огромные холсты – *teleri* – для стен многочисленных венецианских скуол, позднее в этой же технике стали оформлять потолки церквей и государственных институций – после пожара 1577 года весь Дворец Дожей был украшен таким образом. Венецианским художникам не было равных в создании плафонов любого размера.

«Иметь готовое произведение даже колоссальных размеров в предельно сжатые сроки — было одной из неизменных установок Канцелярии от Строений и самой императрицы. В документах повсеместно встречаются

⁷¹ P.70: “*Gli uomini per potere portare le pitture di paese in paese, hanno trovato la comodità delle tele dipinte, come quelle che pesano poco et avvolte sono agevoli a trasportarsi*».

такие формулировки, как «немедленно», «исправлять с крайним поспешанием» «для скорейшего исправления» или «дабы во исправлении того плафона остановок происходить не могло» [Соколова, 2020, С. 241]. Техника масляной живописи на холсте полностью отвечала этим требованиям. Самым проворным венецианским живописцем в России прослыл Бартоломео Тарсия. По свидетельствам Якоба Штелина, Тарсия «писал очень быстро и выполнял плафон на холсте размером 35 футов в длину и 21 в ширину [10,7 x 6,4м] менее чем за месяц» [Штелин, 2015, I, С. 67]. Бытовавшее представление о том, что венецианский живописец *fa presto*, находит свое объективное подтверждение в архивных документах: так, Тарсия писал масштабные по размерам плафоны примерно за шесть месяцев [Соколова, 2020, С.241, прим.19], точно за такой же срок в сентябре 1761 года обязался написать плафон дворцовой церкви Зимнего дворца Франческо Фонтенбассо [Соколова, 2020, С.241].

Потребность в создании новых плафонов и в других видах живописного декора стала быстро возрастать по мере развертывания в столице и окрестностях большого дворцового строительства. В 1743 был завершен Третий Летний дворец, и главный архитектор Франческо Бартоломео Растрелли начинает перестраивать основные загородные резиденции императрицы в Петергофе и Царском Селе. В новых апартаментах Елизавета решила по примеру Петра разместить картинные галереи, и для начала приказала разыскать и привести в порядок картины, собранные ее отцом, многие из которых она помнила, но не находила на прежнем месте - «после многих расспросов Ее Величества нашелся, наконец, в сундуке, гардеробе или кладовой для хранения верхнего платья запас из более чем 300 различных итальянских, голландских и других картин, которые, однако, за давностью времени и полным забвением были столь ужасно испорчены, что превосходный реставратор картин Пфанцельт в течение нескольких лет был целиком занят ими. Большинство из них попали затем в Царское Село, где была устроена пристойная галерея» [Штелин, 2015, II, С.12].

Проблема реставрации и сохранения картин тем самым была впервые обозначена в начале правления Елизаветы и потребовала незамедлительного решения [Малиновский 2012, с. 389-427]. Приглашенный еще при Анне Леопольдовне в качестве портретиста немецкий живописец Георг Кристоф Гроот (1716-1749)⁷², приехавший в Санкт-Петербург в июле 1741 года, должен был отвечать в том числе за состояние дворцовых собраний и реставрацию картин. При Елизавете Петровне на этот счет был даже издан именной указ⁷³, и Гроот фактически стал первым хранителем императорского картинного собрания. Считая себя главным образом живописцем, и, как можем судить по его наследию, весьма неплохим [Маркина, 1999, 2017], Гроот тяготился этими обязанностями, и приглашение реставратора Лукаса Конрада Пфандцельта (1716-1786)⁷⁴, «с тем чтоб под его [Гроотом] смотрением находящиеся во дворцах в С. Петербурге, в селе Царском и других местах картины починять и в хорошем состоянии содержать» [Левинсон-Лессинг 2022, с. 51] избавляло Гроота по крайней мере от необходимости самому заниматься «исправлением» картин.

С именем Гроота связана первая в послепетровское время (и единственная при Елизавете) покупка крупной партии картин в Праге и Богемии - за 12 000 рублей были приобретены 115 работ западноевропейских школ, использованных для устройства Картинного зала в перестроенном Растрелли Царскосельском дворце. Две противоположные друг другу стены, в соответствии с модой того времени, были от пола до потолка завешены работами итальянских, голландских и фламандских мастеров по принципу т.н. «шпалерной развески» - картины, приобретенные еще Петром I, соседствовали с новыми, купленными при Елизавете [Маркина, 1995, С.12-19]. В целом Картинный зал Екатерининского дворца сохранил свой первоначальный облик, и «если в составе картин этого зала и произошли частичные изменения [...], то

⁷² Г. К. Гроот (1716-1749) родился в семье Иоганна Кристофа Гроота – гофмалера, гофмузикуса и инспектора Людвигсбургской галереи (княжество Вюртемберг).

⁷³ 21 декабря 1743. [Успенский, 2007, С. 63].

⁷⁴ Л. К. Пфандцельт – сын ульмского портретиста Георга Фридриха Пфандцельта. Приехал с Г. К. Гроотом в Ревель в 1741 г., где находился до ноября 1743 г., когда переехал в Петербург.

в целом он сохранил свой первоначальный облик и дает прекрасное представление о том типе дворцовых картинных галерей, который сложился в Европе в XVII веке. Сохранив полностью эти традиционные черты, уже приобретшие к этому времени архаический характер, он вместе с тем наглядно свидетельствует о задачах, ставившихся перед дворцовым собранием картин в елизаветинское время” [Левинсон-Лессинг, 2022, С.50].

Елизавета, обладавшая, по словам Штелина, “тончайшим и изысканнейшим вкусом как в одеждах, так и в мебелировке, выказала особую любовь к хорошим картинам” [Штелин, 2015, II, С.11]. Однако не следует обольщаться по поводу приобретений картин для императорских дворцов в период с середины 1740-х до середины 1750-х гг.: это не было собственно коллекционированием, то есть систематическим и целенаправленным собирательством, определяемым развитым художественным вкусом, - на первое место выдвигалась задача «украшения» интерьеров, создания одного из декоративных “пятен” общего роскошного ансамбля, где отдельные произведения почти не имели самостоятельного значения. Вполне объяснимо, что венецианская живопись, в которой во все времена сохранялся приоритет колорита, лучше других выполняла функции такого «декоративного пятна». Однако нельзя отрицать взыскательности и требовательности Елизаветы, проявленных как при заказе живописного убранства новых дворцовых помещений, так и еще в одном важном репрезентативном жанре – портрете.

2.2. Портретисты

Потребность в хороших и искусных портретистах ощущалась с самого начала царствования Елизаветы Петровны. Георг-Христофор Гроот, пользовавшийся особым доверием Елизаветы, был, по мнению Штелина, искусным портретистом, однако из-за преждевременной кончины в 1749 г. оставленное им наследие невелико.

Неудовлетворенность Каравакком, начавшим свою карьеру еще при

Петре I, и не только не усовершенствовавшимся в своем деле, но безнадежно отставшим от времени, назревала на протяжении 40-х гг. Не лучше был и приехавший в 1750 Георг Каспар Преннер (1720-1766), приглашенный М.И.Воронцовым при посредничестве шведского графа Николаса (Нильса) Биелке, натурализовавшегося в Риме и даже ставшего римским сенатором [Андросов, 2001, С.248-251]. На Преннера поначалу возлагались большие надежды, но они не оправдались⁷⁵. Отсутствие при дворе достойного портретиста становится совершенно очевидным к середине 50-х годов, когда парадный портрет выдвигается на одно из первых по значимости мест. Удовлетворить сильно возросшие запросы двора мог мастер, завоевавший европейское признание: на должность придворного художника (наиболее почетную и высокооплачиваемую из всех возможных) [Artemieva, 2011, Р. 64-73; Р. 65] решено было пригласить графа Пьетро Ротари.

Ротари, за плечами которого к тому времени уже были годичное пребывание в Вене, а затем почти пять лет, проведенных в столице Саксонии, действительно, слыл европейской знаменитостью.

Пребывание в Дрездене способствовало раскрытию всех сторон дарования Ротари: именно здесь он проявил себя не только как исторический, религиозный и жанровый живописец, виртуозный мастер создания “*teste di carattere*”, к которым можно отнести многочисленные женские головки, но и как незаурядный портретист. Созданные им портреты членов королевской фамилии - короля, королевы, наследного принца Фридриха Христиана и его жены Марии Антонии, равно как и всемогущего первого министра графа Генриха Брюля, сыграли, возможно, решающую роль в приглашении приехать в Петербург. К тому же саксонский двор был давним союзником России еще со времен Петра Великого и Августа Сильного, культурные связи с ним были особенно крепкими, а про военные и торговые и говорить нечего – начавшаяся

⁷⁵ По свидетельству Штелина, Преннеру удавались портреты в графических техниках, но никак не в живописи: «Чем больше портретов он писал, тем больше обнаруживал свою убогую живопись и вульгарную манеру, особенно пестрым колоритом, в котором белый цвет выглядел, как известка» [Штелин, 2015, I, С.91].

в том же году Семилетняя война подтвердила это (и наверняка укрепила Ротари в правильности его решения).

В Петербурге на Ротари возлагались большие надежды [Artemieva, 1998]. Не обошлось и без интриги: близкие к императрице люди предлагали одновременно две кандидатуры – француза Луи Токке и итальянца Пьетро Ротари. За первого ратовал вице-канцлер Воронцов, за второго – новый фаворит Иван Шувалов, барон фон Сиверс и английский посланник Вильямс. В итоге царица отдала предпочтение Ротари, но вскоре (в августе того же 1756) вслед за ним в Петербург приезжает и Луи Токке. В обстановке соперничества противоборствующих придворных партий, стоявших за каждым живописцем, оба пишут портреты царицы. Возникшая между художниками конкуренция (равно как и вся деятельность Ротари в России) отражена в «Записках...» и переписке Якоба Штелина: « Monsieur Токке собирается вновь писать в Петергофе портрет Ее Императорского Величества в виде Дианы. Monsieur Граф де Ротари - ее же в Царском Селе в утреннем платье. Оба – шедевры в своем роде. [...] ...эти два умелых живописца, каждый на свой манер, играют на зависть свои роли...»⁷⁶.

По общему мнению, Луи Токке принадлежит лучший парадный портрет Елизаветы (Петербург, Эрмитаж); вместе с тем, по свидетельству современников именно Пьетро Ротари создал наиболее психологически верный и точный образ императрицы (Петербург, Русский музей), не случайно он затем многократно повторял и варьировал его (рис.17)⁷⁷: «...Он писал императрицу Елизавету различным образом, всякий раз нежно и красиво, но наиболее красиво и похоже в утреннем платье. Этот портрет затем был гравирован...» пишет Штелин [Штелин, 2015, I, С.74] (Рис.18)⁷⁸.

⁷⁶ Письмо Г.Н.Теплову от 4 августа 1757 [Штелин, 2015, I, С.419].

⁷⁷ ГРМ, х.м., 56 x 45,5 см, Инв.№ Ж-4937. В посмертной описи имущества зафиксировано пять портретов императрицы Елизаветы Петровны – ЦГАДА, фонд 11, опись I, ед.хр.991, л.21-22, [Брук, 1990, С.239, прим.53].

⁷⁸ Чемесов Евграф Петрович (1737 - 1765), с оригинала Пьетро Ротари. *Портрет императрицы Елизаветы Петровны*. 1761 г.

Заслужив благоволение царицы, Ротари становится модным портретистом – поначалу ему приходилось делить эту славу с Токке, но после отъезда француза осенью 1758 года, соперников у веронца не осталось: «... он писал почти всех придворных кавалеров и дам в Петербурге и других знатных частных лиц, почти все одного размера, а именно два фута высотой и в половину шириной. И в точно таком же виде он писал различные характеры женщин и простых девушек в большом количестве, все с натуры, самой плавной кистью, в тонкой манере, с пленительным колоритом и очаровательным выражением. Императрица Екатерина II, лучший портрет которой он написал в профиль, а Чемесов гравировал на меди, любила его живопись более других...» [Штелин, 2015, I, с.74]. Лавина заказов, обрушившаяся на Ротари, не позволяла, конечно, выполнять их все собственноручно – приходилось прибегать к помощи учеников. Выявлению наиболее одаренных способствовало преподавание в недавно учрежденной Иваном Шуваловым Императорской Академии художеств⁷⁹ (см. Глава 3) . Разграничение собственноручных работ Пьетро Ротари и гораздо более многочисленных произведений, выполненных с привлечением мастерской, составляет на сегодняшний день главную проблему исследования его творчества. Уже одно только количество знаменитых «головок» - а их в мастерской художника после его смерти оказалось ни много ни мало 600! - предполагает участие помощников. Огромное наследие живописца, в большей своей части оставшееся в России, но значительная доля которого все же вернулась на родину, еще требует вдумчивого исследования и осмысления, хотя первый шаг на этом пути уже сделан.⁸⁰ К тому же, деятельность Ротари в Петербурге не ограничивалась только написанием портретов, с самого начала она была гораздо более обширна и разнообразна. Он пишет религиозные

⁷⁹ Кроме того, Ротари содержал в Петербурге в 1756-1759 гг. частную школу, в ней учился, в частности, известный русский портретист А.Антропов [Д.Ровинский, 1855, С.48].

⁸⁰*Пьетро Ротари. Материалы. Исследования. Москва, 1999.* – В сборнике представлен обширный материал исследования работ Ротари и его мастерской, проведенный во Всероссийском художественно-реставрационном центре им.Габаря, приведены данные радиографии и составлены таблицы анализа грунтов, позволяющие разграничить собственноручные произведения Ротари и выполненные помощниками.

картины – три полуфигурных образа Мадонны для дворцовых церквей в Петербурге, Петергофе и Царском Селе [*Museo fiorentino...*, 1754-1762, IV, p.283], а также многофигурную композицию «Рождество Христово» для личных покоев императрицы Елизаветы [Штелин, 2015, I, с.77] - Штелин сообщает, что эту картину Ротари начал весной 1758 года и закончил ее к рождеству. Он не раз подтверждает свою репутацию виртуоза, удивляя двор - «Граф Ротари, по русскому обычаю, в тот же пасхальный день расписал яйцо, а именно большое страусовое яйцо, на котором он мастерски представил *Воскресение Христа*» [Штелин, 2015, I, С.123] и доказывая, что ему в равной степени подвластны все жанры: Штелин с восторгом описывает созданные художником «обманки», *"trompes-d'oeuil"*: «Одной из первых его картин был портрет маленького калмыка г-на камергера Шувалова. Художник изображает его с покрывалом, под которым спрятана девочка»⁸¹. Он придумывает остроумные жанровые сцены - некоторые до сих пор украшают знаменитый «Кабинет мод и граций» в Большом Петергофском дворце, разбивая монотонность многочисленных «головок» - как, например, «*Мальчик, крадущий сливы у торговки*».

Заказы поступают Ротари не только от «Большого» двора, но и от т.н. «Малого», «голландского дворика» наследника Петра Федоровича: художник пишет портреты будущих Петра III и Екатерины II; с портрета Петра Федоровича под наблюдением автора в 1760 году была выткана шпалера на Петербургской шпалерной мануфактуре, «...шпалера ни в чем не уступала картине» - еще один штрих, характеризующий многогранную деятельность веронского живописца в России [Штелин, 2015, I, С. 279]⁸². Для резиденции великокняжеской четы в Ораниенбауме Пьетро Ротари исполнил две картины на исторический и мифологический сюжеты: «Для его Императорского

⁸¹ Изображены на копии с картины Зяблова «*Кабинет И.Шувалова*» (Москва, Государственный исторический музей).[Воспр. Artemieva, 1998, P.31]. Оригиналы работы мастерской П.Ротари “Мальчик-калмык” и “Девочка-калмычка” находятся в Ораниенбауме (ГМЗ “Петергоф”), экспонируются в павильоне Каталъная горка.

⁸²Шпалера находится в Русском музее. Штелин сообщает, что в 1761-1762 гг. на этой фабрике были вытканы различные портреты с оригиналов Ротари: княгини Куракиной, Нарышкиной, графа Эстергази и фаворитки Петра III графини Елизаветы Воронцовой (Metropolitan Museum, New York).

Высочества великого князя он написал большую картину, представляющую Сципиона, великодушно возвращающего пленному его невесту; и того же размера для Ее императорского Высочества великой княгини Венеру, которая с мольбой хочет удержать Адониса от охоты на вепря. Обе картины написаны в превосходном вкусе Джулио Романо, но в несколько более светлом колорите и более живым выражением» [Штелин, 2015, I, С.73]. Оставляя на совести Штелина сравнение с Джулио Романо, нужно все же заметить, что «*Венера и Адонис*» донныне хранящаяся в Китайском дворце в Ораниенбауме (Рис.19), безоговорочно свидетельствует об участии учеников и помощников Ротари в исполнении этой картины – вялая и неровная как в рисунке, так и в живописи, она сильно проигрывает⁸³ в сравнении с «*Александром и Роксаной*», созданной художником еще в Дрездене для графа Брюля (Государственный Эрмитаж).

Осыпанный милостями царской семьи, Пьетро Ротари жил в Петербурге на широкую ногу, настоящим вельможей: у него просторный собственный дом на Большой Морской «...по берегу Мойки от Синего мосту в четвертом доме». Особняк его вскоре стал одной из достопримечательностей Петербурга – его посещали почти все заезжие высокие гости; наслышанные о хранящихся здесь богатствах, его не оставили своим вниманием и воры [Брук, 1990, с.239, прим. 47]⁸⁴.

Шесть лет провел Ротари в России; неожиданная смерть физически крепкого и до того процветавшего художника в конце лета 1762 года вызвала горячее сочувствие при дворе – у дома художника был выставлен караул гвардейцев, спустя три дня прошли пышные похороны. В составленной посмертной описи имущества значилось целое состояние в деньгах, золотых и серебряных вещах, дорогим платье, мехах, картинах⁸⁵. Картин – как самого

⁸³ По сведениям, полученным от Е.А.Бортниковой, картина «Венера и Адонис» сильна искажена множественными реставрационными правками, поскольку авторская живопись в свое время пострадала от воздействия высоких температур (при пожаре?).

⁸⁴ В.Я.Брук приводит документы о посещении дома Ротари герцогом Курляндским, а также архивное дело об ограблении в ноябре 1759 шайкой воров и беглых людей из 12 человек.

⁸⁵ Душеприказчиками Ротари был архитектор Антонио Ринальди и венецианский купец, поставщик двора Деметрий Папанелопуло (Demetrio Papanelopulo - ЦГАДА, ф.11. оп. 1, ед.хр.991. л.21-22, об.)

Ротари, так и других мастеров – осталось около 600. В 1764 году 340 картин были приобретены по личному распоряжению Екатерины II за 17000 рублей; принимая во внимание находившиеся до того момента в собственности императрицы работы художника, в том числе и завещанные им самим, она оказалась владелицей около 400 работ Пьетро Ротари [Никогосян, 1999, с. 13; Vušmina, 2003, P.68]. Именно тогда у Екатерины и возникла идея устройства в Петергофе «Кабинета мод граций» - уникального памятника в первую очередь искусству Ротари, но также и всему «галантному веку» и его идее “*nuova bellezza*”.

Пребывание Пьетро Ротари – один из наиболее ярких примеров непосредственного участия в художественной жизни и становлении художественного образования молодой российской столицы представителя венецианской художественной традиции (хотя в Вероне на тот момент и возникла собственная Академия, живопись здесь всегда и полностью подчинялась влиянию Венеции, с которой исторически неразрывно связана). Его ровесник и соотечественник Джамбаттино Чиньяроли также внес свой вклад в умножение культурного достояния России, но более традиционным и менее авантюрным способом, не покидая родной Вероны.

2.3. Прямые заказы в Венеции. Джамбаттиста Тьеполо и связи русского двора с Венецианской академией

Об отношениях Чиньяроли с русскими заказчиками до недавнего времени было известно лишь из переписки самого художника и из свидетельств его первых биографов. Упоминание о работе над большой картиной для русского двора встречается в письме мастера к Innocenzo Frugoni (Инноченцо Фругони) 28 июля 1760: “*Molto volentieri vorrei essere spettatore delle Magnificenze auguste reali, che vedra` Parma tra poco, ma un Quadro con Angelica e Medoro, che or ora devo incominciar per la Sovrana delle Russie, mi tiene inceppato. Grandissimo `e in vero l'onor di servir si eccelsi personaggi, ma non minore la soggezione e gelosia nella prontezza*” (“*Я страстно желал бы своими*

глазами увидеть великолепные торжества, приготовляемые в Парме, но картина с изображением Анжелики и Медора, которую я должен начать писать для Российской Государыни, меня удерживает на месте. Велика честь служить высочайшим особам, но тяжело находиться под бременем постоянных подхлестываний и спешки”) [Biadego, 1890, p.56, n.XV]. Из этой фразы ясно, что заказ получен недавно, но его требуют исполнить в кратчайшие сроки; дата, которой помечено письмо, не оставляет сомнений, что картина предназначалась для императрицы Елизаветы⁸⁶ (Рис.75).

Этот эпизод биографии Чиньяроли как нельзя лучше характеризует политику Елизаветы, стремившейся завязать по возможности прочные связи с европейскими и, главным образом, итальянскими художественными кругами. Интенсивное дворцовое строительство, развернувшееся в 1750-е гг., диктует потребности в искусных декораторах и мастерах монументальной живописи – не случайно в сфере внимания русского двора оказываются в первую очередь художники Венецианской области. Некоторые получают, подобно Ротари, приглашение приехать в Россию – как, например, Якопо Гуарана [Moschini. 1808, p.119]; и есть такие, кто отважно отправляется в дальний путь – как Франческо Фонтенбассо и Андреа Урбани. Но большинство, подобно Джамбеттино Чиньяроли, предпочитает остаться дома и отсюда посылать свои работы в Петербург.

Работа веронского мастера над «Анжеликой и Медором» абсолютно точно совпадает по времени с массовыми заказами русского двора: они знаменуют завершение строительных работ в Зимнем дворце, где главный архитектор Растрелли стремится как можно быстрее закончить внутреннее художественное убранство.

⁸⁶ Последующая путаница возникла из-за более поздних упоминаний самим Чиньяроли в качестве заказчика то “S.M.Imperadore” (в письме к J.-P.Mariette в 1765), то Екатерины II (в списке рисунков Чиньяроли в Библиотеке Амброзиана под n.346 [Pesenti, 1981, P.496] значится а “Angelica e Medoro. Per Caterina di Russia, 1761”).

Еще в начале 50-х годов на русскую службу были приняты, вслед за Джузеппе Валериани и Антонио Перезинотти, и другие венецианские мастера монументально-декоративной живописи: Пьетро Градицци (1694/98 – ок.1771) и его сын Франческо (1729 – 1793) прибыли в Петербург 31 июля 1752. [Штелин, 2015, I, С.95, прим.138]. Как убедительно показала Яна Соколова [Sokolova, 2020, P.28], предложения приехать в Россию направлялись в Италию не от Коллегии иностранных дел, как можно было бы допустить, но исключительно через соотечественников, уже осевших в столице. Многие члены итальянской колонии использовали свои родственные и дружеские связи на родине, не забывая при этом, как будет видно далее, и о собственной выгоде. В случае с Градицци инициатором был Джузеппе Валериани, знавший Пьетро еще в Венеции, где оба они числились в Коллегии живописцев с 1725 [Sokolova, 2020, P.29.].

Сразу по приезде он получает заказ на исполнение двух плафонов в Большом Царскосельском дворце: все венецианские декораторы, - Валериани, Перезинотти, Градицци и нестареющий Тарсиа - в первой половине 50-х гг. активно трудятся над убранством резиденций в Царском Селе и Петергофе [Соколова, 2022, С. 628-646].

В 1755 году начинается разборка старого Зимнего дворца с тем, чтобы на его месте в течение двух лет поставить новый, «по великости нашего Императорского достоинства», как было написано в указе Елизаветы Сенату. Работы по строительству велись с необычайной быстротой, и к концу 1757 г. Джузеппе Валериани и Пьетро Градицци уже было приказано, не теряя времени, писать два плафона - в большой зал и галерею, согласовав темы с обер-архитектором графом Растрелли, причем художники должны были договориться между собой, кто какой плафон будет исполнять. «Градицци спрашивает у Валериани, где он желает писать, и получает ответ, что тот «будет делать инвенцию в галерею и в зале» [Успенский, 1913, С. 44], - Градицци вынужден был пожаловаться в Канцелярию от строений, которая уже сама

распределила роли между обоими мастерами. Еще два плафона подрядились писать «вольные живописные мастера» Карло Дзукки (1728-1796?) и Франческо Мартини (?-?). Однако живописных работ в новом Зимнем дворце требовалось столько, что, хотя здесь трудились практически все петербургские художники, - из итальянцев упомянем Антонио Перезинотти, Пьетро Балларини (1712 – после 1782, в Петербурге с 1754 по 1758), Анжело Карбони (1710-1782, в Петербурге с 1757 по 1762), Серафино Бароцци (1735-1810), - для украшения парадных залов несколько раз выписываются плафоны из Венеции. Дело было даже не в свалившемся на местных художников количестве заказов: проблема состояла в том, что почти все названные мастера были квадратуристами, т.е. готовы были писать перспективное архитектурное обрамление, но не центральную часть: зеркало же плафона с фигурами должны исполнить «искусные живописцы» [Штелин, 2015, I, С.90] ⁸⁷. В Петербурге таковых имелось всего двое – негибачаемый Бартоломео Тарсиа и Джузеппе Валериани. Однако они не могли уже удовлетворить сильно возросшие требования двора ни по количеству требуемых картин, ни по художественному качеству. «По великости [...] Императорского достоинства» отделку парадных залов нового Зимнего дворца должны были выполнить самые лучшие мастера, каких только можно было сыскать в Европе – и опять взоры обратились к Венеции, живописцы которой в этом деле оставались вне конкуренции.

Тесные отношения с Венецианской Академией художеств, совсем недавно - в 1750 году – основанной, завязываются через «петербургских» итальянцев: среди них быстро нашлись люди, оценившие выгоды и перспективы вдруг открывшегося источника дополнительных доходов. Доменико далл'Олио, скрипач и композитор из оркестра Арайи, и его брат Джузеппе, виолончелист, в течение 1740-х - 1760-х годов, по утверждению Штелина, осуществляли постоянную связь русского двора с художественным рынком Северной Италии. «Доменико Далольо, один из первых скрипачей императорского оркестра,

⁸⁷ См. реляцию Перезинотти в Канцелярию от строений (1763 г.) о том, что фигуры в середине плафона «..до его работы не следуют».

почти ежегодно заказывает привозить из своего отечества Падуи и Венеции значительное число супрапортов, большей частью венецианских проспектов в манере Каналетто, как и прочие пейзажи, развалины и т.п., и продает здесь в знатнейшие дома, которые соревнуются меж собой быть обставленными на самый современный манер» [Штелин, 2015, II, С.16] . О размахе их деятельности сегодня можно судить благодаря исследованиям последних двух десятилетий: автора [Артемьева, 2015, С. 194-200]⁸⁸а также С.О. Андросова [Андросов, 2003, С.155-182] и Я.С.Соколовой [Sokolova, *Dottorato di ricerca*. Università degli Studi di Padova. AA XXXII. 2020]. Благодаря документам, хранящимся в архивах Венеции и Падуи, Яна Соколова сумела значительно расширить наши знания о братьях Далл'Олио (их было пятеро), дополнив и уточнив те сведения, что приводит Штелин, и те, что были известны по другим источникам. Как установила Соколова, в 1735 в Петербург приехали три брата Далл'Олио - Доменико, Джакомо и Джузеппе, ангажированные придворным музыкантом Пьетро Мирой. Джакомо вскоре умер (между 1738 и 1739), а Джузеппе и Доменико безвыездно жили в России [Sokolova, *op.cit.*, P. 321]. Как и предполагалось, «первую скрипку» в дуэте Доменико и Джузеппе на ниве торговли картинами играл не скрипач, а виолончелист. При этом он именно «заказывал» картины в Венеции и Падуе, а выехал на родину лишь один раз - в 1758 году, испросив отпуск на 1 год. Эта поездка Джузеппе Далл'Олио принесла выдающиеся плоды с точки зрения установления прямых контактов с Венецианской академией художеств и заказа картин – как плафонов и десюдепортов, так и станковых, и заслуживает самого пристального рассмотрения.

Как показал Андросов [Андросов, 2003, С.166-167], Далл'Олио, исполняя поручение графа М.И. Воронцова, удалось напрямую связаться с Джамбаттистой Тьеполо. Вероятно, этому немало помогло завязанное еще в Петербурге знакомство с мальтийским кавалером Микеле Сагромозо. Доменико

⁸⁸ См. также *Артемьева, И. С.* Придворные музыканты братья Далл Олио и коллекционирование картин во второй половине XVIII века / И. С. Артемьева // *Россия и Италия : сб. – Вып. 6 : Итальянцы в России от Древней Руси до наших дней.* – Москва : Наука, 2015. – С. 194–200.

Далл'Олио сумел во время его приезда выполнить исключительно деликатное поручение – стать посредником в тайной переписке Великой княгини Екатерины Алексеевны с ее матерью, Иоганной Голштейн-Готторпской. Этот эпизод подробно описан в «Записках...» самой Екатерины: “Примерно в то же самое время (речь идет о 1750 г.) прибыл в Россию кавалер Саграмозо. Уже долгое время не приезжали сюда кавалеры Мальтийского Ордена, и вообще тогда немногие иностранцы посещали Петербург, поэтому визит кавалера был событием значительным...Он был мне представлен, и целуя мне руку, Саграмозо прошептал: «От Вашей матушки» - и тайком вложил записку. Я похолодела от такой смелости; умирая от страха, чтобы случайно не выдать себя, ...я взяла записку и спрятала ее в перчатку. Вернувшись в свои покои, я развернула и прочла записку, в которой сообщалось, что ответ я смогу передать через итальянского музыканта, участвующего в концертах у Великого князя. Внутри листка я нашла коротенькое послание моей матери, которая, обеспокоенная моим затянувшимся молчанием, хотела знать причину, и как со мной обращаются при дворе. Я написала матушке ответ, разъяснив ей обстоятельства, в которых оказалась: мне запрещено было писать кому-либо, включая мою мать, под тем предлогом, что русская Великая княгиня не может отправлять письма кроме как составленные Коллегией иностранных дел, под которыми мне следует лишь ставить подпись, не вмешиваясь в их содержание, поскольку Коллегия лучше знает, что следует и чего не следует писать...Я написала матушке и о других интересующих ее делах. Закончив записку, я свернула ее в трубочку, как и предыдущую, и стала ждать подходящего случая, чтобы передать ее. Во время первого же концерта у Великого князя я прошла позади оркестра и остановилась за плечом виолончелиста Далл'Олио, на которого указал мне кавалер. Заметив мой маневр, музыкант вытащил носовой платок, и при этом раскрыл свой карман, в который я с возможной небрежностью опустила свою записку и продолжила свой путь, так что никто ничего не заметил... Во все время пребывания Саграмозо в Петербурге я получила еще несколько записок и тем же способом передавала свои ответы, и

никто ничего не узнал...» [*Сочинения Екатерины II*, 1990, сс.79-80]. Постоянно находясь при дворе, Далл'Олио, похоже, чувствовал себя, как рыба в воде в атмосфере непрерывных интриг, составления партий за или против канцлера, заговоров, тайно поддерживающих Великого князя, либо Великую княгиню. Его осведомленность в этих делах стоила немало, а постоянные сношения с Италией позволяли выгодно распоряжаться столь ценной информацией. В случае, описанном Екатериной, обращает на себя внимание знакомство Джузеппе Далл'Олио с мальтийским кавалером, веронским аристократом Саграмозо. Именно благодаря Микеле Энрике Саграмозо Джамбаттиста Тьеполо получил заказ на плафон для дворца графа Каносса в Вероне (1760) [Gaetani di Canossa, 1988, pp. 59-72]; наиболее вероятно, что именно Саграмозо и свел Далл'Олио с Тьеполо, что стало самым значительным эпизодом в истории отношений русских коллекционеров с венецианскими художниками. Есть все основания полагать, что благодаря личному знакомству Джузеппе Далл'Олио с Тьеполо удалось разместить различные заказы на настенные картины и плафоны для нового Зимнего дворца среди профессоров Венецианской академии, где Джамбаттиста Тьеполо в те годы был Президентом. Многочисленные попытки отыскать следы этих заказов в Венецианском архиве и в документах Венецианской Академии, недавно полностью опубликованных [*L'Accademia di Belle Arti a Venezia*, 2015], не увенчались успехом, что наводит на мысль о личной договоренности с художниками, а пребывание Далл'Олио в Венеции в 1758 году предоставляло тому отличную возможность. Тем самым миссия Далл'Олио не исчерпывалась только поручениями графа М.И.Воронцова (см. Глава III): судя по всему, Джузеппе имел также распоряжения от обер-архитектора Ф.Б.Растрелли, действовавшего в обход Коллегии иностранных дел (через которую следовало направлять официальные заказы). Как показали последующие события, подобный путь был самым эффективным и быстрым [Artemieva, 1997/1, pp.86-97].

Заполучить работы самого Джамбаттисты Тьеполо было, без сомнения, самой желанной целью русского двора, и это поначалу удалось – не позднее 1759 художник написал плафон «*Марс и грации*» [Artemieva, 1997/1, pp.86-97] (см. Глава III) и начал работать над станковыми картинами: ему был передан заказ на несколько камерных работ для украшения покоев Елизаветы. Как сообщает Франческо Тасси в письме к графу Джакомо Каррара 15 декабря 1760, художник сейчас работает над «женскими полуфигурами в манере *каприччи* для императрицы Московии», такими, что более прекрасных, живых и завершенных картин невозможно вообразить» [Tassi, I, p.135]. Тема была и в духе галантного века с его идеей “*nuova bellezza*”, и во вкусе Елизаветы - не случайно Пьетро Ротари, самый известный мастер этого жанра, написал для нее сотни подобных *каприччи* с женскими головками.

Для Тьеполо задача не представляла трудности и была лишь новым поворотом темы “*teste di fantasia*” – своего рода виртуозных упражнений, которым отдали дань все венецианские живописцы того времени, от Розальбы Каррьеры до Пьяццетты. С этим заказом российской императрицы сегодня связывают три небольшие овалы композиции на свободную тему: *Дама с попугаем* (Музей Эшмола, Оксфорд) [Gemin, Pedrosso, 1993, p. 478] (Рис.20), *Дама с мандолиной* (Art Institute, Detroit) (Рис.21) и *Дама в треуголке* (S.Kress Coll., National Gallery, Washington) (Рис.22) Сохранилась также пастель Лоренцо, очевидно, с оригинала Джамбаттисты, дополняющая серию: *Дама в шубке (Аллегория Зимы)* (Museum of Art, El Paso) (Рис.23). К несохранившейся живописной композиции Джамбаттисты следует отнести также гравюру Доменико Тессари (Тессера, ? – до 1820) *Дама с попугаем*⁸⁹, также входившую в названную серию (Рис.24). Судя по всему, заказ не был выкуплен, и Тьеполо распорядился этими работами по своему усмотрению.

⁸⁹ Британский музей, инв. 1930, 1211.1; Рейксмузеум, Амстердам, RP-P-1950- 462.

С легкой руки Джамбаттисты Тьеполо всем венецианским живописцам, чье имя на слуху, были переданы пожелания Растрелли, и многие оказались вовлечены в эту несколько лихорадочную деятельность, причем даже те, что по случаю оказались в Венеции – как, например молодой Гаэтано Гандольфи, на время в 1760 году приехавший сюда из Болоньи: по свидетельству его биографа, художник исполнил “Un quadro alto 10 piedi che rappresenta Armida con Rinaldo nel giardino incantato con Putti e Ninfe per Moscovia 1760” [Biagi Maino, 1995, p.31, 43, nota 19]. Обращает на себя внимание сюжет заказанной Гандольфи картины – он аналогичен тому, над которым работал в Вероне Чиньяроли, близки и размеры полотен. Правда, Чиньяроли никоим образом не связан с Венецианской академией и, в отличие от Гандольфи, не поклонник, а, скорее, антагонист Джамбаттисты Тьеполо [Marinelli, 1998, vol. I, p.43-46]. Однако в Вероне он, как и Тьеполо, близко знаком с Микеле Сагромозо, через которого, судя по всему, и получил заказ. К тому же имя его так же хорошо известно в России, у него есть почитатели и в ближайшем окружении русской императрицы – достаточно упомянуть Ивана Шувалова, Кирилла Разумовского и Станислава-Августа Понятовского, будущего польского короля. Хотя нет сведений о «Мадонне с младенцем», исполненной для «генерала» Шувалова [Bevilacqua, 1771, p. 79], другая работа Чиньяроли под названием «Женщина с перстнем» значится в списке картин, приобретенных в 1764 у Ивана Шувалова для Императорской Академии художеств [Штелин, 2015, II, с.175.]⁹⁰. Благодаря обнаруженным Пезенти [Pesenti, 1959, p.130, n.373] альбомам рисунков Джамбеттино Чиньяроли, можно составить представление о композиции картины “*Io riconosciuta dal padre Inaco*” («*Ио, узнанная ее отцом Инахом*»), исполненной для графа Кирилла Разумовского⁹¹, сверяя рисунок (Рис.25) с суждением Ипполито Бевилькуа: «И хотя по призванию своему он не

⁹⁰ Нынешнее местонахождение неизвестно. В списке картин Чиньяроли, исполненных для Петербурга, упомянуты 4 работы – «*Анжелика и Медор*», «*Ио, узнанная отцом Инаком*», «*Мадонна*» для «генерала Шувалова» и «*Фамарь*» для графа А.С.Строганова).

⁹¹ А не для Алексея, с которым его путает S.J. Warma [Warma, tesi di Ph.D., The University of Georgia 1988, pp.289-290, n.203], видя в сюжетах обеих заказанных Чиньяроли картин намек на романтические отношения с императрицей Елизаветой. Алексей, в отличие от младшего брата Кирилла, гетмана Украины (General de' Cosacchi) и позднее фельдмаршала, никакой активной политической роли не играл. Картина была заказана позднее «*Анжелики и Медора*», во время пребывания Кирилла Разумовского в Италии в 1766-67.

был пейзажистом, все же, когда сюжет того требовал, он умел искусно изображать кроны и листву деревьев, каменистые берега ручьев, передать сумрак ночи и восход зари, как это можно видеть в мифе об *Ио*, исполненном для Маршала Разумовского; в *Анжелике и Медоре* для Российской Императрицы» (Ippolito Bevilacqua: “Quantunque la sua professione non fosse il far paesi: con tutto cio`, qualora il soggetto richiese, seppe valorosamente toccar frondi, frappeggiare, condur rivi d’acque, macchiar sassi, colorir arie notturne ed aurora. Nella favola d’ Io per lo Maresciallo Razamovski; nell’Angelica e Medoro per l’Imperadrice delle Russie...”) [Bevilacqua, 1771, p.34]. Что же касается второй картины, то она благополучно дошла до наших дней, оставаясь на том самом месте, куда ее поместили по воле, правда, не Елизаветы и архитектора Растрелли, а уже Екатерины II и ее главного зодчего Антонио Ринальди – в Китайский дворец в Ораниенбауме⁹² (см. Глава IV, Рис.76).

С историей отношений и соперничества Чиньяроли и Тьеполо связана еще одна работа из коллекции Эрмитажа, впервые недавно опубликованная автором [Artemieva, 2011, pp. 64-73]⁹³ (Рис.26). Она представляет собой хорошо проработанный эскиз, вероятнее всего, законченное моделло, для плафона. Все пространство картины заполняют свободно расположившиеся на облаках боги Олимпа – Вакх, Меркурий, Зефир и т.д., - в центре изображено бракосочетание – большие крылья за спиной жениха дали повод олицетворять его с Сатурном, а его супруга должна тогда зваться Реей⁹⁴. В нижней части картины группа музицирующих, они прислушиваются к звукам инструментов в руках стоящих музыкантов, в то время как Купидоны ищут среди них новые жертвы, разя своими стрелами. Группировка фигур, характерные позы, колористическое решение композиции не просто находят соответствие в других работах

⁹² ГМЗ «Петергоф», Китайский дворец, Ораниенбаум, ОДМП-168–ж.

⁹³ Инв. ГЭ 9949, холст масло, 123 x 170 см. Поступила в Эрмитаж в 1964 году как произведение неизвестного венецианского мастера XVIII века. В конце 1980-х годов с этой работы была исполнена свободная копия, помещенная на потолке Янтарной комнаты в Екатерининском дворце в Царском Селе.

⁹⁴ На подрамнике сохранилась наклейка с надписью «*C’est tableau est un original de Gio.Bta. Tiepolo de Venise. Rappresente le mariage de Saturne et de Rea. 1865 le 7 aout*». Т.Фомичева (устно) предполагала авторство Франческо Дзуньо. С нижней части моделло Чиньяроли была исполнена копия увеличенного размера для нового плафона Екатерининского дворца.

Джамбеттино Чиньяроли: существует рисунок веронского мастера, имеющий непосредственное отношение к эрмитажному эскизу и раскрывающий его назначение. Графический лист, хранящийся в библиотеке Амброзиана, представляет собой набросок плафона, о чем свидетельствует и надпись на нем: “soffitto a fresco dipinto in la Labia Venezia 1737”. Как известно, над декоративным оформлением парадных помещений палаццо Лабиа Джамбеттино Чиньяроли работал в 1735-1738 гг. и исполнил четыре плафона – три маслом на холсте и один в технике фрески. Ко всем четырём плафонам сохранились подготовительные рисунки, известны их сюжеты, и к одному из трех, написанных маслом, - моделло [Tosato, 1999/I, p.103, nota 10]. Если три картины на холсте, судя по инвентарю 1749, оставались в собственности Лабиа [Tosato, 1999/I, p.103, nota 6], фреска была утрачена безвозвратно после того, как салон дворца заново расписал Джамбаттиста Тьеполо. В доме художника сохранялось, правда, моделло, как следует из инвентаря, составленного Саверио Делла Роза⁹⁵, но и его следы затерялись.

Подготовительный рисунок при сравнении с эрмитажным эскизом обнаруживает с ним полнейшее сходство: найденное композиционное решение сохранено, группы размещены в пространстве сходным образом, центральная сцена повторена почти без изменений, всем персонажам карандашного наброска соответствуют аналогичные фигуры в картине. При этом есть и различия, свидетельствующие о серьезных доработках автора в процессе подготовки живописного решения: количество второстепенных фигур увеличилось, и изменилось масштабное соотношение персонажей на первом плане, в центре и дальних планах. В результате пространство картины зрительно раздвинулось, стало более глубоким и воздушным, наполнилось светом. Изменены ракурсы отдельных фигур – как, например, Вакха, - в центре появился Купидон, пускающий стрелу из лука. Некоторых персонажей

⁹⁵*Dalla Rosa, S.* Inventario de' dipinti lasciati dal Celebre Giambettino Cignaroli, li quail rimangono nella di Lui stanza ancora da alienarsi ... 12 ottobre 1798. – Verona, Biblioteca del Museo di Castelvecchio. – Ms. DIR, Via sc. 9, 13.

художник выделил, наделив их конкретными чертами и эмоциями: обращают на себя внимание стоящая на первом плане музыкантша с лютней в руках и маленькая девочка с прелестным озорным личиком, глядящая прямо на зрителя. Малышка ласкает собаку - свободная цитата из «*Ужина в Эммаусе с групповым портретом семьи*» Паоло Веронезе (Париж, Лувр), и в этом, конечно, нет случайности – все биографы Чиньяроли настаивают на преемственности веронской живописной традиции, утверждаемой творчеством Чиньяроли. С этим трудно спорить: даже колорит картины – яркий, сочный, с эффектными акцентами красного, столь типичными для Чиньяроли, с контрастной светотенью – выдает руку мастера, воспитанного Антонио Балестрой и Луи Дориньи.

Как бы то ни было, есть все основания считать принадлежащий Эрмитажу эскиз тем самым моделло для украшения салона палаццо Лаба, что хранился в доме художника. Что касается определения сюжета, в инвентаре Saverio Dalla Rosa записанного как “*Matrimonio di Giove e Giunone ed altre deita`*”, то, вероятно, более верным следует признать название «*Свадьба Реи и Сатурна*», поскольку как на рисунке, так и на картине главный персонаж изображен крылатым. Однако сам по себе этот вопрос имеет второстепенное значение – главным остается сама картина, свидетельство не только первого серьезного опыта еще молодого художника в создании большого плафона в технике фрески, но и начала скрытого и явного соперничества с Джамбаттистой Тьеполо. Кроме того, *моделло* Чиньяроли являет собой прекрасный образец монументально-декоративного оформления пространства дворцового парадного зала середины XVIII столетия, перенесенного венецианскими мастерами и на русскую почву.

Отдельную и весьма обширную тему, занимающую автора на протяжении многих лет, представляют прижизненные отношения Джамбаттисты Тьеполо с русскими заказчиками, равно как и его последующая популярность и

востребованность в среде отечественных коллекционеров.⁹⁶ Новым и ранее не рассмотренным в литературе аспектом этой темы является предполагаемая роль Тьеполо как Президента Венецианской академии в размещении заказов Растрелли на украшение залов Зимнего дворца. Плафоны для новых парадных помещений императорской резиденции исполняли профессора Академии: Якопо Гуарана, Джузеппе Анджели, Гаспаре Дициани, Джамбаттиста Питтони. Плафоны приходили из Венеции регулярно в течение 1759-1762 гг., и их точное количество сегодня определить невозможно, как и имена всех художников, их создавших. Так, в августе 1762 г., уже при Екатерине II, были установлены на место два плафона, выписанных ранее из Италии «камер-музыкантом Далолио» - один с изображением *«Брака Бахуса и Ариадны»*, другой - с *«Минервой, означающей премудрость, которая отвращает молодых людей от прелестей Венериных, предводительствуя их героическими достоинствами, указуя Геракла»* [Успенский, 1913, С. 63]; исполнители картин остались безымянными. В том же месяце обер-музыкант Далл'Олио представил еще четыре «средние картины» к квадратурам, подготовленным Перезинотти, Урбани, Карбони, Дзукки и Мартини. Их оценку производил сам Растрелли вместе с Перезинотти, Дзордзи и Пфанцельдтом. По словам Растрелли, «три плафона оказались весьма искусного живописного качества, четвертый же, хотя и хорошего искусства, но не против тех трех плафонов, и так как в нем есть несходство в изображении лиц, то следует эти изображения исправить через искусного мастера с лучших портретов» [Успенский, 1913, С. 64]. При назначении цены в данном случае названы художники, написавшие картины: Дициани, Питтони, Гуарана и Анджели. Четвертый плафон, забракованный Растрелли, Канцелярия возвратила Далл'Олио «для исправления его искусным живописным мастером, с тем, что если и после той переправки он окажется в чем несходственен, то вместо этого плафона Далолио должен будет к весне

⁹⁶ Материалы обобщены автором в статье: Artemieva, I. Tiepolo and Russia // Tiepolo. Venice in the North (Sinebrychoff Art Museum, Finnish National Gallery, Helsinki, 17.9.2020–10.1.2021): exhibition catalogue. – Milan : Skira, 2020. – P. 31–50.

1763 г. выписать из Италии другой плафон самого лучшего живописного мастерства» [Успенский, 1913, С. 64]. Автором злополучной картины, за которую даже не было заплачено, был Джузеппе Анджели; этот плафон так и не поместили в зале, и в 1764 г. на предназначенное для него место Стефано Торелли написал новый. Что касается других упомянутых картин, то Растрелли поместил их в Первую (Дициани), Вторую (Гуарана) и Третью (Питтони) Антикамеры.

Наиболее амбициозным, но так и не осуществленным, остался проект украшения главных парадных помещений нового Зимнего дворца двумя работами самого Джамбаттисты Тьеполо. До недавнего времени плафоны, исполненные им для России, давали исследователям пищу исключительно для самых невероятных и фантастических догадок, поскольку единственным документальным подтверждением существования этих работ считались четыре гравюры, созданные сыновьями художника - Лоренцо и Джандоменико.

На трех гравюрах Лоренцо по живописным оригиналам отца представил "*Величие государей*", "*Триумф Венеры*", "*Марс и Грации*"; гравюра Джандоменико выполнена по собственному плафону, на котором был изображен "*Триумф Геркулеса*". Зак [Sack, 1910, p. 7-9, 106] первым указал, что во втором издании каталога гравюр, предпринятом Джандоменико, по мнению Рицци, ок.1775 г. [Rizzi, [1971], nn.147, 228-230], за названием каждой из четырех гравюр следовала надпись - "*В Петербурге*".

Более или менее ясной представлялась судьба только "*Марса и Граций*", находившегося в Китайском дворце в Ораниенбауме (см. Глава IV). О предназначении трех других произведений не имелось никаких сведений, и их история оставалась загадкой. Однако, большинство авторов не сомневалось, что плафоны реально существовали и связывали их создание с упоминавшимся в письме Тьеполо к Франческо Альгаротти от 16 марта 1761 г. заказом "*gran soffito in tela per la Corte di Moscovia*" [Fogolari, 1942, P.32-37]. Однако автору и С.О. Андросову удалось со всей убедительностью доказать,

что речь идет о двух совершенно независимых эпизодах отношений Д.Б.Тьеполо с русским двором с одной стороны, и частным заказчиком – с другой (см. Глава 3).

На передаче заказа Джамбаттисте Тьеполо на два главных плафона для Зимнего дворца настаивал канцлер М.И.Воронцов, на тот момент уже ставший счастливым обладателем трех плафонов для собственного дворца (см. Глава 3). «При распределении живописных работ в строящемся Зимнем дворце плафоны для Большого зала и придворной церкви решено было заказать в Италии. Воронцов вместе с Растрелли настоял тогда на уточнении вопроса: на самом ли деле царица Елизавета распорядилась дать заказ “*живописному мастеру Тиеполо*”, имя которого было пропущено только из-за ошибки переписчика. Для церкви был выбран сюжет *Воскресение*, а для Большого зала – *Пир богов* [Андросов, 2001, С. 273]. Благодаря опубликованным Андросовым письмам канцлера к российскому посланнику в Вене графу Кайзерлингу, через которого шла корреспонденция к Тьеполо в Венецию и от него – в Петербург, удалось понять интригу, в результате которой этот блестящий проект остался неосуществленным.

2 июня 1760 г. Воронцов просил Кайзерлинга связаться с Тьеполо и узнать, «в какое время и в какую цену» возьмется он за работу [Андросов, 2001, С. 273]. В ответ 1 августа художник сообщил, что готов исполнить заказ в три года за 16 000 рублей, однако в следующем письме поднял цену до 20 000 рублей, ссылаясь на дополнительные расходы – оплату помощника [там же]. Воронцов тут же передал эти сведения в Канцелярию от строений, которая, однако, не спешила отправить мастеру официальный контракт. Как справедливо полагает Андросов, Канцелярия данном случае чинила препятствия, считая, что Воронцов вмешивается не в свою сферу. К тому же и цена, запрошенная Тьеполо, могла казаться слишком высокой, да и время ожидания – три года - путало все расчеты, в том числе и Растрелли: местные живописцы привыкли работать очень быстро, а царица всячески торопила с завершением внутренней отделки дворца, требуя, чтобы все работы были

закончены к Пасхе 1762 г. Елизавета как будто предчувствовала, что ей не суждено жить в ее новом доме – она скончалась на Рождество 25 декабря 1761 г. (5 января 1762). И хотя еще в марте 1761 г. Тьеполо был настолько уверен в скором получении контракта, что начал работу над эскизами будущего плафона, о чем и сообщал 16 марта в известном письме Франческо Альгаротти [Fogolari, 1942, P.32-37], этим планам так и не суждено было реализоваться. 22 марта 1761 Джамбаттиста Тьеполо вновь обратился через Кейзерлинга в Канцелярию с просьбой подтвердить ему заказ двух плафонов, но ответа так и не получил. Оба плафона в результате написал другой венецианский живописец – Франческо Фонтелассо, прибывший в Петербург той же весной 1761 г. [Magrini, 1988, p. 63]. Считается, что его пригласил Растрелли по предложению Анжело Карбони, причем именно в тот момент, когда Воронцов активно вел переговоры с Тьеполо – в *Diarii* Пьетро Градениго, этой своеобразной хронике художественной жизни Венеции последних десятилетий существования Республики Св. Марка, запись о вызове Фонтелассо к русскому двору помечена датой 21 августа 1760 года - “*Gio.Batta Fontebasso (sic! – вместо Francesco) q.Dom. pittore di storie allestisce le sue mosse per passare a Venezia sua patria alla città di Peterburgo*” (Джов.Батт. Фонтелассо сын Доменико устраивает свои дела, чтобы покинуть свою родную Венецию и отправиться в Петербург) [Gradenigo, 1942, P.60]. Сразу по прибытии именно ему Канцелярия от строений поручила исполнение двух плафонов - «поскольку он в искусстве всех прочих мастеров превосходит» [Успенский, 1913, С.47]. Фонтелассо исполнил «*Воскресение*» в Большой церкви (Рис.27) и фреской расписал потолок над парадной лестницей (квадратуру выполнил Анжело Карбони) в кратчайшие сроки и за умеренную плату в 5000 рублей. Кроме того, он написал четырех евангелистов в парусах купола церкви за 1200 рублей, выполнил семь изображений святых для иконостаса и шесть «поправил» [Magrini, 1988, P.66]⁹⁷, за что получил 1800 рублей.

⁹⁷ Поскольку ни одна из упомянутых работ Фонтелассо в Зимнем дворце не сохранилась (все они сгорели во время пожара 1837 г.), о них можно судить только по сохранившимся рисункам и нескольким образам, среди

Приезд в Петербург Франческо Фонтебассо, а также его соотечественника Андреа Урбани, прямые контакты, установленные через Джузеппе Далл'Олио с Венецианской академией изящных искусств и постоянное поступление из Венеции картин и десюдепортов для убранства нового Зимнего дворца знаменуют наивысший уровень художественных связей, когда-либо существовавших между артистическими кругами Северной Венеции и Венеции Адриатической. Ни одна европейская столица в те годы не могла сравниться с достигнутым в Петербурге в царствование Елизаветы Петровны размахом⁹⁸ в деле монументально-декоративного оформления дворцовых интерьеров, осуществленных венецианскими живописцами. Не случайно главный город Российской Империи рассматривался в эти годы в Венеции как своего рода рай, «земля обетованная» для художников, работавших во всех сферах творчества⁹⁹. Даже несмотря на неудачу с привлечением к живописному оформлению Д.Б.Тьеполо, интерьеры Зимнего дворца, при всех последующих переделках и вплоть до пожара 1837 года продолжали оставаться выдающимся памятником венецианской живописной культуры эпохи “*Grand siècle*” – так, в 1795 г. Джакомо Кваренги использовал все три плафона, пришедшие из Венеции в 1762 г. – “*Олимп*” Гаспаре Дициани, “*Жертвоприношение Ифигении*” Якопо Гуараны “*Аллегория Мира и Справедливости*” Джамбаттисты Питтони (Рис.29). Последний был помещен Кваренги в центр потолка Тронного (Георгиевского) зала, сюжет плафона был недавно определен Е.М.Ореховой [Орехова, 2021, С. 62-65]; по его сторонам располагались два плафона работы французского живописца Габриэля Франсуа Дуайена (Рис.30).

Из всех написанных в Венеции для Елизаветы Петровны плафонов лишь

которых «Тайная вечеря» (РЖ 2449) (Рис. 28) и медальоны из Царских врат иконостаса -«Дева Мария» (РЖ 2451), «Архангел Гавриил» (РЖ 2452), «Св.Екатерина» (РЖ 2466), четыре евангелиста - Матфей (РЖ 2453), Иоанн (РЖ 2454), Лука (РЖ 2455), Марк (РЖ 2456). «Поправленные» образа написаны братьями Бельскими. Об их участии в живописном оформлении придворной церкви см. [Художники Бельские, 2019],

⁹⁸ Через Далл'Олио были заказаны 100 десюдепортов, 70 десюдепортов заказал в Италии Ф.Б.Растрелли в 1763 [Успенский, 1913, С.41].

⁹⁹ Об этом даже пишет Карло Гольдони в своей комедии «Один из последних вечеров карнавала» [Артемьева, *Оживший сон...*, 2021, С. 8-28].

два сохранили свое первоначальное предназначение – они по-прежнему украшают парадные помещения Зимнего дворца: после пожара 1837 года для замены утраченных работ на потолок Иорданской лестницы был помещен “Олимп” Гаспаре Дициани¹⁰⁰ (Рис.31), а в Аванзал – “Жертвоприношение Ифигении” Якопо Гуараны¹⁰¹ (Рис.32), надпись на котором напоминает о елизаветинском триумфе венецианской монументально-декоративной живописи: “ЯКОПО ГУАРАНА ВЕНЕЦИАНСКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ ЖИВОПИСЕЦ ИСПОЛНИЛ” (перевод с греческого) [Artemieva, 2018, P.13].

¹⁰⁰ ГЭ 10652, х.м. 1820 x 855 см.

¹⁰¹ ГЭ 10653, х.м. 935 x 820 см.

Огромное наследие венецианских мастеров монументальной живописи XVIII в., оставшееся в России к сожалению, еще недостаточно освещено в зарубежной литературе. Свидетельство тому – моделло к плафону *Жертвоприношение Ифигении*, проходившее в 2008 г. на аукционе Hamper (Мюнхен) как работа «неизвестного венецианского художника XVIII в.». (холст, масло, 44 x 64 см, 5-6 декабря 2008, лот 238) .

Глава 3.

Венецианцы в частных собраниях Петербурга середины XVIII в.: “colore et decoro”

3.1. Картинный дом в Ораниенбауме.

Нашими представлениями о частных коллекциях живописи в Петербурге второй половины XVIII века мы также более всего обязаны «Запискам Якоба Штелина» [Штелин, 2015, I-II] где собран бесценный материал о формировании в молодой столице того, что можно смело назвать «антикварным рынком». В рамках исследуемой темы необходимо разобраться, какие картины венецианских мастеров можно опознать из тех, что предлагались к приобретению в годы бурного строительства и украшения городских и усадебных дворцов.

3.1. Картинный дом в Ораниенбауме

В 1746 году, пишет Штелин, «...приехал... итальянец из Венеции синьор Бодиссоли с немногими, но среди них довольно хорошими, оригиналами. Лучшие из них купил Его императорское высочество великий князь...» [Штелин, II, 2015, С.15-16].

Галерея будущего Петра III складывалась при непосредственном участии Якоба Штелина и размещалась в историческом Картинном доме в Ораниенбауме, выстроенным в 1752-1755 г. Она знаменует собой совершенно новый этап в истории художественного собирательства в России, который начинается с середины XVIII столетия: появление частных картинных галерей, подобранных в соответствии с индивидуальным вкусом и пожеланиями владельца, чему ранее отвечала лишь (с известными оговорками) коллекция Петра Великого.

История ораниенбаумских собраний (до вступления на престол Екатерины II) уже многие годы привлекает внимание исследователей, свидетельством чему являются как отдельные публикации, так и специальная конференция, прошедшая в 2002 г.¹⁰² В настоящее время реконструкция живописного собрания Картинного дома в Ораниенбауме стала темой разностороннего исследования Е.А.Бортниковой¹⁰³. В контексте данной работы задачей является выявление и идентификация венецианских картин, поступивших в личную коллекцию Петра Федоровича в период с 1746 по 1762 г. Непосредственное участие в ее формировании Штелина позволяет более-менее верно оценить количественные характеристики ораниенбаумской Картинной галереи, но с меньшей степенью доверия отнестись к атрибуциям приобретенных Великим князем произведений.

Наиболее показательным с этой точки зрения примером является определение авторства одной из первых работ, поступивших в великокняжескую резиденцию.

Картина «*Три парки*» (Рис.33) представляет особый интерес уже хотя бы потому, что относится к немногочисленной группе произведений из числа самых ранних приобретений наследника престола – той самой покупке 1746 г. у венецианского торговца Бодиссони¹⁰⁴. Впервые полотно упоминается в «Реестре отосланным в ораниенбом (...) картин», составленном в феврале 1750 г., под № 3 числится «Картина продолговатая время жизни человечьи с вертепом». Определение «продолговатая», возникло, вероятно, по причине

¹⁰² Забытый император : материалы научной конференции 11 ноября 2002 г. / под ред. В. И. Грибанова. – Санкт-Петербург : Историческая иллюстрация, 2002.

¹⁰³ Бортникова, Е. А. Коллекция живописи Петра III в Картинном доме в Ораниенбауме : Проблемы формирования, атрибуции и реконструкции : специальность 50.06.01 «Искусствоведение» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Бортникова Е. А. – Санкт-Петербург, 2024. – 30 с.

¹⁰⁴ Первой сопоставила упоминание «барона Бодиссони» с личностью Диего Бодиссони Изабелла Чеккини [Cecchini, 2009, III, pp. 250-251]. Биография Диего барона Бодиссони (1714 – 1797) подробно воссоздана в исследовании Я.Соколовой [Sokolova, *Dottorato di ricerca*. Università degli Studi di Padova. AA XXXII. 2020].

того, что картина имеет узкий вертикальный формат, а трактовка сюжета «время жизни человечья» сопоставима с изображенной аллегорией.

Спустя 12 лет, когда Картинный дом был полностью сформирован, Якоб Штелин в «Описи картинной галереи Его Императорского Высочества великого князя в Ораниенбауме (...)» 1762 года [Штелин, 2015, II, С. 137-150], впервые дает закрепившееся за картиной название «*Три Парки*» и приписывает ее кисти болонского живописца Карло Чиньяни (Carlo Cignani, 1628-1719). Атрибуция Штелина продержалась недолго и уже вскоре была пересмотрена. В 1765 году Екатерина II распорядилась выбрать «около 30 лучших картин» из Картинного дома Петра III для передачи их в Академию художеств, что было поручено сделать художникам Стефано Торелли и Иоганну-Фридриху Грооту. Ими были отобраны 44 произведения, перечень которых известен из составленной спустя 8 лет «Описи неподвижных вещей, бывших в смотре Кирилы Головачевского» (1773), в которой имеется раздел «Картины, привезенные из Аріэмбома сентября 4го дня 1765 году» [РГИА. Ф. 789. Оп. 1, ч. 1. Д. 570]. В их числе – «227. *Тинторетто. Картина, представляющая Парок прядущих с их знаками. Рама патальная с фальсом сделана в 1771 г. Размер 9,4 x 4 фута*». Таким образом, при передаче в Академию атрибуция картины была пересмотрена. Авторство Тинторетто закрепилось за произведением на долгие годы, хотя имя исследователя, давшего новое определение, неизвестно. Когда в 1874 году старшим хранителем Императорского Эрмитажа А.И.Сомовым был составлен и опубликован каталог живописи картинной галереи императорской Академии художеств, картина традиционно оказалась в разделе «Итальянской живописи» среди произведений Тинторетто:

«361. Парки. Две, почти совсем нагие женщины составляют группу, летящую в воздухе; у одной за спиной - наполненный льном рог изобилия, откуда вылетает вниз малютка-амур; другая Парка, поддерживая своими крыльями первую, прядет этот лен. Ее веретено спустилось вниз, где третья

Парка, сидя на помосте и облокотившись на урну, перерезает пряжу большими ножницами. Направо, в некотором отдалении - развалины здания и урна, стоящая на пьедестале. Передана из Ораниенбаумского дворца в 1765» [Сомов, 1874, С.45].

Музей Императорской Академии художеств прекратил свое существование указом Советского правительства в апреле 1918 года, после чего в 1923 году картина была передана в Государственный Эрмитаж¹⁰⁵, где оставалась до 1981 года, когда была возвращена в Ораниенбаум, но уже как произведение неизвестного венецианского художника XVII века.

Со временем сотрудник музея В.Г. Клементьев вернул картине историческую атрибуцию Штелина и опубликовал ее как работу Карло Чиньяни, исполненную в 1669 году: основанием для датировки стала выявленная в ходе реставрации надпись, сделанная на каменном постаменте: "MDCLXIX" [Клементьев, 1998, С. 375]. Тем не менее, при передаче картины в ГМЗ «Петергоф» в 2007 году она считалась произведением неизвестного художника XVII века.

Между тем, композиция и стилистика картины абсолютно соответствуют манере живописи венецианского мастера XVII века Себастьяно Маццони (1611 – 1678), чье творчество в последние десятилетия оказалось в сфере пристального внимания критиков, в первую очередь венецианских (сошлюсь на последние по времени публикации Стефании Мазон [Mason, 2012, Р. 35-47] и Энрико Даль Поццоло [Dal Pozzolo, 2012, Р. 48-55], что вполне объяснимо: Маццони, безусловно, представляет собой одно из наиболее ярких и неординарных явлений в богатой панораме Seicento в лагуне. Результатом столь пристального интереса стало и пополнение живописного корпуса Маццони вновь выявленными работами, которые лишь укрепили репутацию живописца как таланта до крайности индивидуализированного, непохожего ни на кого из своих собратьев по

¹⁰⁵ Инв.№ ГЭ 9446; ГМЗ «Петергоф», х.м., 285 x 122,5 см. Инв. ОДМП 49-ж.

живописному цеху Венеции. Если в раннем творчестве Маццони еще проявляется связь с воспитавшей его флорентийской школой в лице Чекко Браво и Фурины, то к началу 60-х годов его манера достигает такой степени свободы, такой экспрессии, которым невозможно подобрать аналогии в среде его венецианских современников. Именно в эти годы появляются бесспорные шедевры: *Клеопатра* (Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi, Rovigo), *Семирамида* (coll. Lady Aberconway, Wales) и *Сон папы Гонория III* (ц. S.Maria del Carmelo, Венеция) [Benassai, 1999, cat. NN. 76, 79]. И при этом, по справедливому наблюдению Энрико Даль Поццоло, путь Маццони - “ il percorso solitario e senza scorciatoia, che lo staglia nella sua unicità” [Dal Pozzolo, 2012, P.53], а каталог живописных работ мастера остается очень ограниченным. Тем важнее внести в него еще одно бесспорное произведение мастера, к тому же датированное тем самым 1669, что и *Сон папы Гонория III*, до сего дня считавшийся последней по времени известной работой Маццони.

«*Три парки*» из Картинного дома в Ораниенбауме написаны на сюжет столь любимой художником античной мифологии: на фоне облачного неба и архитектурных развалин, поросших диким кустарником, изображены три богини судьбы с их характерными атрибутами – Нона (Клото в греческой мифологии), отвечающая за рождение, держит в руках пряжу в виде рога изобилия, из которого появляется младенец; крылатая Децима (Лахезис) прядет и отмеряет нить жизни, продолжительность которой зависит от настроения капризной Морты (Атропос), держащей в руках острые ножницы; ползающие рядом с ней на каменных руинах змеи символизируют неизбежную смерть. Вертикальная композиция большого формата (285 x 122,5 см) ранее имела полукруглое завершение - точно такое же, как в картине Маццони «*Три Парки*» из Бирмингемского университета в Великобритании. На обеих центральную часть композиции заполняют фигуры трех молодых женщин: Ноны и Децимы, парящих в воздухе, а также Морты, которая в первом случае полусидит, облокотившись на каменную урну, а во втором – лежит на могильной плите, под которой погребена урна. Обе

композиции представлены на фоне облачного неба и архитектурных развалин; практически полностью повторяется пряжа в виде рога изобилия, которую держит в руках Нона, а также форма ножниц в руках Морты и обвивающие ее змеи; Децима в обоих случаях изображена крылатой. Вместе с тем, картины различаются по цветовому и светотеневому решениям: в ораниенбаумской картине художник полностью отказывается от ярких цветовых акцентов, переходы от света к тени смягчаются и формы теряют определенность, они как будто растворяются в вибрирующем мерцающем воздухе, напоминая о том, что три богини судьбы – бесплотные, неземные создания. Безусловно, визионерская атмосфера сближает эту сцену со *«Сном папы Гонория III»*, созданным в тот же год, где сонм подобных крылатых эфемерных фигур проносятся перед зачарованным взором грезящего святого отца.

Никто не мог сравниться с Маццони в умении создать такую сюрреалистическую, фантазмагорическую картину, и, вероятнее всего, в силу не только особенностей его дарования, но и склада личности, богато и всесторонне одаренной, наделенной незаурядным воображением. Осознанием своей особенности, неповторимости Себастьяно Маццони не только удивлял но и, возможно, отталкивал своих современников, видевших в нем личность *“assai bizzarro, e superbo, e sprezzante”* («экстравагантную, высокомерную и заносчивую»). Но разве подобные характеристики не лестны для *“il poeta, pittore e doppio matto”*, разве не они присущи настоящему творцу, каким видел его великий Паоло Веронезе, которому так стремился подражать Маццони, - «мы, художники, обладаем той же свободой, что поэты и безумцы»... (*Noi pittori ci pigliamo la licenza che si pigliano i poeti e i matti...*)?

В 1750 и 1754 году Великий князь регулярно пополнял свое живописное собрание через неутомимого музыканта своего оркестра Джузеппе Далл'Олио – в январе 1750 он приобрел 24 картины (весьма дешево – 270 рублей за все 24, о составе этого блока ничего сказать нельзя) [Кочерова, 2002, С. 74]; в октябре 1754 Петр Федорович купил у Джузеппе Далл'Олио 12 «венедианских

архитектурных проспектов», которые прибыли в Ораниенбаум 14 марта следующего 1755 года: «1 ящик с картинами 12 проспектов венецианских в золотых рамах от Далолия» - каждый полтора аршина шириной, по 40 рублей каждый всего за 480 рублей [Кочерова, 2002, С.75; Малиновский, 2012, С.114]¹⁰⁶. Судьбу этой серии удалось проследить К.В. Малиновскому - большая часть их была перевезена на дачу Санс-Эннуи в июле 1762, позднее перешла к графу Стенбоку, в 1921 девять видов Венеции «в манере Мариески» и в «манере Карлевариса» поступили в Эрмитаж, но восемь вскоре были переданы в «Антиквариат» [Малиновский, 2012, С.117]. Одна ведута - «Вид набережной у Пьяццетты» находится с 1928 г. в Ереванской картинной галерее [Малиновский 2012, С.118]. Предположительно две картины находятся в Эрмитаже - «Вид моста Риальто с юга» и «Вид Большого канала к северу от моста Риальто»¹⁰⁷. Их автором следует считать не Франческо Тирони, как предложила Т.Д.Фомичева, а Аполлонио Доменикини – художника, чей корпус был выявлен относительно недавно [Moretti, 2011, P.319-323.]

Наряду с ведутами из Венеции поступали и отличные образцы еще одного жанра архитектурного пейзажа, завоевавшего здесь особую популярность - свободная фантазия или *каприччо*¹⁰⁸; ему отдали дань все видные венецианские живописцы. Одну из подобных фантазий, находящуюся в экспозиции кабинета Петра Федоровича в Картинном доме (Рис.34), удалось определить как работу известного в XVIII веке мастера ведуты Антонио Йоли (Antonio Joli, 1700-1777). Йоли, хотя и не уроженец Венеции (он был родом из Модены, где учился у Ринальди, а совершенствовался в Риме у Джанпаоло Панини и братьев Галли да Бибиена, самых именитых сценографов своего времени), карьеру сделал именно в столице Республики Св.Марка: с 1732 года он служил в театрах Сан Джованни Кризостомо и Сан Самуэле как художник-

¹⁰⁶ Малиновский ошибочно полагал, что речь идет о двух партиях «проспектов» по 12 картин в каждой, хотя на самом деле речь идет об одних и тех же картинах.

¹⁰⁷ ГЭ 3563, х.м., 72 x 110 см, ГЭ 3564, х.м., 72 x 111 см. [Фомичева, 1992, № 250, № 251].

¹⁰⁸ См. *Capricci Veneziani del Settecento* : catalogo della mostra, Castello di Gorizia, 1988 / a cura di Dario Succi. – Torino : Umberto Allemandi, 1988. – 557 p. : ill.

оформитель. Примечательно, что именно в эти годы здесь же работали Джузеппе Валериани и Антонио Перезинотти - вот откуда у Доменико Далл'Олио могли появиться рекомендации и связи в этой среде. Подобно Валериани и Перезинотти, Йоли числил себя венецианским живописцем – не случайно 13 февраля 1756 года он стал одним из 36 основателей Венецианской Академии изящных искусств. Десюдепорт, о котором идет речь, - характерное для Йоли *каприччо*, которому нетрудно подобрать аналогии в обширном корпусе работ художника [Sestieri, 2015, II, P. 240, n.21b]. По примеру многих мастеров архитектурного пейзажа, Антонио Йоли часто сотрудничал с живописцами, более умелыми в написании фигур стаффажа - подобной кооперации не гнушались самые именитые венецианские художники, включая Себастьяно Риччи и Тьеполо. В нашем случае фигуры исполнены известным маэстро Гаспаре Дициани, нередко работавшим с такими авторами как Микеле Мариески и Франческо Баттальяли.

Картины в жанре архитектурной фантазии высоко ценились за пределами Венеции – неудивительно, что Антонио Йоли, подобно Каналетто, вскоре превратился в странствующего живописца, подолгу работая в Дрездене, Лондоне и Мадриде. В Петербурге очень быстро появились ценители подобных небольших *каприччи*, идеально подходивших для оформления пространства над дверьми в анфиладе дворцовых залов. Кроме того, как будет показано далее, это дало толчок к возникновению в России собственно жанра городского пейзажа по образцу венецианской ведуты.

Но, что особенно примечательно и имеет первостепенное значение в данном контексте – это появление в 50-е годы настоящих видов Петербурга, созданных именно в жанре венецианской ведуты, причем некоторые приписываются ныне крупнейшему мастеру этого типа городского пейзажа – Франческо Гварди. Как показал К.В.Малиновский, в собрании Петра Федоровича имелась полная серия из 12 «петербургских проспектов» [Малиновский, 2012, С.116-130], исполненных в 1755-1756 гг. Подробно

проблема авторства этих первых петербургских «ведут» будет рассмотрена далее в связи с собраниями графа К.Г.Разумовского.

Из венецианских картин, оказавшихся в Картинном доме Петра Федоровича, благодаря описаниям и плану развески Штелина, определяются безошибочно две работы Грегорио Ладзарини – «*Детство Ромула и Рема*» (Рис.35) и «*Отцелюбие римлянки*»¹⁰⁹. Имелась в собрании Петра Федоровича в Картинном зале Петерштадта и «*Венера и Марс, переданные Вулканом богам*», приписанная Пьетро Либери или Николо́ Бамбини – художники, которым, как увидим далее, принадлежало абсолютное первенство во всех партиях поступавших из Венеции картин [Штелин, 2015, II, С.139]¹¹⁰. «*Марс и Венера*» были помещены вверху по центру левой стены, составляя *pendent* к другой картине Бамбини, висевшей напротив - «*Венера или Фетида со своими нимфами, одна из которых лежит у нее на коленях*», - полотно большего размера, занимавшее центральную часть задней стены Картинного зала [Штелин, 2015, II, с.151, С.153]. К поколению Либери принадлежал и Пьетро делла Веккиа, картина которого «*Рахиль и Иаков*» в описи Штелина значится работой Бассано с уточнением «в манере Тинторетто» - еще один показательный пример атрибуционных заблуждений в отношении мастеров XVII столетия [Штелин, 2015, II, с.151, С.139]¹¹¹. Ничего нельзя сегодня сказать о «*Портрете знаменитого Фракастория*» (как аттестует его Штелин), приписывавшегося Тициану [Штелин, 2015, II, С.143]¹¹² и о картине «*Грешница перед Христом*» Тинторетто, [Штелин, 2015, II, С.146] - предыдущие примеры с работами Маццони и Пьетро делла Веккиа демонстрируют, насколько универсально использовались имена крупных

¹⁰⁹ «Детство Ромула и Рема», ГЭ 8436, находится в экспозиции картинного дома в Ораниенбауме. «Кимон и Перо» («Отцелюбие римлянки», Кат. 1797, № 2546, продана в 1855 г. (Врангель, № 1092. С. 157); ныне - в собрании Псковского музея-заповедника.

¹¹⁰ В 1765 передана в Академию художеств, в 1891 из Музея передана в классы АХ. Сомовым (Кат.1874) приписана Ф.Г.Менажо. Местонахождение неизвестно.

¹¹¹ Как работа Пьетро делла Веккиа определена в 1957 г. Т.Д.Фомичевой (картина находилась в Эрмитаже с 1922 по 1961, когда была передана в Волгоградский музей изобразительных искусств).

¹¹² Этот портрет поступил из собрания И.фон Пехлина в 1757 г. В 1765 передан в АХ, нынешнее местонахождение неизвестно. Возможно, Национальная галерея (Лондон, пост. В 1924 г. из собр. Mond) – размеры совпадают (83,8 х 67 см по списку Штелина и 84 х 73,5 см актуальные размеры в НГ).

мастеров эпохи Ренессанса, и подобные случаи далеко не единичны (см.Глава V и VI).

О серьезной атрибуционной путанице свидетельствует и упоминание «*Вирсавии в купальне (обувается)*» с авторством Паоло Веронезе – можно заключить, что и о манере Веронезе имелось довольно расплывчатое представление у всех знатоков того времени (как это ни странно звучит!). В числе 44 ораниенбаумских картин «*Вирсавия*» была передана в 1762 году в Академию художеств, где правильно определили руку Луки Джордано [Штелин, 2015, II, С.142]¹¹³. Вообще имя Луки Джордано в XVIII и первой половине XIX века использовалось чрезвычайно широко: ему самому, его мастерской и его кругу приписывались все картины неясного авторства с крупными фигурами, контрастной светотенью, драматичным колоритом и неистовой динамикой. Не была исключением и коллекция Петра Федоровича: в экспозиции Картинного дома до сих пор можно видеть два полотна с исторической (по Штелину) атрибуцией Луке Джордано – «*Иосиф и жена Пентефрия*» и «*Амнон и Фамарь*» [Штелин, 2015, II, Р.139,142, илл. 61, 62.]¹¹⁴: ни эти две, ни другие, находящиеся ныне в собрании Научно-исследовательского музея Академии Художеств - «*Семирамида*» и «*Парис и Елена*»¹¹⁵, - не являются собственноручными произведениями Луки Джордано, и могут быть условно лишь включены в его круг.

Идентификация картин из личной галереи Петра Федоровича осложняется тем, что в ранних перечнях присланных в Ораниенбаум картин не упоминаются ни имена авторов, ни размеры полотен, и основополагающими документами являются только упомянутая *Опись*

¹¹³ Малиновский указал на неизвестное местонахождение картины, хотя она и ныне находится в экспозиции Научно-исследовательского Музея АХ. Работа очень искажена неудачной реставрацией.

¹¹⁴ Штелин при этом, наряду с Джордано, указывает еще одного вероятного автора – Карло Лотти (Иоганн Карл Лот), что также является неверным. Работой Джордано считались также «*Смерть царицы Изабель*» и «*Иаиль и Сисара*» (местонахождение неизвестно).

¹¹⁵ Обе считаются работами неизвестного художника школы Луки Джордано (Семирамида, инв. НИМ РАХ КП-19540. Ж-25,х.м.279 х 291 см; Бегство Париса и Елены, инв. НИМ РАХ КП-19541. Ж-2182,х.м.278 х 318 см)

Штелина 1762 г., его же *План развески Картинного зала* во дворце Петра III и список из 44 картин, переданных в Академию Художеств. В их числе оказалась и картина, заслуживающая особенно пристального внимания и наиболее интересная, наряду с рассмотренной работой Себастьяно Маццони, как чрезвычайно редкое произведение вообще, а за пределами Италии в частности: монументальное полотно «*Пир Ирода*», переданное в 1923 году из Музея Академии художеств в коллекцию Государственного Эрмитажа (Рис.36)¹¹⁶. Однако ее более раннее происхождение связано именно с Картинной галереей Великого князя Петра Федоровича: «*Пир Ирода*» был отправлен из Петербурга в Ораниенбаум летом 1757 года в числе 33 картин и упомянут как «1 картина большая вышиною 3 аршина и $\frac{1}{2}$ вершка шириною 5 аршин 2 вершка на ней изображено иродово пирование и усекновение головы Иоанна Предтечи живописью высокою работою, в рамках узинких позолоченных которые разобраны» [Малиновский, 2012, с.116]. Позднее, в Академии художеств, полотно упомянуто в Описи *Картин, находящихся в смотрении К.Головачевского* (1775) и связано с именем Пьетро Монако – гравера, предпринявшего публикацию «Собрания 112 гравюр со сценами из Святого писания» (Венеция, 1743)¹¹⁷, выдержавшую несколько изданий и широко известную в Европе¹¹⁸.

Очевидно, что, поскольку имя Сильвестро Манаиго было совершенно неизвестно составителю «Реестра...», он ссылаясь на публикацию Пьетро Монако, где была воспроизведена гравюра с картины Манаиго «*Братья продают Иосифа*» (местонахождение неизвестно) [Apolloni, 2000, n.94, P.

¹¹⁶ГЭ 4728, холст, масло 218 x 342 см.

¹¹⁷ Raccolta di centododici stampe delle pitture della Storia Sacra, incise per la prima volta in rame e fedelmente copiate dagli originali esistenti in Venezia di celebri autori antichi e moderni da Pietro Monaco ... – Venezia : presso Guglielmo Zerletti, 1772. – 221 p.

¹¹⁸ В личной библиотеке Петра Федоровича имелись отдельные листы из этого альбома, ныне находящиеся в Отделении гравюр Государственного Эрмитажа.

304]. В Каталоге Сомова (1874) указано, что Сильвестро Манаиго был учеником Грегорио Ладзарини [Сомов, 1874, № 329]¹¹⁹.

Несмотря на то, что все источники XVIII века [Da Canal, 1809, P.XXXV: Zanetti, 1771, P.423] называют Сильвестро Манаиго (1666/70 – 1750 с.) в числе наиболее признанных и известных мастеров Венеции, на сегодняшний день его *oeuvre* насчитывает всего 7 живописных произведений и три рисунка. Наиболее знаменитой и бесспорной является большая алтарная картина «Убиение св. Якова - архидьякона» в соборе Санта Мария Маджоре в Бергамо – поздняя работа мастера (1744). За свою долгую жизнь и карьеру, которая, на первый взгляд, может показаться вполне успешной – художник неоднократно упоминается в одном ряду с Риччи, Тьеполо, Пьяццеттой, Питтони – он был обойден крупными заказами, которые выпадали ему лишь изредка. Как полагает А.Краевич, это объясняется его долгой работой с книгоиздателем Доменико Ловизой над графическими иллюстрациями [Craievich, 2004, P.39-50]¹²⁰, а также занятиями миниатюрой, что не привлекало заказчиков больших монументальных работ [Craievich, 2004, P.41]. Собственноручное письмо Манаиго, отправленное в 1744 г. каноникам Санта Мария Маджоре в Бергамо в ответ на заказ алтаря «Мученичество св. Якова, архидьякона» является красноречивым документом, характеризующим самого художника как человека замкнутого, с глубоко затаенной обидой на несправедливую судьбу: «Симпатия, которую проявили Вы ко мне, как и другие почтеннейшие Синьоры Каноники, наряду с истинными знатоками, стала огромным утешением в моей смиренности, поскольку мне некого благодарить за это выражение покровительства, кроме как только само Небо [...]. Поверьте, я и сейчас не был бы обойден заказами, если б, уподобившись иным шарлатанам, разделся в пух и прах и торчал с утра до вечера в кофейнях или шутком гороховым вертелся во дворцах. Но это не в моих привычках: я не могу изменить самому себе, и у себя

¹¹⁹ “Манаиго, Сильвестро. Пир Иродов”.

¹²⁰ Манаиго вместе с Тьеполо участвовал в издании “*Gran Teatro di Venezia...*”, о чем в 1715 сообщал Доменико Ловиза: “Le pitture saranno dissegnate [...] ds Silvestro Manaigo ed intagliate da Andrea Zucchi” [Bonannini, 1993, P.23].

дома не испытываю ни малейшего неудобства, отказавшись даже от учеников, потому-то про меня забывают и обходят постоянно, но, как видно, Небо еще помнит обо мне...» [Craievich, 2004, P. 41].

Число специальных исследований, посвященных Манаиго, ничтожно – кроме последней по времени статьи Краевича, следует упомянуть лишь работы А. Мариуца и Н. Иванофф [Mariuz, 2001, P. 457-460; Ivanoff, 1958, P.212-215]. Тем большее значение приобретает эрмитажная картина *«Пир Ирода»*, до настоящего времени совершенно неизвестная критике. Ее реставрация и последующее введение в научный оборот должно стать заметным событием, особенно принимая во внимание, что она исполнена на рубеже XVII-XVIII столетий – об этом периоде творчества Сильвестро Манаиго практически ничего не известно. Даже те немногие живописные работы, что считаются авторскими, мало чем помогают в атрибуции эрмитажного полотна, созданного еще целиком в традициях позднего Seicento (им, впрочем, художник, по его собственному признанию, останется верен надолго): темный фон, на котором контрастно выделяются крупные ярко освещенные фигуры, очень тесно сгруппированные с характерной для эпохи барокко боязнью «пустого пространства». Подтверждением авторства Манаиго, по моему убеждению, служат две не живописные, а графические работы, в которых типологические особенности манеры художника проявляются особенно красноречиво.

Первая – это упомянутая гравюра с исчезнувшей картины *«Братья продают Иосифа»*. В ней можно отметить характерные для Манаиго приемы построения композиции: изокефалия с частым использованием одной и той же модели, многократно повторенной в разных ракурсах; выдвинутая на передний план фигура, обращенная спиной к зрителю. Эти особенности отчетливо проявляются и в нашей картине: голова Ирода повторена художником четырежды, как и голова юноши с черными кудрявыми волосами – она также появляется в разных поворотах не менее четырех раз, при этом напоминает аналогичного персонажа в гравюре с картины *«Иосифе и его*

братья» - сходство очевидно. Те же самые приемы наблюдаются и в рисунке к композиции *«Учреждение Евхаристии»* (частная коллекция, Торонто) [Кнох, 1989, р.59, N.42]: многочисленные фигуры выстроены в одну линию, лица их не отличаются физиономическим разнообразием – лицо старца на переднем плане повторено трижды. Обращает на себя внимание курульное кресло слева от Христа: его украшения, форма и отделка чрезвычайно близки аналогичному предмету мебели, изображенному на первом плане эрмитажной картины. В композиции очевидны заимствования из работ Паоло Веронезе, что характерно вообще для венецианских мастеров конца XVII столетия, но не менее – из *«Пира в доме Симона Фарисея»* Питера Пауля Рубенса, который Манаиго мог видеть в Венеции в палаццо Грасси (см. Глава V). Подтверждение авторства Сильвестро Манаиго в отношении *«Пира Ирода»* позволяет не просто расширить список представленных в наших собраниях венецианских живописцев, что само по себе повышает значение коллекции, но и серьезно обогащает наши представления о творчестве этого малоизученного, но незаурядного мастера конца XVII – первой половины XVIII столетий.

Петр III как собиратель художественных коллекций при внимательном изучении предстает как фигура чрезвычайно любопытная и во многом недооцененная в силу укоренившейся со времен Екатерины II традиции весьма пренебрежительного отношения к нему как к исторической личности. Вместе с тем его собрания живописи для 40-х-50-х гг. XVIII века выделяются своим систематическим характером и неординарным подбором картин, что заметно отличает их от других галерей, возникших в тот же период.

3.2. а). Дача К.Г.Разумовского

Граф Кирилл Григорьевич Разумовский (1728-1803), Великий гетман Украины и брат фаворита Елизаветы Петровны, в силу своей особой близости

ко двору ¹²¹, должен был «идти в ногу со временем», т.е. тратить баснословные средства как на возведение своих городских и загородных резиденций, так и на их украшение. Из «Записок...» Штелина можно составить довольно ясное представление о том, какие картины были приобретены К.Г. Разумовским в 1750-е гг.

Джузеппе Далл'Олио оставался основным соперником приезжих торговцев благодаря прочным связям в Италии, где в Падуе жили два брата музыкантов - старший Стефано и младший Антонио [Sokolova, 2020, P.328]. «Именно через него гетман граф Разумовский заказал написать маслом лучшему ученику Каналетто синьору [...] в Венеции все снятые здесь и гравированные на меди проспекты Петербурга в большом размере. Он даже помог тому же господину приобрести в том же 1756 году собрание итальянских картин Конки, Либери, Бамбини и других из Венеции за 2000 рублей, которое развешено в загородном доме Его сиятельства на Петергофской дороге» [Штелин, 2015, II, С.16-17].

«Проспекты Петербурга», о которых идет речь, - 12 гравюр с видами столицы, объединенные в альбом под названием «План столичного города Санкт-Петербурга с изображением знатнейших онаго проспектов, изданных трудами Императорской Академии Наук и Художеств в Санкт-Петербурге» (1753). Появление этого альбома отражает возникший и все более разрастающийся «культ города» - в середине XVIII в. уже входит в русскую литературу величавый и ликующий образ Петербурга:

«В стенах Петровых протекает

Полна веселья там Нева,

Венцом, порфирию блистает,

Покрыта лаврами глава...»

¹²¹ Кирилл Григорьевич был женат на троюродной сестре императрицы Елизаветы: Екатерине Ивановне Нарышкиной.

(М.Ломоносов «На день восшествия на престол императрицы Елизаветы Петровны»).

Перо поэта пророчит Петербургу великое будущее «Узрят тебя, Петрополь, в ином виде потомки наши: будешь ты северный Рим», и вслед за ним резец гравера торопится запечатлеть облик молодой столицы, - не хватает только кисти живописца, и где же, как не в Венеции, искать ее: там, где восхищение родным городом создало особый жанр урбанистического пейзажа - венецианскую vedute. Исполненные в Венеции по присланным из России гравюрам виды Петербурга стали фактически первыми живописными изображениями города, сохранившими его таким, каким он был к началу 1750-х гг. Одна из vedut - можно с полным основанием называть так эти картины - представляет в точности перспективу Петербурга вверх по течению Невы, увиденную Альгаротти: Академия наук, Петропавловская крепость и Третий Зимний дворец - панораму, сильно изменившуюся уже к концу 1750-х гг. Точно так же венецианский мастер переносит с гравюры на холст нарядные фасады Третьего Летнего дворца и старого Строгановского дома - зданий, не доживших до конца XVIII столетия. Благодаря публикации «Записок...» Штелина к этим картинам, сохранившимся в разных собраниях и в повторяющихся экземплярах, в последние годы оказалось привлечено внимание как отечественных [Artemieva, 1998, P. 25-26; Андросов, 2003, С.183-244], так и зарубежных исследователей [Petrova-Pleskotova, 1995, P.24-39; Succì, 2021]. В свое время эта тема стала предметом первого обстоятельного исследования Андросова: он рассмотрел сохранившиеся живописные варианты, соотнеся их с гравированными образцами, созданными по рисункам М.И.Махаева граверами Е.Г.Виноградовым, Я.В.Васильевым, И.П.Еляковым, Г.А. Качаловым. В затрагиваемом нами аспекте наибольшее значение имеют опубликованные словацкой исследовательницей Петровой-Плескотовой шесть живописных работ, хранящихся в ратуше города Серед (Словакия), и происходящих из собрания

князей Эстергази в замке Чеклис. Три большие картины (140 x 230 см) с изображением *«Проспекта вверх по Неве-реке от Адмиралтейства и Академии наук к востоку»*, *«Проспекта вниз по Неве-реке от Невского проспекта между Исаакиевской церковью и корпусом кадетским»*, *«Проспекта вверх по Неве-реке к востоку между Галерной верфью и 13-й линией Васильевского острова»* подписаны Франческо Гварди. Обнаружение этих картин стало своего рода сенсацией, вызвавшей понятный интерес, поскольку практически одновременная публикация «Записок...» Якоба Штелина, в которых упоминался заказ Разумовского, естественным образом подводила исследователей к выводу, что Гварди и есть тот самый «лучший ученик Каналетто». Это серьезно меняло представление о формировании и эволюции Гварди как мастера городского пейзажа: Андросов сразу же сделал акцент на свидетельстве Штелина, относящемся к 1756 г., которое, по его мнению, подтверждало неоднократно высказывавшиеся предположения о пребывании Франческо Гварди в мастерской Антонио Канале после возвращения последнего из Лондона (1755). Однако, как позднее доказал Малиновский [Малиновский, 2012, С.120-121], картины из собрания Эстергази не входили ни в собрание К.Г. Разумовского, ни Петра Федоровича, и являлись, по всей видимости, более поздним заказом самого Эстергази, сделанным уже после возвращения из России и исполненным Гварди не ранее середины 60-х годов, поскольку в числе 18 проспектов с видами Петербурга были и изображения летних резиденций Царского Села, Петергофа и Ораниенбаума, гравюры с которых были напечатаны не ранее 1761 г. [Малиновский, 2012, С. 121] ¹²².

Это, однако, не исключает возможности создания кистью Франческо Гварди как заказа Разумовского, так и еще более почетного - Великого князя Петра Федоровича. Уже сама по себе идея поручить исполнение видов Петербурга ближайшему окружению лучшего ведутиста Венеции

¹²² Посредником в передаче заказа, по мнению Малиновского, мог быть живописец Йозеф Пихлер, работавший для Эстергази в Вене и Чеклисе, - он был родственником Гварди (Клаудиа, мать Гварди, урожденная Пихлер).

свидетельствует о поистине неограниченных и чрезвычайно эффективных связях художественных кругов российской столицы в Республике Св. Марка. Наконец, это еще раз подтверждает уже высказанный тезис о том, насколько взыскательными стали запросы русской аристократии в отношении художественного качества живописных произведений. Неудивительно, что возникновение имени Гварди сразу привлекло внимание исследователей венецианской везувты и творчества Франческо Гварди с целью установления как непосредственного участия мастера в исполнении русского заказа, так и вероятного количества авторских работ. В последней по времени публикации Дарио Суччи [Succi, 2021] сделана попытка такого разграничения, опирающаяся на работы как Андросова и Малиновского, так и автора [Artemieva, 2012, P. 48-55.] настоящего исследования.

В свое время я обратила внимание на некоторые картины из упомянутых серий, хранящиеся в Эрмитаже и отличающиеся как высоким качеством исполнения архитектурного антуража, так и стаффажа [Artemieva, 2012, P. 50]. Речь идет о «*Виде Зимнего дворца Ее Императорского Величества и канала, соединяющего Мойку с Невой*» (Рис.37), созданного по гравюре Виноградова с рисунка Махаева. На гравюре представлен Третий Зимний дворец, воздвигнутый Ф.Б. Растрелли для Анны Иоанновны, разводной мост через Зимнюю канавку и дом Штегельмана – вид, изменившийся в течение следующих двух десятилетий, когда на месте этих зданий будет возведен Эрмитажный театр и Старый Эрмитаж с Корпусом Лоджий Рафаэля. Та же судьба будет уготована и «*Третьему Летнему дворцу*», снесенному при Павле I ради возведения Михайловского замка.

Малиновский проследил перемещение по коллекциям 12 «проспектов», принадлежавших Великому князю Петру Федоровичу, которые, по понятным причинам, вызывают наибольший интерес. Все они около 1790 года оказались в Петербурге, позднее находились в личных покоях Павла I и в Галерее Петербургских видов в Зимнем дворце. В Эрмитаже хранятся три из

них, причем два вышеупомянутых (виды *Зимнего* и *Летнего* дворцов) – очень высокого художественного уровня, и не случайно с самого начала обратили на себя мое внимание. В них поражало незаурядное мастерство автора, сумевшего вдохнуть жизнь в облик никогда не виденного им города, опираясь лишь на сухое графическое изображение. На фоне изящных, освещенных теплым, как будто южным, солнцем, барочных фасадов зданий, протянувшихся вдоль невской набережной, прогуливаются парами, проезжают в элегантных каретах нарядные синьоры, перенесенные сюда прямо с Пьяцетты или Рива дельи Скьявони. Венецианская атмосфера пронизывает всю картину: водная поверхность Невы напоминает мелкую рябь Канале Гранде, лодки и барки, причалившие к берегу или покачивающиеся посреди реки со свернутыми парусами мало похожи на русские навигационные средства. Эти нехарактерные для Петербурга детали еще очевиднее в «*Проспекте Летнего дворца от Летнего сада*» (Рис.38) - у места слияния Мойки с Фонтанкой курсируют настоящие биссоны и пеоты, с кабинами на палубах, напоминающими традиционные венецианские *фельце*, с гребцами, одетыми в причудливые ливреи и тюрбаны, - так себе представлял венецианский мастер средства передвижения аристократии по рекам и каналам российской столицы. Отметив исключительное качество этих двух петербургских видов, я не решилась назвать имя художника, которому можно было бы приписать картины. Однако Дарио Суччи [Succi, 2021, cat.nn.245-247] без обиняков называет автором этих двух и еще шести работ (одна в Эрмитаже¹²³ и пять - в Русском музее [Succi, 2021, cat.nn.248-251]¹²⁴ Франческо Гварди по аналогии с подписными картинами из бывшего собрания Эстергази [Succi, 2021, cat.nn., 254-257]. При этом, из-за невозможности прочесть публикации в оригинале (на русском языке), автор допустил несколько серьезных ошибок. Так, он полагает, что виды Петербурга, хранящиеся в Эрмитаже и Русском музее, происходят из собрания

¹²³ ЭРЖ 1863,1864, 1865, все – малого формата, ок. 70 x 118 см.

¹²⁴ ГРМ инв.№№ Ж 3133, 3134, 3135, 3136, все 4 - большого формата, 116 x 201 см, и одна (cat.252) инв.№ Ж 4923 малого формата, 72 x 121 см.

Кирилла Разумовского, а не Петра Федоровича. Неверно названа дача в Санс-Эннуи – Суччи пишет о Сан-Суси. Но это не меняет сути: атрибуция, выдвинутая итальянским исследователем венецианской везувы, совершенно переворачивает представление о первых опытах Гварди в жанре, позднее прославившем мастера, не говоря уже о том, что заставляет по-новому увидеть историю изображения Петербурга в годы наиболее активного строительства и смены архитектурного пейзажа через призму творчества одного из выдающихся живописцев XVIII столетия. На сегодняшний день это наиболее зримое свидетельство освоения и завоевания новых художественных пространств русскими заказчиками, переломный момент в отношениях петербургской аристократии с самыми яркими представителями венецианской живописной культуры.

Виды Петербурга отмечены Штелином в описании коллекции картин Кирилла Разумовского, размещавшейся в загородном дворце графа «увеселительном дворце по Петергофской дороге». Опись и план развески на даче Разумовского сохранились [Малиновский, 2012, С.259]. Собрание составляют заказанные Далл’Олио в Венеции 47 картин. Список их примечателен: даже при беглом взгляде бросается в глаза безусловное преобладание работ Пьетро Либери и художников, продолжавших его направление, представителей последней, «классицизирующей», волны барокко в венецианской живописи: Марко Либери, Николо Бамбини, Грегорио Ладзарини, Паоло Пагани и Федерико Червелли - на их долю приходится 31 картина из общего числа.

Из описи загородного дворца Разумовского безоговорочно опознаются две большие картины Николо Бамбини (1651-1736) – *Идолослужение Соломона* (Эрмитаж) (Рис.39)¹²⁵ и *Нахождение Моисея* (Театр Музыкальной комедии) (Рис.40). Третье полотно Бамбини - *Венера и Марс, пойманные в сети Вулканом*, как я полагаю, оказалось позднее в собственности Николая

¹²⁵ ГЭ 9638. До публикации «Записок...» Штелина обе парные картины считались работами Себастьяно Конки. Идентифицированы Т.Б.Бушминой (устно).

Борисовича Юсупова и ныне находится в подмосковном Архангельском (Рис.41). Близкая аналогия – овальная картина на тот же сюжет (Рис.42) – хранится в Художественном музее Базеля [Артемьева, 2012, С.10-13]. Еще две картины Бамбини из принадлежавших Разумовскому - «Диана и Каллисто» и «Три грации» (Рис.43, 45) - опознал С.Д. Алексеев как проданные «Антиквариатом» на аукционе Лепке в Берлине¹²⁶ с авторством Паоло де Маттеиса (Рис.44,46) и недавно возникшие на Sotheby's (London, 5.XII.2017, lots 568) [Артемьева, 2012, С. 13-14].

Бамбини чужд присущий барокко драматизм и пафос, его искусство выдержано в спокойной академической манере. Это в значительной мере объясняет популярность художника не только у венецианской аристократии, но и за пределами Венеции – хотя Николо` Бамбини никогда не покидал родного города, его слава распространилась далеко за пределами венецианской лагуны. Во многом этому способствовала необычайная активность торговли картинами как в самой Республике Св.Марка, так и все возрастающий вывоз произведений искусства в страны Европы. Исключительная быстрота письма и плодовитость Бамбини делала его одним из самых широко представленных на рынке венецианских мастеров [Артемьева, 2022, С.191 – 200].

Неудивительно, что с открытием новых возможностей, которые представились венецианским коммивояжерам с середины XVIII века в России, сюда хлынул поток живописи художников той самой последней волны барокко, академичной и классицизирующей, к которой принадлежали Бамбини, Либери, Молинари, Ладзарини.

То же можно сказать о качественном составе других привозимых в это время коллекций - среди итальянских школ доминирует венецианская, а в ней чаще других мелькают имена мастеров середины XVII и рубежа XVII-XVIII вв. - Челести, Ладзарини, Бамбини, Либери, искусство которых в самой Венеции

¹²⁶ *Kunstwerke aus den Beständen Leningrader Museen und Schlössen - Eremitage -Palais Michailoff -Gatchina u.a.* Berlin, Rudolph Lepke's Kunst-Auktion Haus., 2-5.11.1928, lot 397 (х.,м.126 x127 см) –lot 398 (х.м., 127 x 128 см).

сильно поблекло на фоне блестящего поколения Пьяцетты и Тьеполо. Весьма показателен в этом отношении сохранившийся список картин, привезенных Бодиссони в 1758 г. (очевидно, дела у этого коммерсанта пошли лучше, чем у Мореля, поскольку после 1746 г. он еще дважды приезжал в Петербург - в 1758 и 1776). Каталог картин, привезенных Бодиссони в его второй приезд, включает 62 работы, в основном, венецианских мастеров - Виварини, Бордона, Бассано, Пальмы (Младшего?), Карло Калиари, Падованино, Либери, Карпиони, Пьетро делла Веккиа. «По предложению директора Академии Штелина Академия художеств (при Академии наук) купила у Бодиссони 10 картин за 800 рублей для обучения воспитанников Академии» [Штелин, 2015, II, С.21], также «граф Шереметев купил...различные прекрасные картины и заполнил ими места в своей галерее, где прежде находились жалкие картины» [Штелин, 2015, II, С.21].

Мы не должны заблуждаться относительно причин такого наплыва венецианцев и «старых падуанцев» - покупки картин в России с середины 1740-х до середины 1750-х гг. еще не были собственно коллекционированием, то есть систематическим и целенаправленным собирательством, определяемым развитым художественным вкусом, - на первое место выдвигалась задача «украшения» интерьеров – что, впрочем, объединяло русскую знать с венецианскими аристократами.

б.) Собрание графа П.Б. Шереметева

Сообщение Штелина о приобретениях графа П.Б. Шереметева (1713-1788) привлекает внимание к еще одному хорошо сохранившемуся старинному усадебному комплексу, где в большом количестве представлена венецианская живопись упомянутого направления, поступившая в Петербург в середине XVIII столетия. За 250 лет эта коллекция не удостоилась того внимания исследователей западноевропейского искусства, которого она,

безусловно, заслуживает. П.Б.Шереметев, как следует из “Записок...” Штелина, был в числе самых активных покупателей живописи с самого начала формирования художественного рынка в Петербурге: уже в 1740-е гг. он приобрел картины у “первой ласточки” на ниве торговли картинами, гамбургского купца Мореля [Штелин, 2015, II, С.13, прим.23-24]. Известны картины, купленные П.Б.Шереметевым в 1758 г. у барона Диего Бодиссони [Малиновский, 2012, С.313]; тесные отношения связывали графа и с Джузеппе Далл’Олио.

В 1770-е гг. в столице уже сформировался серьезный художественный рынок, появились лавки, торгующие предметами искусства, как например, «нюрнбергские лавки» на Невском проспекте, в том числе известная лавка Клостермана. Бойко шла и аукционная торговля на Бирже, куда стекались картины, привезенные на торговых судах: здесь агенты Шереметева были постоянными покупателями, поскольку сам граф с 1772 постоянно жил в Кускове, сдав свой Фонтанный дом внаем. Известно, что 15 июня 1777 г. П.Б.Шереметев дал поручение своему управляющему Петру Александрову «в аукционе хороших мастеров картины покупать для меня, ибо случается продают их очень дешево. А можно их показывать Г[рафу] Николаю Петровичу и Ивану Аргунову и с их апробации покупать. [...] ...ибо я картины ныне разбираю» [Станюкович, 1928, с.91]. Александров поначалу успешно приобрел три картины, заслужившие одобрение, а 13 июля того же года сообщил барину, что купил сорок картин по очень сходной цене – всего за 367 рублей. Хотя многими купленными по дешевке работами Шереметев остался недоволен, все они вошли в собрания Фонтанного дома, Кускова и Останкина [Малиновский, 2012, с.319].

В Кускове сложилась большая картинная галерея, включавшая 128 произведений живописи [Станюкович, 1928, с.87-94; Антонова, 1964; Ракина, 1994, с. 20-31]. Так, здесь находится приобретенная у Бодиссони «Самсон и Далила» Пьетро делла Веккиа (Рис.47), как и многие другие из этого же блока

привезенных в Петербург картин. Но, несмотря на то, что при их покупке графом П.Б. Шереметевым в 1758 г. все они имели авторов, причем – мастеров венецианской школы, сейчас большинство экспонируется как анонимные либо копии¹²⁷. Причина не только в отсутствии профессионального и компетентного внимания, но также из-за укоренившегося высокомерного «классового» пренебрежения – наследия вульгарно-социологического подхода: «Невысокий уровень картинных собраний русских вельмож XVIII века происходил ранее всего от невзыскательного вкуса собирателей, старавшихся наполнить свои хоромы возможно большим количеством обрамленных полотен для придания своим жилищам пышности.

Произведения и работы крепостных художников и проникновение в Россию в большом количестве шлаков западного искусства еще больше понижали этот уровень. [...] в Шереметевское собрание, несмотря на то, что за ним наблюдал крупный художник Иван Аргунов (!!! – И.А.), - все же проникли завалывшиеся на западном художественном рынке товары.

Независимо от их достоинств, надо все же строго отделить эти «шлаки» от той низовой струи нарождающегося нового русского искусства, которая как бы предопределила выдвижение из нее ряда крупных величин, образовавших русскую школу» [Станюкович, 1928, с.93-94]. Неудивительно, что большинство рассмотренных в работе венецианских картин из собрания П.Б.Шереметева в Кускове вплоть до недавнего времени значились работами «неизвестных русских художников XVIII (!) века». Обратная сторона подобного отношения к произведениям западноевропейских художников в музейных собраниях – чрезвычайно легковесный подход к атрибуции, жонглирование именами крупнейших мастеров без всяких на то оснований, с чем приходится сталкиваться достаточно часто [Артемьева 2011, С.10-11]¹²⁸.

¹²⁷ Полный комментарий к картинам, приобретенным П.Б. Шереметевым у Бодиссопи см. [Штелин 2015, II, С.21-24].

¹²⁸ См, напр., [Васильева, 2021, С.135-49].

Идентификация и атрибуция картин в собрании Кускова конечно, не может полностью опираться на документы XVIII века, поскольку зачастую многие работы весьма произвольно включались в ту или иную школу или приписывались конкретному мастеру. Характерный пример – в описании галереи Шереметева в Фонтанном доме Штелин упоминает работу Пальмы Младшего «Сусанна в купальне и два старца к ней приближаются. В.27 вершков, шир.11 ½ вершка». Однако во время реставрации при распрямлении углов картины, загнутых под раму, была обнаружена подпись голландского художника Корнелиса Схюта¹²⁹.

Вместе с тем, в собрании Кускова удалось выявить несколько примечательных оригинальных работ венецианских мастеров XVII столетия [Артемьева, 2022. С. 33-38].

На лестничной площадке Итальянского домика в Кускове помещена картина с довольно редким сюжетом: *«Аллегория науки»* (Рис. 48). Большая горизонтальная композиция создана согласно принципам позднего барокко: крупные фигуры тесно размещены в пространстве сцены. Энергично моделированные объемы выдают руку мастера, начинавшего работать в манере тенебрози, но в нашем случае уже преодолевшего искушение использовать чрезмерно сильные контрасты светотени – и палитра, интенсивно полихромная, и скульптурная лепка фигур и драпировок смягчены и переведены в более академичные формы. Не может быть никаких сомнений, что картина написана крупным венецианским мастером второй половины XVII - первой четверти XVIII столетия Антонио Дзанки (1631 – 1722). Один из самых ярких и динамичных представителей той самой волны классицизирующего барокко, к которой принадлежали его младшие современники и ученики - Бамбини, Ладзарини, Молинари, - Дзанки прожил очень долгую жизнь и оставил большое живописное наследие, сосредоточенное преимущественно в венецианских церквях и скуолах, а

¹²⁹ «Сусанна и старцы», ГМЗ «Останкино и Кусково», Инв. Ж-389, [Штелин, 2015, II, С.21, прим.49].

также в столице Баварии, куда он был приглашен расписать Резиденцию и Театральную церковь. Пожалуй, самое известное монументальное полотно Дзанки находится на стене лестницы Скуола Гранде ди Сан Рокко – *«Венеция умоляет Деву Марию спасти город от чумной эпидемии»* (1630 г.) Уже в этой колоссальной работе можно найти множество аналогий к рассматриваемому полотну из Кускова, хотя в целом она исполнена еще полностью в русле течения тенебрози. Рассматриваемая же картина, очевидно, создана после 1680, когда Дзанки наряду с Пьетро Либери становится одним из лидеров нового направления. Приведу лишь несколько примеров работ, где пространственное построение и цветовая гамма аналогичны тем, что видим в картине из шереметевского собрания.

«Нерон перед телом Агриппины» – картина проходила на аукционе Dorotheum 11.12.2018 . Речь идет не о собственноручной работе Антонио Дзанки, а о продукции мастерской, но сохраняющей все характерные приемы маэстро – классическую архитектурную декорацию, диагональную композицию, полубнаженные мускулистые торсы персонажей, выдвинутые на передний план. Повышенный интерес к драматическим, подчас макаберным историческим сюжетам – одна из примет времени, отражение его вкусов и предпочтений. История Нерона и Агриппины, изобилующая трагическими эпизодами, наряду с популярной еще в XVI столетии сценой насилия Тарквиния над Лукрецией и последующего самоубийства добродетельной римлянки, питают фантазию и воображение живописцев поколения Дзанки. Не будем забывать, что их время – это эпоха становления сценического искусства, и театральная эффектность, зрелищность с подмостков переходят и на полотна живописцев. Ярким примером могут служить *«Спасение Агриппины во время кораблекрушения»* (Dorotheum, 15.10.2013)– еще один эпизод из истории взаимоотношений Нерона с матерью (когда, согласно рассказу Тацита, Нерон, по наущению любовницы Пoppеи, отправил Агриппину на верную гибель на заведомо негодном корабле, но та было чудесным образом спасена вместе со своими спутниками). Картина

написана в свойственной самому Дзанки манере – энергичной, с резкими, но не чрезмерными светотеневыми контрастами, в яркой цветовой гамме, безусловно напоминающей рассматриваемое сегодня полотно.

Есть в наследии Дзанки и «Смерть Лукреции» (Musée Antoine Lescuyer, Saint-Quentin) – эффектная театральная сцена, где главная героиня, памятуя, что «на миру и смерть красна», закаляется на глазах Тарквиния Гордого в его дворце при многочисленных сочувствующих свидетелях. Полотно датируется 1670-ми годами – именно в это время в работах зрелых венецианских мастеров, уже завоевавших высокую репутацию – таких, как Пьетро Либери и Антонио Дзанки, происходит тот самый поворот от мрачной контрастной манеры тенебрози, господствовавшей в Венеции во время пребывания в ней Луки Джордано и Джамбаттисты Ланджетти, к более высветленной, жизнерадостно-яркой палитре. К этому периоду я отношу и кусковскую картину.

В музее за ней закрепилось название «Аллегория науки», хотя обязательные атрибуты, необходимые для подобного определения, отсутствуют – сошлюсь на прошедшую несколько лет тому назад в Креме выставку, посвященную как раз этому предмету – образам ученого и аллегорическим изображениям научной деятельности [*La ragione e il metodo*, 1999]. Что касается нашей картины, то она представляет *Аллегорию обучения (Ammaestramento)*. Согласно *Иконологии* Чезаре Рипы, изображается в виде «...величественного и умудренного мужа в длинных одеждах, с зеркалом в руках [вокруг которого обвивается картуш с начертанными на нем словами: INSPICE, CAUTUS ERIS]. Обучение – приобретение достойных и высоких знаний, передаваемых письменно или устно, и эти похвальные качества достигаются неустанными и усердными упражнениями, к чему предрасположены благородные натуры. Длинные одежды символизируют непрерывность этих занятий. Зеркало же означает, что каждое наше деяние должно быть взвешенным и соотноситься с окружающими» [Ripa, Ed. 1992,

р.15-16] (Рис.49). Именно это мы видим в сцене, представленной Антонио Дзанки в картине из шереметевского собрания: благородный старик указывает трем мальчикам на их отражение в зеркале. В руках одного из юнцов – объемистый фолиант, предмет тех самых неустанных упражнений на пути к познанию и самосовершенствованию. Фон – традиционная для Дзанки архитектурная декорация из колонн классического ордера. Аналогичная картина на близкий к рассматриваемому сюжет – *«Авраам обучает египтян астрономии»*, - одно из самых известных полотен художника, хранящееся в ризнице церкви Санта Мария дель Джильо в Венеции.

В собрании Кускова представлен еще один венецианский мастер, ровесник Антонио Дзанки и так же, как и он, ученик вначале Маттео Понцоне, а затем Франческо Руски – Пьетро Негри (1628 - 1679).

Картина *«Лот с дочерьми»* (Рис.50) названа в цитированном выше письме управляющего П.Б.Шереметева Петра Александрова среди купленных на Бирже в июне 1777 г.: *«Лот з дочерьми писана мастером Жерданом»* [Станюкович, 1928 С.92]¹³⁰.

В отличие от Дзанки, Пьетро Негри до конца остался верен драматизму мастеров тенебрози, во многом и потому, что не успел проникнуться новыми идеями - ведь тот же Дзанки пережил его на целых 43 года. Рука Негри легко опознается по густым, широко проложенным теням, которыми он моделирует объемы, по весьма характерным узнаваемым типажам. В Скуола Гранде ди Сан Рокко напротив огромной картины Дзанки помещено полотно Пьетро Негри *Свв.Рох и Марк просят заступничества Мадонны от чумы в Венеции* (1666).

При этом приемы построения композиции, а зачастую и те же излюбленные эпохой исторические сюжеты в интерпретации Пьетро Негри очень близки манере Дзанки – см. *Нерон перед телом Агриппины* (Галерея

¹³⁰ В этом же списке опознается другая картина Пьетро Негри, также в собрании Кускова, - *«Время обрезает крылья Амуру»*, приписанная, как и *«Лот с дочерьми»*, «Жордану».

старых мастеров, Дрезден). В основном собрании Кускова есть работа Пьетро Негри на популярный в эпохи Ренессанса и барокко сюжет *Время подрезает крылья Амуру*, т.е. побеждает Любовь. К этой картине необходимо добавить еще одну того же автора – *Лот с дочерьми*. Широкоформатная композиция примечательна тем, что она известна в усеченном варианте, ранее находившемся в известном собрании Koelliker в Милане – в нем точно повторяется левая часть шереметевской картины (Рис.51). Выставленной недавно вновь на аукционе (MutualArt, 17.05.17), ей предпослан комментарий, в котором представленная сцена рассматривается как редкое иконографическое прочтение истории Лота, и даже высказываются предположения, что могли бы быть изображены Кимон и Перо, если бы не очевидная чувственно-эротическая составляющая, соответствующая тексту Ветхого Завета – в руках у Лота чаша с вином, которым дочери опоили его перед инцестом. Картина шереметевского собрания не только снимает все вопросы о сюжете композиции, но и позволяет утверждать, что в версии из итальянского частного собрания попросту отрезана правая женская фигура. Весьма неожиданным, однако, представляется пересмотр авторства Пьетро Негри в пользу все того же Антонио Дзанки, хотя в данном случае нет никаких оснований отказываться от имени Пьетро Негри – настолько очевидны в обеих композициях характерные приемы этого мастера, особенно в моделировке обнаженных фигур и в физиономических типажах. Для сравнения сошлюсь на работу Антонио Дзанки на тот же сюжет, опубликованную несколько лет тому назад Лаурой Мути [Mutì, 2000, p.124-127], – отличия, на мой взгляд, очевидны, как не менее красноречивы и аналогии шереметевской картине в произведениях Пьетро Негри.

Еще одна картина венецианского живописца – «Милосердный самарянин» – значилась в Кускове произведением неизвестного русского художника XVIII в.¹³¹, несмотря на сохранившуюся в Описи» 1780-х гг. по

¹³¹ «Милосердный самаритянин». Ж 304; ГМК КП 1381; ГК 7006581. Неизвестный русский художник. XVIII в. Холст, масло, 141 x 119 см.

«Большому дому в Кускове» записи о принадлежности живописи кисти загадочного «Франца Майоты»¹³² (Рис.52). Ее дальнейшая атрибуционная история совсем уже невероятна: в последующих Описях по селу Кускову¹³³ автором значится Альбани (хотя и записанный с ошибками – Arbanus). Затем, при разделе коллекции между братьями С.Д. и А.Д. Шереметевыми, Милосердный самарянин и считавшаяся парной «Елеазар и Ревекка у колодца» ушли в Останкино. С авторством Альбани пара полотен опубликована в издании «Картинные галереи Европы», вышедшее в 1862 г.: «...первое, что мы увидим из итальянской школы в Останкине, это две картины Франческо Альбани (1578-1660), представляющая одна Исаака и Ревекку во время их встречи у кладезя, а другая – «аллегорическое изображение» евангельской притчи о «человеке, впавшем в разбойники»; обе картины эти, составляющие совершенный пандан по величине и размерам, сохраняют и до сих пор все прелести и красоты «живописца граций» и «Анакреона всех живописцев», как прозвали Альбани современники и потомство» [Андреев, 1862-1864, 2, С.92]. Оставляя на совести автора дифирамбы художнику, по всем признакам далекого от римского «Анакреона всех живописцев», вернемся к самой первой записи 1780-х, приписавшей Милосердного самарянина таинственному «Францу Майоте»: предполагаю, что под этим странным именем скрывается венецианский художник XVIII столетия Франческо Маджотто, сын более известного живописца Доменико Маджотто, ученика и последователя Джамбаттисты Пьяццетты.

В случае с определением школы эти сведения верны – очевидно, что картина была действительно создана венецианским мастером, но никак не Франческо Маджотто. По всем стилистическим признакам живопись «Доброго самарянина» соотносится с индивидуальной манерой Антонио Арригони (ок.1664-1730), художника, жившего и работавшего на переломе двух столетий

¹³² РГИА .ф. 1088, оп.17, д.69. 1780-е гг.. Л.184: « В билиартной», «...на 4 евангелская притча человек впадеши в разбойники мастер Франц Майоты».

¹³³ Опись по селу Кускову 1810- РД 153 (архив музея), Л.58; Опись по селу Кускову 1814- РД 152 (архив музея), Л.18.

– XVII и XVIII и принадлежавшего к поколению, подготовившему в Венеции последний блестящий расцвет локальной школы при Пьяццетте и Тьеполо.

Антонио Арригони вышел из тени своих более известных современников году благодаря первому обстоятельному и глубокому исследованию Джорджо Фоссалюццы [Fossaluzza, 1993, P.157-216], выделившему в самостоятельный каталог произведения Арригони из массы картин, ранее приписываемых Молинари, Себастьяно Риччи, Балестре и Питтони. В этот каталог попала и одна из эрмитажных картин - «*Моисей, попирающий корону фараона*» (Рис.53)¹³⁴ [Fossaluzza, 1993, P. 176-177, Fig.35], до того опубликованная как произведение Себастьяно Риччи¹³⁵ [Fomicheva, 1992, С.267, № 206; Fomicheva, 1971, P. 11; Fomicheva, 1977, P.135 , fig.141]. Последние данные о происхождении этой картины из собрания барона Цукмантеля, поступившего в Эрмитаж в 1781¹³⁶, полностью подтверждают догадку Фоссалюццы: в описи коллекции Цукмантеля автором картины значится Арригони¹³⁷ (см. *Приложение 2*).

Арригони на протяжении всего творчества слишком поддавался влиянию более сильной индивидуальности, оставаясь «ведомым» фигурой лидера, которого он сам для себя выбирал: в первой половине карьеры таким образом служил для него Антонио Молинари, после смерти которого (1704) на его месте оказался младший коллега – Джамбаттиста Питтони. Эта зависимость от более яркой творческой личности усложняет выявление оригинальных работ Арригони. Тем не менее, можно охарактеризовать присущие именно ему технические приемы, позволяющие безошибочно установить авторство этого мастера.

¹³⁴ ГЭ 9829, х.м. 93 x 101 см.

¹³⁵ М.Гарбери в предисловии к каталогу выставки в Милане [Fomiciova, T., Kustodieva, T., Vsevolozhskaja, S. L'Ermitage a Milano : dipinti italiani dal XV al XVIII secolo : Comune di Milano, Palazzo Reale, Sala delle Cariatidi, 24 marzo – 24 maggio 1977: catalogo della mostra / T. Fomiciova, T. Kustodieva, S. Vsevolozhskaja. – Milano : Electa. 1977.] высказывала обоснованные сомнения в этой атрибуции.

¹³⁶ *Артемяева, И.С.* О приобретении картин из собрания барона Цукмантеля // Эрмитажные чтения памяти В.Ф.Левинсона-Лессинга, 1/XI – 2023, Государственный Эрмитаж.

¹³⁷ РГАДА Фонд 11, Оп.1, 1020, лл. 5-8р⁰ - *Etat Des Tableaux delaisés par feu Son Excellence M^{sr} Le Baron de de Zuckmantel et qui sont arrivés de Venise;* N.105.

Большую часть наследия Арригони составляют религиозные картины на сюжеты Ветхого и Нового завета с одной-двумя фигурами, в которых как нельзя лучше проявлялось мастерство в передаче пластики тела, умении найти наиболее эффектные ракурс и позу, построить выразительный диалог персонажей. На рубеже XVII-XVIII столетий с переходом напряженного драматизма барокко в фазу более спокойного и академичного «бароккетто» - термин, кажущийся наиболее подходящим и удачным, - подобные композиции высоко ценились; им отдали дань все заметные мастера в жанре «истории», и в первую очередь тот, чьей тенью Арригони долго оставался: Антонио Молилари. высокое профессиональное мастерство художника: плотная корпусная живопись, моделировка мягкой светотенью поддержаны уверенным рисунком, основанным на прекрасном знании анатомии человеческого тела, - Венеция была в то время знаменита своими “*accademia del nudo*”, где оттачивали мастерство как местные, так и приезжие художники, обучаясь правильной постановке фигуры в пространстве, передаче физического и душевного состояния модели через жесты и мимику. При сравнении композиций Молилари и Арригони на один и тот же сюжет – *Мученичество Св.Себастьяна* - можно понять отличительные особенности манеры Арригони, позволяющие отличить его руку от руки Молилари: в характере рисунка стоп, кистей рук, торса Св.Себастьяна, в моделировке обнаженного торса больше детализации, дробности в передаче мускулатуры, сами модели более «сухого», худощавого телосложения, слегка удлинённых пропорций, их физиономические черты резче и острее в сравнении с типажам Молилари. Эти наблюдения справедливы и по отношению к фигуре обнаженного странника, раздетого разбойниками, из собрания Шереметевых. К тому же среди значительного количества работ, связываемых с именем Арригони, есть и картина на тот же сюжет притчи о милосердном самарянине¹³⁸ – довольно близкая аналогия кусковскому полотну, где в подобную вертикального формата

¹³⁸ Холст, масло, 156 x 124,5 см., Catalogue of Fine Old Master Paintings, Sotheby's, Parke Bernet & Co., London, 12 December 1979, pp.16, lot 144.

композицию вписаны три фигуры. Примечательно, что на аукционе картина была поставлена под именем Молилари, - Фоссалюцца, выдвинув атрибуцию Арригони, связывает исполнение этой работы с рубежом XVII-XVIII столетий, точке максимального сближения двух мастеров. Очевидно, полотно из Кускова следует отнести к тому же периоду творчества Антонио Арригони – в нем еще сильны реминесценции *tenebrosi*, дань уходящему веку. Еще одна характерная для Арригони деталь – повторяющийся мотив пейзажного фона, в котором на дальнем плане угадываются очертания небольшого городка с неизменным силуэтом башни с плоской крышей. Все описанные признаки индивидуального почерка Арригони, включая пейзажный фон, присущи и еще одной картине, не так давно проходившей на антикварном рынке - «*Святой Себастьян*»¹³⁹.

В числе итальянских картин, выставленных в Большом доме в Кускове и принадлежавших основателю собрания живописи – П.Б. Шереметеву, привлекает внимание мастерством исполнения «*Вирсавия*»: героиня изображена завершающей свой туалет с помощью служанки и чернокожего пажа после купания в источнике, на фоне парка, в глубине которого возвышается белокаменный дворец; на балконе виден царь Давид, тайком любующийся увиденной сценой (Рис.54). Полуобнаженная фигура Вирсавии, ее нежная кожа матово светится на фоне простыни и небесно-голубого покрывала, которое она собирает на себя. Два других цветовых акцента – красная юбка служанки и винно-розовый камзол пажа - еще сильнее оттеняют цветущую красоту, покорившую Давида.

По всем стилистическим характеристикам картина относится к последней четверти XVII века, а ее автором является венецианский живописец Грегорио Ладзарини (1655-1730).

¹³⁹ Антонио Арригони, «*Св. Себастьян*», х.м., 102 x 82 см, овал. Finarte S.p.a – Incanti d'Arte, Турин, 13.02. Св. Себастьян, 102 x 82 см. 13.02.2020, лот 68.

Ладзарини для венецианской школы конца XVII - начала XVIII в. фигура необыкновенно значимая и не совсем типичная. В отличие от своих сверстников - Антонио Дзанки, Пьетро Негри, Антонио Молилари, - он с самого начала не поддавался искушению подражать господствовавшей тогда в Венеции манере *tenebroso*, выбрав для себя иной путь и иных кумиров. И это даже несмотря на то, что первые годы обучения Грегорио провел в ателье выходца из Генуи Франческо Розы (1638-1687) – мастера драматических сцен, исполненных контрастной светотенью, а затем Пьетро делла Веккиа (1603-1678). Как пишет биограф художника Винченцо да Каналь [Da Canal, (1735), 1809, Р. XXIII-XXIV], Ладзарини поставил себе целью изучить законы перспективы, построения композиции в пространстве и рисунку с обнаженной натуры – именно для этого он пошел в обучение к Пьетро делла Веккиа, известному живописцу и математику, открывшему для юных дарований в приходе Сан Тровазо свою *accademia del nudo*. Однако в том, что касается колорита, светотеневой моделировки, то здесь Ладзарини предпочитал обращаться к опыту не венецианской школы, а болонской, выбрав для себя ориентиром творчество Людовико Карраччи (1555-1619) и Карло Чиньяни (1628-1719). Манера Ладзарини уже в ранних произведениях заявила о себе как новое и самостоятельное явление в венецианской школе: основой его композиций стал уверенный и техничный рисунок, в моделировке он стремился к определенности и законченности, а колорит с яркими локальными акцентами, действительно, напоминал палитру болонских академистов. Довольно рано начав самостоятельную карьеру, Грегорио Ладзарини быстро выдвинулся на ведущие позиции среди своих коллег по Collegio dei pittori, что обеспечило ему приток выгодных и заметных заказов. В числе аристократических поклонников и ценителей его таланта Да Каналь выделяет графа Видмана.

Видманы были знатной каринтийской семьей, графами Священной Римской империи. В 1646 г. венецианский Сенат из-за непомерных расходов на войну с Османской Портой вынужден был открыть «Золотую книгу». Джованни Видман (1571-1634) одним из первых поддержал Венецию, внося в

казну 100 000 дукатов, что дало Видманам право именоваться “patrizi veneti”, пополнив тем самым ряды семей, ставших нобилями «за деньги». В 1633 г. он приобрел в сестьере Каннареджо дворец, возведенный в 1625-30 гг. по проекту знаменитого венецианского зодчего Бальдассаре Лонгены (одно из самых ранних его творений). Здесь разместилась известная в Венеции картинная галерея - “delle stupende della città” – «из лучших в городе» [Sansovino-Martinioni, 1663, P.376]. Она насчитывала более полутора сотен первоклассных произведений венецианской школы живописи XVI-XVII вв., среди которых - работы Тициана, Веронезе, Бассано, Доссо Досси, Пальмы Старшего. Самые знаменитые картины собрания упоминаются в книгах венецианских хронистов Карло Ридольфи [Ridolfi, 1648]; Марко Боскини [Boschini, 1660. 1674], служивших ходовым пособием для коллекционеров и потенциальных приобретателей.

Коллекция Видман в своей наиболее значительной части обязана Джампаоло (1605-1648), старшему из сыновей Джованни, и третьему брату – Людовико (1611-1674). Уже в середине 1650-х гг. кардинал Леопольдо де’Медичи наводил справки о возможности приобретения самых знаменитых картин галереи через своего агента в Венеции, художника Паоло дель Сера. Тот сообщал своему патрону, что Видманы не прочь расстаться с некоторыми работами, но назначают заоблачные цены. Тем не менее, кардиналу удалось купить в 1654-55 гг. две картины Паоло Веронезе - огромное *Воскрешение Лазаря*¹⁴⁰ и *Мадонна с младенцем и Св.Варварой*.¹⁴¹ В 1659 г. известными художниками, Николо Реньери (1590-1667) и его зятем Пьетро делла Веккиа, была составлена опись Картинной галереи Видманов как составная часть полной инвентаризации движимого и недвижимого имущества, подлежавшего разделу между четырьмя оставшимися на тот момент в живых сыновьями Джованни [Magani, 1989, P.34-38]. Николо Реньери и Пьетро делла Веккиа прославились не только своими профессиональными успехами, но и

¹⁴⁰ Палаццо Питти, Флоренция (Вилла Медичи в Поджо а Кайано). Считается работой мастерской Веронезе.

¹⁴¹ Галерея Уффици, Флоренция.х.м., 86 x 122 см.

чрезвычайной активностью на рынке торговли картинами. С 1660 по 1667 Видманы расстались (по взаимному соглашению всех наследников) с самыми ценными картинами коллекции – среди соискателей, конкурировавших между собой, кроме упомянутого кардинала Леопольдо, выступили геновский маркиз Джузеппе Мария Дураццо и герцог Мантуанский Карл II Гонзага (1629-1665) [De Fussia, 2011, P.259-262]. С мантуанским двором был тесно связан Николо Реньери, при посредничестве которого ок. 1665 г. в Мантую были отправлены пять картин Тициана, Якопо Бассано, Гвидо Рени и Паоло Веронезе, в их числе и *Обращение Савла* [De Fussia, P.262-263.] - самая дорогая картина коллекции, оцененная в 1000 цехинов. Побывав в руках именитых владельцев – после герцога Мантуанского она перешла к герцогине Ганноверской, затем к принцессе Конде, потом к герцогине де Сальм, - она ок. 1736 г. оказалась в галерее Роберта Уолпола, откуда в 1779 году поступила в Эрмитаж.¹⁴² Другим путем к сюда же пришло полотно Падованино *«Грации и Амуры»*¹⁴³ [Малиновский, 2012, С. 278-279, прим.33], описанное Марко Боскини в “La Carta del Navegar Pittoresco” [Boschini, 1660, P.673],¹⁴⁴ – от Видманов оно перешло в не менее прославленную, но уже в XVIII веке, коллекцию фельдмаршала графа Матиаса фон Шуленбурга, где упоминается как «tanto belo quanto Tiziano» [Binion, 1990, P.228.] - «столь же прекрасно, как работы Тициана»¹⁴⁵ с оценкой в 3000 дукатов (против 100 в Описи 1659). Все это

¹⁴² ГЭ 68, холст, масло, 191 x 329 см.

¹⁴³ ГЭ 49, холст, масло, 147 x 111,5 см. Ранее указывалось, что картина Падованино поступила между 1783 и 1797. На самом деле была приобретена на аукционе на Петербургской Бирже в 1779 г. : - «Каталог отборного собрания картин самых знаменитых мастеров, насчитывающий 96 номеров и напечатанный в Санкт-Петербурге».

¹⁴⁴ Andemo un poco al fonte dei stupori
Là dove xe la Regia de Pitura,
Dove una VIDA ha MANO dolce e pura,
Che nutrisse i più celebtì pitori
Che chi vedi le Grazie le de pente
Che ai dolci amori unidamente insegna
Tuto quel che da far se ghe convegna
Sole le stime, e nu ne tien per niente
(...) E con un riso amabile e giocando
le ghe va intorno, e forma varij bali
Scherzando sempre i mezo el Dio che ha i strali
E in ziro, in ziro le fo l' balo tondo,
Oh che fortuna tien sto Padoano»

¹⁴⁵ Падованино (Алессандро Варотари), *Грации и Амуры*, ГЭ 43, холст, масло, 222 x 160 см.

косвенно подтверждает возможность попадания в российские коллекции и других картин из некогда знаменитого венецианского собрания.

В середине XVII столетия Видманы, по свидетельству упомянутого Паоло дель Сера, продолжали скупать живопись «in furia» - безудержно. Первоначально ориентированные на знаменитых мастеров XVI века, со временем владельцы галереи, и, главным образом, граф Людовико, обратили внимание на работы современных молодых живописцев - этот выбор Паоло дель Сера не одобрял. Тем не менее, в конце XVII века оставшиеся в фамильной галерее картины начали прирастать произведениями нового поколения венецианских художников, и Грегорио Ладзарини был из их числа. По свидетельству Винченцо да Канала, он исполнил «в 1683 году *Вирсавия у источника* для дома Видман в совершенной манере» («Nel 1683 Betsabea alla fonte per la casa Widman, di maniera finita») [Da Canal, 1809, P. LII] Картина считается утраченной; примечательно, что никакие другие работы на указанный сюжет в источниках не упоминаются, хотя Ладзарини любил повторять самого себя и обычно создавал по несколько версий одной и той же композиции.

«*Вирсавия*» была не единственной картиной Ладзарини в собрании Видманов: в 1692 году он также работал над живописным оформлением кареты графа Джованни Паоло Видмана и, по всей вероятности, в тот же период подарил его брату Антонио четыре картины на сюжеты о Сципионе Африканском. Они были написаны Ладзарини в разные периоды и, судя по описанию Винченцо да Канала, в них представлены следующие сюжеты: *Сципион спасает своего отца, Сципион воодушевляет римских солдат, Великодушные Сципиона, Софонисба кончает жизнь самоубийством с помощью яда, посланного ей Массиниссой*. [Da Canal, 1809, P. XXVIII-XXIX]. В 1690-х годах картины на сюжеты о Сципионе Африканском были перевезены аббатом Антонио в римский дом Видманов. Причем известно, что к списку из этих четырех картин, подлежащих перемещению в Рим, была

присоединена и «*Вирсавия*» [Magani, 1989, P.64]. Римский дом Видманов, ныне известный по имени последнего владельца как Палаццо Антоннели, был не просто семейной резиденцией, а еще и странноприимным домом. По завещанию кардинала Кристофоро Видмана (1660) особняк всегда должен наследовать прелат семьи Видман, чтобы предоставлять кров малоимущим епископам из Венецианской республики, приезжавшим в Рим (Ospizio per i Vescovi Poveri dello Stato Veneto).

В этот дом несколько раз наведывался один из ведущих римских живописцев конца XVII века Карло Маратта (1625-1713) с единственной целью – увидеть картины Грегорио Ладзарини. Об этом рассказывает другой венецианский художник, Лука Карлеварис (1663-1729), работавший в те годы в Риме: « Они [картины] очень понравились Карло Маратте, специально отправившегося в дом названного прелата, чтобы воочию насладиться ими, - он признавался, что не ожидал найти в Венеции художника столь искусного» («Piacquero tanto a Carlo Maratta, che introducendosi a bella posta per goderne della vista in casa di quel prelato avea a dire che non credeva egli ritrovarsi a Venezia un pittore di tanta bravura») [Da Canal, p. XXVIII-XXIX, 10, P.64].

Таким образом, «*Вирсавия у фонтана*» вместе с картинами «Сципионова цикла» Ладзарини удостоилась похвалы признанного мэтра Римской академии, что дополняет наши представления об оценке венецианского художника его современниками.

Неизвестно когда и при каких обстоятельствах «*Вирсавия*» покинула римский дом Видманов. По-видимому, это произошло в XVIII веке, когда коллекцию постигла судьба большинства исторических фамильных галерей Венеции, ставших объектом настоящей охоты как новых коллекционеров (вспомним полотно Падованино «*Грации и Амурь*»), перешедшее в галерею Шуленбурга), так и предприимчивых торговцев картинами. Во всяком случае, к началу XIX века, когда был составлен последний инвентарь галереи Видман-Реццонико, от бывшего богатства мало что осталось.

Работы Грегорио Ладзарини в середине XVIII столетия в большом количестве, как уже отмечалось в предыдущих параграфах, оказываются на новом и при этом чрезвычайно емком российском художественном рынке. Джузеппе Далл'Олио в 1757 году получает из Венеции большую партию картин: в каталоге, в числе прочих, упомянуты 6 полотен Грегорио Ладзарини:

«14 Милосердие»

15 Борьба Иакова с ангелом

16 Исаак, благословляющий Иакова

17 Спящий Иаков и его видение

18 Вирсавия в купальне

19 Целомудренный Иосиф, спасающийся от жены Пентефрия. Всего шесть картин – Грегорио Ладзарини. 420 рублей» [Записки Штелина..., 1990, С. 363]. Все они были приобретены графом К.Г.Разумовским и находились на его даче на Петергофской дороге [Штелин, II, С.17-18. См. также Глава III.2].

Можно проследить судьбу, по крайней мере, трех картин. Так, в «Перечне итальянских картин Его Сиятельства гетмана Разумовского в его увеселительном дворце по Петергофской дороге» [Записки Штелина..., С.259-262] упоминаются целых два «супрапорта», на которых представлена «Любовь в виде матери с тремя детьми». Вполне вероятно, что одна из них – то самое «Милосердие» работы Ладзарини, которое Разумовский приобрел в числе шести полотен. В 1792 г. К.Г.Разумовский перевез все свои коллекции в украинское имение Яготин. Оттуда происходит «Аллегория Милосердия» Грегорио Ладзарини [Малиновский, 2012, С. 312], ныне находящаяся в Киевском музее Богдана и Варвары Ханенко¹⁴⁶ (Рис.55). Принимая во внимание привычку Ладзарини часто повторять одни и те же сюжеты, варьируя при этом

¹⁴⁶ Инв.№ 125 ЖБ. Электронный ресурс: URL: <http://art-lab.com.ua/index.php/ru/2010-04-13-10-48-45/369-1-r-> См.:Л.Н. Лугина, Е.В.Живкова,В.И.Цитович. «Аллегория Милосердия» Грегорио Ладзарини в коллекции музея искусств Ханенко (Киев)

композиционные решения, нет ничего удивительного в том, что в Петербурге в XVIII веке оказалось еще одно «*Милосердие*» Ладзарини (Рис.56): в 1797 г. оно уже находилось в Эрмитаже, куда попало от Антона Константиновича Псаро¹⁴⁷ (о чем свидетельствует надпись на старом дублировочном холсте и две наклейки на подрамнике; там же - красная сургучная печать лавки Клостермана). Самый крупный венецианский торговец живописью Джаммария Сассо сообщает, что Псаро регулярно «совершает покупки для Московии», и с ним он уже не раз имел дело [Borean, 2004, Р. 277-278]. В Российском историческом архиве в Петербурге сохранилось несколько документов, подтверждающих эту сторону его деятельности¹⁴⁸. Из Эрмитажа картина была передана в Екатерининский дворец Царского Села, где находится и сейчас¹⁴⁹.

В загородном дворце К.Г. Разумовского «*Вирсавии*» была отведена роль «супрапорта», как и прочим купленным картинам Ладзарини.

В 1774 году сын гетмана, Алексей Кириллович Разумовский, обвенчался с Варварой Петровной Шереметевой; в описях «Большого дома в Кускове» 1780-х годов – в Бильярдной гостиной - впервые появляется картина «*Вирсавия*».

Еще одна картина, ранее принадлежавшая коллекции Видман и одновременно с «*Вирсавией*» отправленная из Венеции в Рим, ныне находится в отечественном музейном собрании: «*Софонисба*», входившая в цикл, посвященный Сципиону Африканскому. В отличие от «*Вирсавии*» она не была единственной работой на этот сюжет в творчестве Ладзарини. Согласно каталогу произведений художника, приводимому да Каналем, Ладзарини не

¹⁴⁷ Антон Псаро (1735 – 1822) – грек по национальности, русский морской офицер (с 1769), впоследствии - поверенный по делам Мальтийского ордена (до 1797), генерал-майор (с 1789), тайный советник (1797). Архивные документы свидетельствуют, что Псаро на протяжении всей службы поставлял картины в Петербург – по записке министра двора князя П.Волконского 23 августа 1818 в Эрмитаж переданы четыре живописные работы, «присланные из Италии генерал-майором Псаро».

¹⁴⁸ РГИА, Ф.468, Оп.1-2, д.3898, 1783. Именные и объявленные Высочайшие указы. Л.18 об. Выплаты за февраль 1783; 15 февраля 1783 года: «Флота капитан-лейтенанту Псаро за картины, в число восьми тысяч семисот [рублей], к выданным ранее трем тысячам, достальные пять тысяч семьсот рублей (по письмам генерал-майора Безбородко)»

¹⁴⁹ ЕД- 178–Х, х.м., 99 х 131 см.

менее четырех раз обращался к истории дочери карфагенского вождя, добровольно выпивающей яд, присланный мужем, полководцем Массиниссой, чтобы не стать пленницей римлян [Da Canal, 1809, P. XXIX, XXXIX, LXVIII, LIII]. Однако, подробное описание Да Каналем одной из этих картин дает основание идентифицировать «римскую» «Софонисбу» с той, что была приобретена для Эрмитажа в самом начале составления Картинной галереи¹⁵⁰, а ныне находится в экспозиции Научно-исследовательского музея Российской академии художеств¹⁵¹: «Софонисба, опечаленная письмом мужа, поскольку ей приходится принять яд, чтобы избежать римского триумфа: есть паж, который приносит ей чашу, и несколько сострадающих свидетелей: поодаль, в глубине павильона, стоит ее супруг Массинисса со своей свитой. (Это образец работы, которую Видман привез в Рим)»¹⁵² [Da Canal, 1809, P. XLVIII-XLIX]. Единственное расхождение с картиной в описании Да Канала - это слуга, подносящий Софонисбе чашу с ядом, которого трудно назвать «пажом». Иконография сюжета предусматривала в этой роли «верного раба, хранившего яд», согласно истории в изложении Тита Ливия¹⁵³. Вместе с тем, в изображенной художником сцене в окружении Софонисбы присутствуют мальчики и юноши, что и запомнилось Винченцо да Каналю (Рис.57). В написанной им биографии Грегорио Ладзарини он не мог предполагать того успеха, который выпадет в далекой России на долю художника уже после его смерти: на протяжении 1750-х-1780-х гг. Ладзарини окажется одним из главных представителей венецианской школы живописи, картины которой в огромном количестве поступали на художественный рынок Петербурга. Так, список из 33 картин, привезенных в Петербург в 1770 г. бывшим обер-архитектором графом

¹⁵⁰ Грегорио Ладзарини, «Софонисба, принимающая яд», Cat.1774, N. 112; Кат.1797, № 384, Описание 1859, № 5894, передана в Гатчинский дворец, С 1935 – НИМ РАХ, Ж-48.

¹⁵¹ НИМ РАХ КП-160/9. Инв.Ж-48. ГК- 35174643, х.м.,

Передана из Эрмитажа в 1935 г. Судя по дате перемещения «Софонисбы» в Рим в 1690-х годах, датировка картины XVIII в. может быть скорректирована на конец XVII в.

¹⁵² «...Sofonisba, che attristasi nel leggere una lettera mandatale dallo sposo, giacché deve prendere il veleno per sottrarsi al Romano trionfo: v'è un paggio, che le reca la tazza, né vi mancano diversi astanti in atto compassionevole: in distanza stassi Massinissa di lei sposo sotto il padiglione con suo codazzo. (E questo il modello dell'opera, che il Widiman à portato a Roma)».

¹⁵³ Tito Livio, *Ab Urbe condita*, XXX, 15.

Растрелли, возглавляют «*Октавия, отвергнутая Марком Антонием*» и «*Клеопатра*» [Малиновский, 2012, С.275]. Годом ранее, в 1769, итальянский живописец Джузеппе Антонио Доссио в письме к Президенту Академии художеств И.И.Бецкому предлагал свои услуги как реставратора, сообщая в том числе, что реставрировал две картины Ладзарини, принадлежащие А.В.Олсуфьеву [Малиновский, 2012, С.422]. Работы Ладзарини встречаются во всех крупных Картинных галереях, возникших в столице в середине - второй половине XVIII столетия: кроме упомянутых собраний Великого князя Петра Федоровича, Разумовского и Шереметева можно упомянуть коллекцию собрание И.И.Шувалова (см. Глава III., 3.2.г.). Многие картины Грегорио Ладзарини находятся вдали от центральных собраний живописи, как, например прекрасное «*Нахождение Моисея*» в Нижегородском государственном художественном музее (Рис.58)¹⁵⁴ или «*Меркурий*» в Моршанском историко-художественном музее, ранее находившийся в Эрмитаже (Рис.59)¹⁵⁵, куда поступил в 1781 из собрания барона Цукмантеля (см.Глава V). Выявление других работ Грегорио Ладзарини – «венетианского Рафаэля», как он назван в «*Записках...*» Якобом Штелином, - сулит в будущем немало открытий и позволит установить судьбу других картин Ладзарини, считавшихся, подобно «*Вирсавии*» и «*Софонисбе*», безвозвратно утраченными.

«*Вирсавия*» Грегорио Ладзарини вкупе с «*Милосердным самарянином*» Антонио Арригони не просто дополняют перечень авторов, представленных в историческом собрании П.Б.Шереметева, но и еще раз со всей убедительностью подтверждают, что в этой коллекции, как и прочих галереях XVIII века, среди итальянских школ ощутимо доминировала венецианская, особенно в части работ мастеров XVII-XVIII столетий. Как пролог к будущему глубокому исследованию шереметевской коллекции итальянской живописи XVIII века

¹⁵⁴ «*Нахождение Моисея*», 1715-1720. Нижегородский государственный художественный музей. Инв. Ж-89.

¹⁵⁵ «*Меркурий на облаках*», х.м. 98 x 73 см. Кат. 1773-1787, № 2491 – из собрания барона Цукмантеля в 1781 г. Кат.1797 № 268, продан в 1855 (Врангель, № 417). Моршанский художественно-исторический музей, инв.№ Ж-12. Находился в имении Заметчино князей Долгоруких в Тамбовской губернии. Благодарим с.н.с. ГРМ С.Д.Алексеева, сообщившего о современном местонахождении бывшей эрмитажной картины и указавшего на идентичную композицию (Рис.60), проданную на аукционе 22.05.2001 г. (х.м. 98 x 81 см).

следует рассматривать публикацию Я.С. Соколовой [Соколова, 2022, С. 628-646], чье внимание привлек плафон в Большом зале дворца, по непонятной причине приписанный неизвестному русскому художнику середины (!) XVIII столетия – времени, когда в России просто не существовало мастеров, способных справиться с задачей написания большой картины с соблюдением всех законов архитектуры и математического расчета перспективы. Не может быть сомнений, что плафон создан рукой итальянского (венецанского) живописца, близкого кругу Джузеппе Валериани. Тема плафона - Минерва, ведущая юношество, - чрезвычайно популярная в 40-е – 50-е гг. XVIII века. Она же представлена в плафоне, исполненным Валериани для нового Строгановского дворца - его иконография недавно также подробно рассмотрена Я.С. Соколовой [Sokolova, 2020, P.211-212].

г). Собрание И.И.Шувалова и покупка картин для Академии художеств

В Главе II уже указывалось, что программным документом политики Елизаветы Петровны в сфере покровительства искусств следует считать плафон Бартоломео Тарсия *«Минерва и Аполлон среди Муз на горе Геликон»*, где фигура Юноны персонифицирует императрицу Елизавету. Еще в первые годы своего царствования – в 1747 г. - Елизавета Петровна подписала Регламент Академии наук и художеств, а годом позже при ней было образовано Собрание Академии художеств, которое возглавил Якоб Штелин [Стецкевич, 2011, С.142, 144]. Эта предтеча будущей Императорской Академии художеств, возникшей менее, чем через 10 лет, заложила фундамент профессионального обучения живописи, скульптуре и архитектуре..

В деятельности Штелина в должности директора художественного

департамента Академии наук немаловажное значение отводилось созданию собственной живописной коллекции, чтобы на ее образцах могли обучаться воспитанники академической школы. Об этом свидетельствует и приобретение 10 картин из числа привезенных Диего Бодиссоны в 1758 году – их список сохранился. Штелин, уведомляя об этой покупке Григория Теплова (фактически руководившего Академией наук за спиной своего воспитанника и покровителя К.Г.Разумовского), сообщал: “Я хотел бы иметь право присоединить к ней [Академии наук] коллекцию картин всех итальянских школ, которую мне предложили в Италии за очень умеренную цену и в подлинности которой я убедился за полтора года переписки” Штелин, 2015, I, С. 473-475.]¹⁵⁶. За десять картин Канцелярия Академии выплатила Бодиссоны 800 рублей – сумма по тому времени приличная. Всего каталог картин Бодиссоны, сохранившийся у Штелина, включал 65 работ; почти все они значатся произведениями художников венецианской школы - Якопо Бассано, Паоло Веронезе, Париса Бордона, Алессандро Варотари, Якопо Тинторетто, Пьетро Либери, Джулио Карпиони. Большинство их, как уже отмечалось, купил граф П.Б.Шереметев. Что касается 10 работ, приобретенных для Художественного департамента, то они также изначально приписаны исключительно венецианцам, хотя при записи в инвентарь многие атрибуции были изменены.

1. Юдифь с головой Олоферна – во вкусе Гвидо Рени (Кавалер Ридольфи)
2. Сусанна лежащая сбоку два старца – во вкусе Кавалера Либери
3. Тарквиний и Лукреция – Падованино
4. Спаситель в доме Марты – школы Веронезе
5. Европа на быке – той же школы
6. Правосудие – той же школы
7. Поклонение пастухов – той же школы

¹⁵⁶ Письмо Г.Н.Теплову 4 августа 1757.

8. Отдыхающая Венера – наподобие Тинторетто и др.¹⁵⁷
9. Вакханалия Парис Бордоне
10. Юдифь с головой Олоферна – Пьетро делла Веккиа¹⁵⁸.

Вновь создаваемая Императорская Академия художеств не была связана никоим образом с Академией наук, но принципы, заложенные Якобом Штелином, оказали свое влияние: необходимость собственного «музея» (во что позднее и выросло академическое собрание живописи) не вызывала сомнений, и уже с первых лет коллекция начала складываться благодаря тому же И.И. Шувалову (1727-1797), передавшему основанной им Академии в 1758 г. свою галерею из сотни картин. Заметим, что в 1773 г. живописная коллекция Академии художеств насчитывала уже 329 полотен [Малиновский, 2012, С.422].

О собрании И.И.Шувалова практически ничего не известно с точки зрения его формирования: за редким исключением нет сведений ни об истории покупок картин, ни о местах, где и через кого они приобретались. Однако о характере коллекции можно судить благодаря сохраненному Штелином списку работ, переданных в Академию художеств¹⁵⁹.

Галерея была довольно разнородной и в ней не было очевидного преобладания итальянских картин [Штелин, 2015, II, С. 174–179; Богдан, 2020, С.19-31], что уже выделяет ее среди прочих. Немного было и работ венецианской школы, однако в их числе имелись уникальные произведения. Следует, безусловно, упомянуть *Вифлеемское избиение младенцев* Андреа Челести (Рис. 61) [Штелин, 2015, II, С.269]¹⁶⁰ – о ней как раз известно, что она поступила в числе произведений, приобретенных для императрицы Елизаветы Петровны живописцем Г.К.Гроотом в Праге в 1746 г.; также две картины

¹⁵⁷ В списке Бодиссоны имеются расхождения в именах авторов картин по сравнению со списком поступивших в Академию наук – см. Штелин, II, С.21-24.

¹⁵⁸ Две последние картины добавлены согласно комментарию К.В.Малиновского к списку Бодиссоны [Штелин, 2015, II, С. 23, прим.70-71]. В настоящее время ни одна из 10 купленных Штелином картин не идентифицирована.

¹⁵⁹ РГИА. Ф. 789. Оп. 1, ч. 1. Д. 570. *Каталог оригинальных картин И. И. Шувалова. 1773.*

¹⁶⁰ НИМ РАХ, Ж-1469.

Карла Лота – «Блудный сын»¹⁶¹ (Рис.62) и «Ревекка у колодца»¹⁶² (Рис.63). Из работ венецианских мастеров XVII столетия, позднее поступивших в собрание Эрмитажа, можно обратить внимание на «Благословение Иакова» Антонио Молиари¹⁶³ (Рис.64), до недавнего времени сохранявшего историческую атрибуцию Д.Б.Питтони [Фомичева, 1992, № 194; Артемьева, 2023, С.233-240], а также на «Явление ангела родителям Самсона» (Рис.65), по традиции приписанное Луке Джордано, но на деле созданное кистью Грегорио Ладзарини [Штелин, II, С.271.]¹⁶⁴. Не изменилось авторство «Весны» Джузеппе Ногари¹⁶⁵ (Рис.66) - как и «Избиение младенцев» Андреа Челести, она видна в шпалерной развеске на изображении «Кабинета И.И.Шувалова» А.Зяблова¹⁶⁶.

Интересно отметить, что не всем современникам И. И. Шувалова были очевидны достоинства этого собрания. Например, Великая княгиня Екатерина Алексеевна в своих «Записках императрицы» в 1758 году отмечала, что у него «было много картин, но большей частью копий» - оценка, характеризующая слабую осведомленность ее автора¹⁶⁷ в вопросах живописи. Спустя шесть лет она изменится, и в 1764 году императрица Екатерина II приобретет все картины И. И. Шувалова [Штелин, 2015, I, С.187]¹⁶⁸, которые и составили основное ядро Картинной галереи Императорской Академии художеств.

К самым выдающимся приобретениям И.И.Шувалова, несомненно, относится «Воскрешение Лазаря» Паоло Веронезе (Рис. 67), исполненное в редкой и необычной для этого мастера живописной технике гризайли¹⁶⁹.

¹⁶¹ ГЭ 6367, х.м., 126 x 161 см.

¹⁶² ГЭ 3675, х.м., 123 x 158,5.

¹⁶³ ГЭ 4224, х.м., 119,5 x 149 см.

¹⁶⁴ ГЭ 4361, х.м., 150 x 217 см.

¹⁶⁵ ГЭ 4362, х.м., 94 x 76 см.

¹⁶⁶ ГИМ. А. Зяблов, *Кабинет И.И.Шувалова*. 1779. Х.м., 87,5 x 70,5 см. Инв.№ 18493/ИИ-3402.

¹⁶⁷ Ошибки в оценках живописи императрицей Екатериной II были отмечены и в более позднее время, когда в 1781 году она приобрела в Риме у Т. Дженкинса подлинные шедевры Корреджо, Леонардо, Л. Карраччи, И. Скарселлино и Н. Пуссена, однако, вместо того, чтобы украсить ими свою коллекцию, распорядилась продать их в пользу богоугодных учреждений. Подробнее об этом см. Глава V.

¹⁶⁸ За них И.И.Шувалову было выплачено из казны 20 000 рублей.

¹⁶⁹ ГЭ 7301, х.м., 257 x 244 см.

Впервые опубликованная Т.Д. Фомичевой [Fomiciova, 1974, P.128-129, fig.170] как бесспорно авторская работа Паоло Веронезе – об этом свидетельствуют в том числе подпись художника и дата – “*Paulo Caljarii 1584*”, - она, хотя и была включена в *L’opera completa* Веронезе [Pignatti, 1976, I, cat. 334, II, Fig.706] не удостоилась того внимания, которого заслуживает. Высказывались даже необоснованные сомнения в подлинности подписи и даты [см. обзор критики в моей статье Artemieva, 1996, P. 19]. Проблема осложнялась еще и тем, что в конце XVIII века картина была отдана в натурные классы Академии художеств, и там авторская живопись подверглась столь серьезным испытаниям, что быстро была доведена до неудовлетворительного состояния.¹⁷⁰ На основании стилистического анализа, а также изучения технологических характеристик удалось подтвердить полное совпадение техники живописи с той, которую использовал Паоло Веронезе в последнее десятилетие творчества. Но, главное, удалось связать картину с графическими произведениями мастера, исполненными в этот период в дидактических целях как часть задуманного большого сочинения, которое собирался оставить Паоло Веронезе в помощь будущим художникам. Выдающийся и непревзойденный колорист, Паоло в этот раз отказывается от своего самого сильного художественного средства ради проявления своего превосходства в рисунке и композиции. Гризайль композиционно чрезвычайно близка двум рисункам Паоло на цветной бумаге в технике *кьяроскуро* - «*Мадонна-швея*» (Лувр, Париж) и «*Святое семейство с прислуживающими ангелами*» (Кунстхалле, Бремен) [Cocke, 1984, Cat.21, Fig.14]. Согласно Ридольфи, эти рисунки должны были иллюстрировать задуманный Паоло трактат о живописи – по собственному выражению мастера, он желал “*della qual invention io ne vidi un rarissimo disegno*” («в такой композиции виден редчайший рисунок»). В случае с эрмитажной картиной эта идея претворена в еще более грандиозной форме: классическая сценография с симметрично размещенными двумя группами, окружающими основных персонажей,

¹⁷⁰ О картинах, «испорченных в натурных классах» см. [Оленин, 1829, С.8.]

усилена эффектами освещения: источник света, расположенный вверху слева, ярко заливает фигуру Христа и торс Лазаря, равномерно растекаясь по остальным участникам сцены. Эффекты светотени становятся, таким образом, составной частью композиции, моделируя и подчеркивая пластику фигур.

Эрмитажная картина – единственный пример обращения самого мастера к сюжету «*Воскрешение Лазаря*» в живописи. В графическом наследии мастера сохранились наброски фигур и компоновки сцены, которые удалось соотнести с нашим полотном. Первый ранее находился в коллекции von Hirsch, затем был приобретен Арманом Хаммером [Coccke, 1984, P. 231-235, Fig.99, 99v.]. Для быстрых набросков художник использовал листок письма от 18 сентября 1582 г. (Рис.68). Тем самым можно точно датировать композиции, которые занимали мысли Паоло той осенью. На *recto* многочисленные зарисовки помечены рукой мастера: “Una Giudita ch(e) talia la testa A holofe(...)/ per un Presepio/ Nano”, и рядом с одной фигурой появляется надпись: “Per Lazzaro” . На обороте же листа большинство набросков связано с композицией «*Воскрешение Лазаря*», но с какой? По мнению большинства исследователей графического наследия Веронезе, эти наброски предшествуют другому листу из собрания Берлин-Далем, на котором разрабатываются сцены «*Воскрешения Лазаря*» и «*Посвящение в сан Св. Николая*» для будущих внешних и внутренних створок органа церкви Сан Николо деи Мендиколи (Венеция) - заказ, осуществленный после смерти главы мастерской его сыном Карлетто Калиари [Boschini, 1674, P.6 di Dorsoduro] . Рисунок собрания Хаммера привлек также внимание Р.Ририка, подробно рассмотревшего все наброски [Rearick, 1988, P.145-147]. Во многом принимая его трактовку, я дополнила ее собственной интерпретацией в связи с эрмитажной картиной.

В левой верхней части листа Веронезе представляет Иисуса с преклонившей перед ним колени Мартой; тут же рядом он повторяет эту сцену зеркально, а чуть ниже изображает коленопреклоненную фигуру в ином ракурсе. Прямо под ней следует набросок «a powerful idea for Lazarus, already risen to his feet» [Rearick, 1988, P. 147] (мощный замысел для Лазаря, уже

поднявшегося во весь рост) к вящему удивлению одного из свидетелей чуда. Эта же пара персонажей представлена чуть правее, с отмывкой акварелью, - к двум стоящим персонажам добавилась коленапреклоненная фигура (как в самом первом наброске), на фоне появилась арка. Вероятно, художник решил совместить два эпизода Евангелия от Иоанна: в первом Иисус обращается к Марте, обещая в ответ на ее просьбу воскресить Лазаря, но не убедив ее до конца; во втором – чудо свершилось. Здесь Веронезе ищет наиболее выразительный жест Христа, вызывающий Лазаря к новой жизни. В последнем наброске, внизу справа, возникает иное решение: Лазарь изображен сидящим, над ним склоняются две женские фигуры, снимающие погребальные пелены. Однако поза Лазаря еще не найдена окончательно – художник меняет положение головы, вначале повернутой к зрителю в три четверти, на профильное. Это решение закрепляется отмывкой акварелью; левая рука, первоначально приподнятая и отведенная в сторону, теперь согнута в локте и прижата к правому боку.

Рассмотрев эти наброски, зададимся вопросом: для какой же композиции в живописи они предназначались? Коук и Ририк связывали их со створками органа в Сан Николо деи Мендиколи, изменяя, соответственно, датировку берлинского рисунка на 1582, что, в свою очередь отдаляло его от живописной композиции на целых 12 лет! Для устранения этого противоречия было поставлено под сомнение свидетельство Боскини об исполнении створок Карлетто и они были приписаны Коуком Бенедетто Калиари [Cocke, op.cit., P.237]. Ририк не отказался от атрибуции Карлетто, но желание связать рисунок Хаммера с заказом для Сан Николо деи Мендиколи оказалось настолько непреодолимым, что в центральном наброске, наиболее сложно поддающимся интерпретации, он увидел эскиз сцены *«Посвящение в сан Св.Николая»*. По моему мнению, все наброски на листе Хаммера есть последовательная разработка композиции эрмитажной картины, где в окончательном виде представлен сидящий Лазарь, голова его повернута в профиль, над ним склоняются Марфа и Мария. Как и в наброске, левая рука

Лазаря согнут в локте и прижата к правому боку, сцена происходит на фоне арки. Наиболее сложно читаемая композиция (поскольку с оборота проступило пятно отмытки на другой стороне листа) в центре в правой части *verso* - это не «*Посвящение в сан Св.Николая*», а окончательное решение группы персонажей вокруг Лазаря – женская фигура слева от него сместилась за его спину, поддерживая сидящего рукой, а крайняя левая фигура склонилась к правому плечу воскрешенного: почти точно так, как это выглядит на эрмитажной картине. Примечательно, что в нижней правой части листа видны наброски второстепенных свидетелей сцены – две женские фигуры, тесно прижавшиеся друг к другу, в живописной версии они помещены у левого края полотна.

Одинокая фигура на рисунке слева от группы с Лазарем в центре - набросок главного персонажа, Иисуса, следующий за первым эскизом на *recto*, где Иисус представлен стоящим, левая рука его опущена, правая придерживает складки хитона. Во втором варианте художник разворачивает фигуру влево, почти в профиль, левая рука теперь держит край одежды, положение правой руки не определено, но движение ее направлено вперед и вниз – примерно так же, как на картине. Тем самым можно утверждать, что осенью 1582 года Веронезе искал наиболее выразительное решение для живописной композиции, завершенной в 1584 году. Отказываясь от своего самого сильного художественного средства – колорита, художник добивается максимальной выразительности линий и светотени в уравновешенной симметричной композиции, чтобы дать образец тем, кто ступил на путь совершенствования мастерства. Сама по себе идея написания трактата об искусстве живописи вполне отвечала духу времени, – ведь именно в том же 1582 году возникла Академия братьев Карраччи, которые, в свою очередь, находились под сильным воздействием творчества Паоло Веронезе.

Картина была известна в Венеции - она отразилось тем или иным образом не только в работах ближайшего окружения Паоло Веронезе («*Воскрешение Лазаря*» Карлетто Калиари, Галереи Академии, Венеция;

«*Воскрешение Лазаря*», мастерская Веронезе, Галерея Палатина, Палаццо Питти, Флоренция), но и копия, исполненная с нее Франческо Гварди [Rosenberg, 1971, P.69-70, N.65.; Morassi, 1973, I, P.340, Cat.174, II, Fig.197] (ранее опубликованная как повторение утраченной работы Себастьяно Риччи [Rosenberg, 1971, P.69] с ошибочным определением сюжета как «*Вифсаидская купель*» («*Исцеление паралитика*»)) (Рис.69).

Несмотря на то, что имя Веронезе уже неоднократно упоминалось в списках привозимых в Петербург картин, на деле «*Воскрешение Лазаря*» является первым капитальным произведением выдающегося мастера венецианского Ренессанса, попавшим в Россию. Как ни удивительно, несмотря на редкость яркую индивидуальную живописную манеру, присущую Паоло Веронезе, при поступлении в российские собрания его кисти нередко приписывались работы, даже отдаленно не связанные ни с творчеством самого мастера, ни его учеников и последователей. Примеры такого рода атрибуционных перипетий будут рассмотрены далее (см. Глава IV).

3.3). Заказы М.И.Воронцовым плафонов Тьеполо

Граф Михаил Илларионович Воронцов (1714-1767) - представитель старой русской аристократии, родственник императрицы, оставался в ее ближайшем окружении в течение всего царствования - его карьеру увенчала высшая государственная должность канцлера Империи (с 1758). Находясь у самого подножия трона, Воронцов, как и все елизаветинские вельможи, должен был подчиниться образу жизни, предписанному царицей, и «...двор, подражая, или, вернее, угождая, императрице, в златотканые одежды облекался...Дома стали украшаться позолотою, шелковыми обоями во всех комнатах, дорогими мебелью, зеркалами и др.» [Щербатов, 1858, С. 59] «*Noblesse oblige*»: почти одновременно все приближенные царицы - Разумовский, Шереметев, Строганов, Шувалов и Воронцов - начинают строить в столице великолепные особняки. Дворец графа Воронцова на Садовой улице возводился по проекту Растрелли в 1746-1759 гг.

Начало внутренних отделочных работ в Воронцовском дворце отмечено самым значительным эпизодом в истории отношений русских коллекционеров с современными венецианскими художниками: при посредничестве Джузеппе Далл'Олио граф Воронцов заказывает в 1758 г. три плафона для своего нового дома Джамбаттисте Тьеполо. Обращение канцлера к самому знаменитому живописцу Венеции, чья слава гремела по всей Европе, - лучшее свидетельство того, как вырос в течение десяти лет в России интерес к собственно художественному творчеству, как изменились понимание и оценка произведений искусства. Эти качества в полной мере были присущи прежде всего самому заказчику: граф Воронцов может быть по праву назван одним из первых настоящих собирателей и меценатов; в его доме, по сообщению Штелина, «...можно видеть несколько превосходных итальянских картин, большую часть которых Его сиятельство сам собрал во время своего путешествия по Италии в 1745-1747 годах.» [Штелин, 2015, II, С. 19] Непоказной интерес Воронцова к наукам и искусству привлек к нему М.В. Ломоносова, дружеские отношения с которым продолжались всю жизнь.

История заказа канцлера Воронцова заставляет еще пристальнее присмотреться к личности Джузеппе Далл'Олио: его непосредственное общение с Джамбаттистой Тьеполо, подтверждаемое в переписке с Михаилом Воронцовым, указывает на чрезвычайно широкие связи виолончелиста в Италии. Знакомство Джузеппе Далл'Олио с кавалером Саграмозо - тем самым Микеле Энрике Саграмозо, через которого Джамбаттиста Тьеполо получил заказ на плафон для дворца графа Каносса в Вероне (1760), по всей вероятности и привело Далл'Олио к Тьеполо.

История заказа и судьба петербургских плафонов Тьеполо до недавнего времени представляли одну из неразрешимых загадок для исследователей творчества венецианского мастера.

Об «Отдыхе Марса» уже говорилось в Главе II. Но что произошло с тремя другими? Долгое время затруднения вызывало даже определение

времени создания плафонов: Антонио Морасси [Morassi, 1958, P.38] полагал, что плафоны были написаны Тьеполо в период пребывания художника в Испании и оттуда отосланы к русскому двору [Morassi, 1958, P.38]. Совершенно очевидно, что три больших работы Тьеполо (Рис.70-72) не могли незаметно появиться в царских резиденциях в Петербурге и также бесследно исчезнуть - полное отсутствие документов позволило Сергею Эрнсту [Ernst, 1963, P.67] усомниться в самом существовании этих плафонов и привело его к заключению, что работа художника над заказами русского двора не продвинулась дальше выполнения рисунков и *modelli*, с которых и были сделаны гравюры. Эрнст мало кого убедил - очевидно, что пометка Джандоменико "в Петербурге" исключала какое-либо двусмысленное толкование и прямо указывала, что картины были отправлены в Россию. Кроме того, многие исследователи справедливо указывали на различия между гравюрами и сохранившимися живописными эскизами к петербургским плафонам ("*Триумф Венеры*", Прадо, Мадрид, Рис.73; "*Триумф Геркулеса*", колл.Тиссен-Борнемисса, Испания, Рис.74; колл. Strauss, Вена), рассматривая их как одно из доказательств исполнения Тьеполо плафонов для России [Gemin, Pedrosso, 1993, P.485].

Единственным, кто высказал предположение не о царском, а о частном заказе этих работ, был Майкл Леви - свою заметку, опубликованную в марте 1962 г., он назвал "Tiepolo's Russian Patron" [Levey, 1962, P.118-119]. Леви обратил внимание на письмо Франческо Альгаротти, предваряющее описание его путешествия в Россию в пятом томе первого собрания сочинений графа, вышедшем в 1764-65 гг. в Ливорно. Письмо, датированное 14 января 1764 г., обращено к Михаилу Воронцову, бывшему Государственному канцлеру, и в нем Альгаротти упоминает Джамбаттисту Тьеполо, "... достоинства которого хорошо известны Вашему Превосходительству, поскольку Вы сами имеете несколько его плафонов в Вашем дворце в Петербурге". По мнению Леви, Воронцов мог быть заказчиком всех плафонов, за исключением ораниембаумского.

Ссылка на Альгаротти, однако, не стала решающим аргументом в полемике о русском заказе Тьеполо, поскольку свидетельство Франческо Альгаротти противоречило примечаниям другого современника Тьеполо, не менее известного, чем Альгаротти - Пьер-Жана Мариэтта. Среди трех принадлежавших Мариэтту альбомов гравюр с композиций Тьеполо, опубликованных в 1970 г. Линой Фрерихс [Frerichs, 1971, P.248], одна тетрадь включала упомянутые четыре гравюры Лоренцо и Джандоменико, с собственноручной пометкой Мариэтта "pitture per la Czarina". На этом основании Фрерихс вновь вернулась к гипотезе о заказе плафонов императрицей Елизаветой; что же касается графа Воронцова, то его взаимоотношения с художником сводились, по мнению Фрерихс, только лишь к роли посредника и исполнителя воли царицы, но никак не владельца и заказчика картин Тьеполо.

Позже, в 1979 г., Джордж Нокс [Кнох, 1979, P.47] выдвинул новое предположение - из четырех гравированных сыновьями Тьеполо плафонов Воронцову принадлежал только один - "*Марс и Грации*", он перешел к Екатерине II вместе с дворцом бывшего канцлера, был снят со своего места и отправлен в Ораниенбаум для украшения Китайского дворца. Хотя Нокс не располагал никакими новыми сведениями для подобного утверждения, тем не менее оно возобладало над остальными суждениями и утвердилось в литературе вплоть до недавнего времени [Brown, 1993, P.294-295]. Три плафона – «*Величие государей*» ("*Magnificenza dei Principi*" или "*Gloria degli eroi*"), "*Триумф Венеры*" и "*Триумф Геркулеса*" рассматривались как бесследно утраченные работы Тьеполо, исполненные по заказу императрицы Елизаветы.

Автору удалось привести некоторые данные, остававшиеся вне поля зрения исследователей творчества Джамбаттисты Тьеполо и позволившие по-новому осветить проблему русских заказов венецианскому мастеру.

В цитированном Майклом Леви письме, Франческо Альгаротти обращается к Воронцову, предлагая ему поручить Тьеполо эскиз, по которому Ломоносов мог бы исполнить мозаику, изображающую Полтавскую битву. Волей случая в этом письме прямо или косвенно упомянуты все четыре лица, непосредственно связанные с историей рассматриваемых произведений.

Нет никаких оснований сомневаться в том, что Альгаротти прекрасно знал, о чем пишет, когда упоминал "несколько плафонов его (Тьеполо) руки во дворце Вашего Превосходительства в Петербурге". Дворец канцлера был в то время одним из самых богатых и роскошных частных особняков столицы. Во второй половине 1750-х гг., когда завершались работы по внутреннему убранству, лучшие живописцы Петербурга украсили залы воронцовского дома. Из "Записок Якоба Штелина" известно, что несколько плафонов во дворце написал Паоло Балларини [Штелин, 2015, I, 2015, С.121], большой плафон над парадной лестницей исполнил Бартоломео Тарсия [Штелин, 2015, I, С.67], Анжело Карбони расписал фресками большой зал [Штелин, 2015, I, С.121], Но, конечно, главной достопримечательностью нового дворца стали три плафона Тьеполо. Они были привезены в Петербург летом 1759 г. придворным виолончелистом Джузеппе Далл'Олио. Штелин сообщает: "Г-н Джузеппе Далл'Олио привез с собой при возвращении из Италии различные отличные картины знаменитых современных мастеров. Среди других - три заказанных плафона для нового дворца Его Сиятельства канцлера графа Воронцова, написанных в Венеции Тьеполетти. Эти плафоны - первые в Петербурге, которые можно назвать написанные как плафоны. Композиция, позитур и перспектива в них совершенны, но не везде [совершенен] рисунок" [Штелин, 2015, II, С.25], - слова «первые» подчеркнуты Штелином, который тем самым противопоставлял искусство Тьеполо работам Валериани.

Джузеппе Далл'Олио был посредником между Воронцовым и Тьеполо, и в своем письме из Италии от 7 марта 1759 г. сообщал, что плафоны должны быть готовы к середине мая и в августе уже могут быть помещены во

дворце канцлера. 16 июня законченные картины были отправлены в Любек [Штелин, 2015, II, С.25, прим. 81], Этих сведений уже достаточно, чтобы утверждать, что именно с трех плафонов, заказанных Воронцовым, перед отправкой их в Россию и были выполнены гравюры сыновьями художника. Признание этого факта не только позволяет точно датировать эти работы Тьеполо, но, как следствие, заставляет совершенно по-новому оценить место этих произведений в творчестве венецианского мастера.

До сих пор создание плафонов и гравюр с них относили к началу 1760-х гг., что соответствовало, по мнению одних авторов, последним месяцам пребывания семьи Тьеполо в Венеции [Frerichs, 1971, P.247; Gemin, Pedrocchio 1993, P.483; Brown, 1993, P. 294] или началу испанского периода. В дошедших до нас эскизах к *"Триумфу Венеры"* (Мадрид, Прадо, х.,м., 86 х 62, Рис.73) Джамбаттисты Тьеполо и к *"Триумфу Геркулеса"* Джандоменико (колл.Тиссен-Борнемисса, овал, 102 х 85,5, Рис.74; вариант - колл.Strauss, Вена) видели развитие и трансформацию идей, ранее использованных Джамбаттистой в плафоне палаццо Каносса в Вероне *"Триумф Геркулеса"* (утрачен, эскиз - The Currier Gallery of Art, Manchester, New Hampshire, USA) [Morassi, 1958, P.21; Mariuz, 1971, P.123, Magani, 2012, P. 93-107] и эскизе *"Венера и Аполлон"* (колл.Heinemann, New York) к неизвестному плафону, датированных почти единодушно 1760-61 гг. [Gemin, Pedrocchio, 1993, P.189]. В свете новых обстоятельств петербургские плафоны, как и эскизы к ним, которые, безусловно, относятся к 1758 г., приобретают совершенно иное значение. По времени создания они почти совпадают с плафонами для дворца Реццониго [Gemin, Pedrocchio, 1993, Cat.469, 1758] и предшествуют последним крупным работам Тьеполо в Италии - в соборе в Эсте, в Oratorio della Purita в Удине, плафонам в палаццо Каносса в Вероне и на вилле Пизани в Стра. Неудивительно, что в *"Триумфе Венеры"* появляются те же образы и темы, которые Тьеполо вводит в свои композиции 1757-1758 гг. - за колесницей богини, влекомой голубями, виден круглый храм, - архитектурный мотив, впервые возникающий в плафоне *"Благородство и Добродетель,*

сопровождающие Достоинство к храму Славы" (Ca'Rezzonico, Венеция). Примечательно, что храма нет в *боццетто* (Прадо, Мадрид), и он появляется только в завершенном варианте композиции, придавая ей больший размах и монументальность, косвенно указывающие на значительные размеры законченного произведения. Одновременно эскиз *"Триумф Венеры"* из Прадо позволяет судить и о живописи воронцовского плафона - воздушной, пронизанной солнечными лучами, исполненной того "свободного дыхания" которое отличает совершенное мастерство Джамбаттисты Тьеполо: в лучах утреннего света является богиня красоты, ее приветствуют три грации, Меркурий и воин в римском доспехе; в тени от облака, по которому движется колесница, скрывается мрачное Время.

Не меньший интерес представляет *"Триумф Геркулеса"*, созданный Джандоменико Тьеполо. Кстати, участие в работе над воронцовским заказом сына художника, видимо, не было секретом - Штелин, постоянно упоминающий три плафона во дворце канцлера, в одной из записей указал, что только два плафона исполнены "знаменитым Тьеполо" [Штелин, 2015, II, С.19]¹⁷¹. Более ранняя датировка этой работы и подчеркнутая в надписи на гравюре полная самостоятельность автора в создании композиции плафона, дают представление о вполне оригинальном таланте молодого живописца, способном не только на лету подхватывать и компилировать идеи отца, но и самому предлагать новые. Разрабатывая мотив колесницы Солнца из плафона в палаццо Реццонико, Доменико преображает его в бравурный триумфальный выезд Геркулеса в колеснице, запряженной кентаврами, героя осеняет Слава, ему сопутствует Мудрость, его приветствуют боги Олимпа - Минерва, Юнона, Меркурий - во главе с Юпитером, под защитой воинской доблести процветает Изобилие. Сравнение гравюры с двумя подготовительными эскизами (колл.Тиссен-Борнемисса и колл.Strauss, Вена) показывает, что набросок из колл.Тиссена предшествовал венскому - Джандоменико пришлось в значительной степени умерить свой темперамент, чтобы

¹⁷¹ «и два великолепных плафона, исполненных в Венеции великим живописцем Тьеполо».

согласовать *"Триумф Геркулеса"* с двумя плафонами отца - первый эскиз гораздо динамичнее, в нем больше стихийного порыва, который во втором *боццетто*, как и в завершенной композиции, уступает героическому пафосу и торжественности, более характерным для композиций Джамбаттисты. Только в отдельных ракурсах, придающих фигурам подчас почти гротесковый, карикатурный характер [Mariuz, 1971, P.123]¹⁷², угадывается иная, несколько более "приземленная" направленность дарования Джандоменико. Новая трансформация того же сюжета, но уже в творчестве Джамбаттисты Тьеполо, происходит в плафоне дворца Каносса в Вероне (1761) - в нем соединены темы композиций палаццо Реццонико, петербургского *"Триумфа Геркулеса"* Джандоменико и третьего плафона для воронцовского дворца – *«Величие Государей»* (*"Magnificenza dei Principi"*¹⁷³).

Этому произведению, безусловно, отводилось центральное место, и, как мне представляется, оно занимало большой парадный зал, а два других размещались в двух боковых помещениях дворца [Андросов, 2001. С. 273]. В нижней части плафона изображен погибший герой¹⁷⁴, над которым склоняются знамена, а над ним, в вышине, - Верность (Fedelta), Осторожность (Prudenza), Правосудие (Giustizia), Достоинство (Merito), Добродетель (Virtu), Изобилие (Abbondanza), Миролюбие(?) ... Над всеми царит Величие (Magnificat) - за ее спиной возвышается обелиск - символ вечности, на котором укреплена доска с латинским изречением. Его текст гласит: "ET DECUS IMPERIVMQVE ET OPES / REGALIA IVRA MVNERA SVNT HERO: / VM MVNERA SED FI-DEI. ("И почет, и власть, и богатство - суть царские права - все в награду герою: по заслугам же верность"). Как уже говорилось, в каталоге гравюр Джандоменико сюжет этого плафона имеет название *"Magnificenza dei Principi"* (*Величие государей*), однако, исходя из текста, эту композицию часто называют и

¹⁷² Оба эскиза – собрания Тиссен и б.коллекции Strauss - рассматриваются как подготовительные к петербургскому плафону.

¹⁷³ Whistler, C. Hercules and the centaurus : Giambattista Tiepolo's Design for the Palazzo Canossa in Verona and a lost fresco by Domenico Tiepolo in Madrid / C. Whistler // Verona illustrata. – 1994. – [Vol.] 7. – P. 107–127.

¹⁷⁴ Известен рисунок к композиции *«Величие государей»* (б.собрание Алексиса Орлова); полагаю, что живописный набросок *«Апофеоз воина»* (Художественный музей, Кливленд) также является подготовительным к воронцовскому плафону.

"Монумент славы героев" [Rizzi, [1971], Cat.228]. До сих пор никто не анализировал эту сентенцию, хотя, без сомнения, ее содержание должно быть ключом к пониманию программы всех трех композиций. Поскольку плафоны были заказаны Воронцовым, естественно предположить, что и программа была обдумана им же. Она изначально должна была отличаться от тех, что становились темой декоративного убранства, к примеру, итальянских заказчиков Тьеполо - в России немисливо было прославление собственной фамилии, подобно тому, как это было сделано во дворцах Барбариго, Редзониго, на виллах Пизани и Содерини: все благополучие русского вельможи, его возвышение или падение зависели от расположения монарха. И вместе с тем, основу сюжетов, безусловно, должна была составлять русская идея, более того, принимая во внимание положение Воронцова как второго лица Империи, идея государственная. Уже только по этой причине невозможно согласиться с Андросовым, полагающим, что сюжеты всех плафонов были придуманы Джузеппе Далл'Олио или же самим Тьеполо [Андросов, 2003, С.166]: мы уже видели, какое значение придавалось разработке содержания плафонов в царских резиденциях при Елизавете Петровне – вплоть до того, что сама императрица вникала во все детали и утверждала замысел (см. выше, Глава II, о плафоне Большого Петергофского дворца). Очевидно, художнику были предложены несколько вариантов - отсюда и вопрос М. И. Воронцова в письме к Далл'Олио – какой из сюжетов **выберет** Тьеполо? [Андросов, 2003, С.165]. К тому же латинское изречение, начертанное на картине, предполагает **совершенно свободное** владение этим древним языком, чего мы не вправе ожидать ни от музыканта, ни от художника.

Итак, в надписи на обелиске речь идет о Герое, наделенном царскими правами - т.е., о царе, обладавшем всеми добродетелями; величие и слава этого монарха бессмертны. По заключению латинистов (Зайцев, 1996, устно) текст не античный и современен живописи. В ближайшем окружении М.И.Воронцова был человек, для которого не составляло труда разработать программу плафонов и сопроводить ее подобающей надписью:

М.В.Ломоносов. В подтверждение этой гипотезы можно привести один пример из многих обращений Воронцова к Ломоносову с аналогичной просьбой. Так, 19 ноября 1754 г., Ломоносов пишет: "Сиятельнейший рейхсграф, Милостивый государь Михайло Ларионович. Идею, от Вашего сиятельства милостиво сообщенную, по моей возможности сочинил стихами, которые отдаю на рассмотрение Ваше и при том оригинал возвращаю по повелению Вашего Сиятельства..." [*Сочинения М.В.Ломоносова*, 1948, С.175] - речь идет о надписи на щите для иллюминации, устроенной Воронцовым по случаю рождения наследника престола Павла. Ломоносов сочинял множество подобных надписей и детально разработанных программ по всем торжественным государственным праздникам во время царствования Елизаветы; иногда представленные им проекты прямо перекликаются с темами и образами воронцовских плафонов. Так, в проекте фейерверка и иллюминации ко дню тезоименитства императрицы, Ломоносов предлагает представить "...сад, украшенный перспективными партерами, фонтанами и проч.; посредине оного саду...изобразить великую, наподобие египетских, пирамиду, из крупных квадратных камней состоящую, ...у фундамента пирамиды сидит об нее опершаяся Россия в городской короне, взирающая с веселием на щит с именем ее Императорского Величества, держащая рог изобилия; при ней лежат разных наук и художеств инструменты; на той части фундамента пирамиды, которая сидящую Россией не закрыта, подписать : "Твердость общего покоя". [Ломоносов, 1959, С.527-528] .

О каком же Герое идет речь в надписи на обелиске, изображенном на плафоне Тьеполо? Ответ на этот вопрос можно найти в поэме Ломоносова, начатой им в 1758 г. Вот как пишет Ломоносов о своем кумире: "Достойную хвалу воздать сему Герою / Труднее, нежели как в десять лет взять Трою./ О, если б было то в возможности моей,/ Беглец Вергилиев из отчества Еней / Едва б с Мазепю в стихах моих сравнился,/ И басней бы своих Вергилий устыдился./ Уликсовых Сирен и Ахиллесов гнев / Во век бы заглушил попранный ревом Лев./ За кем же я пойду? В след подвигов Петровым и

возвышением стихов Геройских новым / Уверю целые вселенные концы, / Что тем я заслужу Парнасские венцы, / Что первым пел такого Человека,/ Каков во всех странах не слыхан был от века." [Ломоносов, 1959, С.697].

Итак, для России во времена Ломоносова не было другого Героя, кроме основателя империи, чья слава превзошла славу всех героев античности и чьи подвиги заслужили вечную благодарность потомков. Мысль, лаконично выраженная в латинском тексте на плафоне, составляет главную идею не только поэмы Ломоносова "Петр Великий", но всего царствования Елизаветы Петровны. С момента восшествия императрицы на престол в 1741 г. все ее деяния как бы осенялись тенью Петра: Елизавету прославляли не только как законную наследницу трона, но как продолжательницу политики и всех великих начинаний Петра Первого. Окружение императрицы чутко улавливало эти сигналы и следовало заданному царицей вектору. Любое восхваление царствующей монархини начиналось с возвеличивания ее отца (еще раз напомним введение образа Юноны в сюжет петергофского плафона и изображение на нем портрета Петра I); поэтому и аллегория, представленную Джамбаттистой Тьеполо на центральном плафоне воронцовского дворца следует рассматривать как своеобразный памятник Петру, символ нерушимости его государственных установлений. Программа этого произведения была разработана достаточно детально, что подтверждает место, отведенное в композиции Верности - она находится в самом центре плафона, у ног Величия. Эта фигура символизирует роль государственного канцлера как опоры власти, поскольку олицетворяет собой девиз рода Воронцовых - "Semper immota Fides" (Всегда непоколебимая верность). Как еще одно доказательство того, что на петербургской картине должна была быть представлена именно Верность, можно указать на плафон *"Прославление Испании"* в Королевском дворце в Мадриде, исполненный Тьеполо в 1764 г. - художник повторил в нем с незначительными изменениями композицию центрального плафона воронцовского дворца (Рис. 75), - здесь рядом с фигурой Величия помещена не Верность, а Изобилие. [Gemin, Pedrocchi, 1993,

Cat. 516].

Темы двух других плафонов - "*Триумф Венеры*" и "*Триумф Геркулеса*" - до заказа Воронцова в творчестве Тьеполо не встречались. Помимо общего восприятия этих сюжетов как триумф Силы и Красоты, они заключали в себе и иной, более созвучный русской истории того времени смысл.

Образ Геркулеса со времен Полтавской победы на протяжении всего столетия воспринимался как олицетворение военной мощи России - Геркулес был изображен на одной из печатей Петра I (см. Глава I), "*Младенец Геракл, удушающий змей*" Рейнольдса - также аллегория России, исполненная уже для Екатерины II. В проекте иллюминации в честь дня рождения Елизаветы Ломоносов предлагает "...представить на картине...Геркулеса, одетого львиной кожей, как победительным знаком над львом шведским; на плечах глобус, значащий возвышение Российского света силою Петра Великого..." [Ломоносов, 1959, С.579].

Что же касается "*Триумфа Венеры*", то мысль Эрнста [Ernst, 1963, P.67], что в образе богини была представлена сама русская императрица, кажется вполне вероятной. Молва о красоте Елизаветы сопутствовала ей с юных лет - широко известно высказывание герцога Лирийского, посла Испании в России, относящееся еще ко временам, когда царевну рассматривали как возможную невесту Людовика XV: "Принцесса Елизавета такая красавица, каких я никогда не видывал. Цвет лица ее удивителен, глаза пламенные, рот совершенный, шея белейшая и удивительный стан. Она высокого росту и чрезвычайно жива" [*Россия XVIII века глазами иностранцев*], 1989, С.127]. В отличие от Екатерины Великой, которая предпочитала скорее именоваться Минервой, Елизавета была равнодушна к похвалам своей внешности и сравнение с Венерой принимала вполне благосклонно. В одном из стихотворений, обращенном к царице, Ломоносов пишет:

"Фортуну вижу я в тебе или Венеру
 И древнего дивлюсь художества примеру.
 Богиня по всему, котора ты ни будь,
 Ты руку щедрую потщила протянуть.
 Когда Венера ты, то признаю готову
 Любителю наук и знаний Воронцову
 Златое яблоко отдать за доброту,
 Что присудил тебе Парис за красоту.
 Когда ж Фортуна ты, то верю несумненно,
 Что счастье его пребудет непременно,
 Что так недвижно ты установила круг,
 Коль истинен Патрон и коль он верен друг"

[Ломоносов, 1959, С.667]¹⁷⁵.

Примечательно, что эти стихи написаны Ломоносовым осенью 1759 г.,

когда плафоны Тьеполо уже находились в доме Воронцова. Эрнст сообщает, что для придания Венере сходства с Елизаветой, в Венецию к Тьеполо были отправлены гравюры с портретов императрицы - подобная практика была в обиходе, как было показано в Главе II на примере обсуждения «несходства портретов» на присланном из Венеции плафоне работы Джузеппе Анджели.. Хотя автор не указал источник этих сведений [Ernst, 1963, P.67], не допускаю, что они вымышлены: скорее, Эрнст опирался на устные рассказы и легенды, которые еще были живы на рубеже XIX-XX веков. Во всяком случае, оба триумфа в предложенной трактовке логически связаны с

¹⁷⁵ П.И.Бартенев и Л.И.Модзалевский полагали, что эти строки, датируемые 1759, обращены к императрице Елизавете.

темой центрального плафона и дополняют заложенную в нем мысль - и Россия, и Елизавета - обе являют собой "Петра творенье", его любимые детища.

В целом тема преемственности и верности заветам Петра в трех плафонах Тьеполо, созданных для дворца графа М.И.Воронцова, обретает новое, поистине победоносное звучание. Однако судьба этих произведений Тьеполо оказалась несчастливой. Строительство настолько опустошило карман канцлера (а произошедшие политические перемены не давали надежды возместить понесенные расходы), что вскоре после завершения особняка граф вынужден был его продать в казну за 217 тыс.руб. в самом начале царствования Екатерины II (1763) [*Письма графа М.И.Воронцова к И.И.Шувалову*, 1864, С.358]. До 1770 г. дворец пустовал, затем его стали использовать как резиденцию для приезжающих в Петербург высочайших особ - там останавливался принц Генрих Прусский, затем принц Нассауский; позже во дворце была отведена казенная квартира вице-канцлеру графу И.А. Остерману. При Павле I дом был передан капитулу Мальтийского ордена; в 1810 г. по повелению Александра I здесь разместился Пажеский корпус. Можно утверждать, что все это время плафоны находились на своем месте в течение почти 70 лет.. Первые поселившиеся здесь пажи вспоминали, что "...все дортуары и классы имели великолепные потолки. Картины этих плафонов изображали сцены из Овидиевых превращений, с обнаженными богинями и полубогинями..." [*Материалы к истории Пажеского Его Императорского Величества корпуса. 1711 – 1875*, 1876, С. 47].

Поскольку здание не было приспособлено под нужды военного учебного заведения, в 1827 г. в течение пяти месяцев дворец перестроили; работами руководил архитектор Штауберт. Основные изменения коснулись в

первую очередь расположенного в центре бального зала, где на уровне балкона был надстроен антресольный этаж.¹⁷⁶

На этом все следы обрываются, и дальнейшую судьбу произведений Тьеполо пока установить не удалось.

¹⁷⁶ В документах, хранящихся в Архиве ГИОП (п.121, Н-934 (1691) – «Краткие исторические сведения о здании Ленинградского Дважды Краснознаменного военного училища им.С.М.Кирова, бывшего Пажеского корпуса», указано, что тогда же были сняты плафоны, написанные на холсте. Однако в архивном деле о перестройке Воронцовского дворца (ЦВГИА, Ф.945, Оп.І, д.246, лл.826-827, ранее – Ленинградский филиал ЦВГИА СССР, Ф.722, Оп. І, 1827, Д. №141): никаких упоминаний о снятии плафонов нет.

Глава 4. Начало “века Екатерины”: российская императрица - главный приобретатель на художественном рынке Европы

4.1. “Собственная дача” в Ораниенбауме

Художники, приехавшие в Россию из Италии, были заняты, конечно же, не только декоративными работами в новых петербургских дворцах - многие приглашались преподавать в основанную в 1758 г. камергером Иваном Шуваловым Академию художеств. Веронец Пьетро Ротари еще в 1756-1757 гг. брал в обучение способных молодых людей, которых Шувалов поселил в своем дворце. Франческо Фонтелассо почти сразу после приезда начал преподавать в Академии, и, в соответствии с Уставом этого института, как профессор живописи обязался также исполнить большую историческую картину. Тему венецианскому мастеру искать не пришлось - она была подсказана ему самой жизнью. В июне 1762 г. Петр III был свергнут с престола своей женой; аллегорическая композиция Фонтелассо посвящена «Восшествию на престол Екатерины II»¹⁷⁷ (Рис.76).

Екатерине гораздо больше, чем Елизавете, приходилось думать об укреплении и престиже своего трона; первые же шаги новой императрицы должны были показать всей Европе, что Россия достойно занимает место в ряду великих держав, и государство под рукой просвещенной монархини вступает в новую эпоху расцвета наук и искусств. Красноречивым жестом стало обращение Екатерины уже через десять дней после вступления на престол к Дидро и через Шувалова к Вольтеру с предложением перенести печатание Энциклопедии в Петербург.

¹⁷⁷ГРМ, Ж-1784, х.м., 398 x 280 см. 1762 г.

В общении с Шуваловым, одним из самых блестяще образованных людей того времени, к тому же страстным коллекционером, по-настоящему любившим и знавшим искусство, возможно, возникла у Екатерины и идея создания будущего императорского художественного собрания. Пример собирательской деятельности Шувалова, составившего значительную картинную галерею и бескорыстно передавшего ее в 1758 г. Академии художеств, не прошел мимо внимания Екатерины: по ее приказанию Шувалову в 1764 г. за эту коллекцию выплачены деньги из казны (см. Глава III, 3.2.в). В том же году Академии были переданы 48 картин из Зимнего дворца, а в 1765 г. - 44 полотна из Ораниенбаумской галереи¹⁷⁸.

Поддерживая Академию, Екатерина вместе с тем как бы обособляла свою собирательскую деятельность от предшествующих поступлений, начиная новую галерею с нуля. Кроме того, рассматривая формирование эрмитажной пинакотеки, нельзя пренебречь таким существенным фактором, как изменение художественного вкуса - хотя сама Екатерина часто повторяла, что ничего не понимает ни в живописи, ни в музыке, в этих откровениях присутствовала, наверное, немалая доля кокетства: императрица была все же достаточно образована и чувствительна к новым художественным течениям. Она по-настоящему интересовалась зодчеством, и начало ее правления отмечает и смену стилей: вместо елизаветинского барокко утверждается неоклассицизм. Этот, в общем, естественный процесс развития архитектурных форм, оказал самое прямое влияние на так хорошо отлаженные при Елизавете контакты с Венецианской Академией. В 1763 г. обер-архитектор Растрелли уходит в отставку, и с его уходом постепенно затухает деятельность венецианских художников-декораторов. Уже вскоре после воцарения Екатерины II Петербург покидает Франческо Фонтенбассо, а с ним «старый Градици и капельмейстер Арайя вышли в отставку и той же осенью уехали вместе в Италию» [Штелин, 2015, I, С.137]. В течение 1763 года, пока еще Растрелли исполнял

¹⁷⁸ РГИА. Ф. 789. Оп. 1, ч. 1. Д. 570. *Картины, привезенные из Ариэмбома сентября 4 дня 1765 году без рам все (№№ 220-263).*

свою должность, работы в Зимнем дворце продолжал Андреа Урбани (1711-1798) - 3 июня 1762 г. он взялся исполнить 15 десюдепортов по 120 рублей каждый; в январе 1763 Канцелярия приобрела у него 4 «ландшафтных» десюдепорта по 100 рублей - эту уступку в цене Урбани сделал «ввиду скорого отъезда в отечество» [Успенский, 1913 (2007), С, 65]. К сожалению, следов деятельности этого выдающегося венецианского декоратора в столице до сих пор выявить не удалось [Grossato, 1972; Pallucchini, 1995, II, P.357-358]. Дольше остальных продержался Серафино Бароцци - новый главный архитектор Антонио Ринальди привлек его к работам по отделке Собственной дачи императрицы в Ораниенбауме: Китайского дворца. Этот ансамбль сегодня представляет собой уникальный памятник, сохранивший в первоначальном виде весь комплекс живописных элементов внутренней отделки, созданных почти исключительно венецианскими художниками - Джамбаттистой Питтони, Якопо Гуарана, Гаспаро Дициани, Франческо Дзуньо и Доменико Маджотто. Написанные ими десюдепорты и пятнадцать плафонов были отправлены из Венеции благодаря все тому же неутомимому Джузеппе Далл'Олио.

Строительство Собственной дачи в Ораниенбауме, начатое еще в бытность Екатерины великой княгиней, закончилось в 1764 (хотя отделка некоторых интерьеров продолжалась до 1768). В распоряжении новой правительницы оказались многочисленные художественные произведения, заказанные Елизаветой, и Екатерина решила использовать их по своему усмотрению. Возможно, именно сюжет полотна Чиньяроли «*Анжелика и Медор*» (Рис.77), созданного по прямому заказу Елизаветы Петровны (см.Глава II), подсказал новой царице общую тему художественно-декоративного убранства Китайского дворца – большая часть настенных картин и десюдепортов посвящена любви и представляет любовные пары (Диана и Эндимион, Венера и Адонис, Гераклес и Омфала, Марс и Венера и т.п.), а сама картина прекрасно вписалась в общий стиль интерьеров, оформленный исключительно итальянскими (и, в первую очередь,

венцианскими) мастерами. Отдельный кабинет – «Штукатурный портретный покой» - заняли 22 «головки» Ротари, изображающие, как писали современники, различные “passioni d’animo” [“*Museo fiorentino....*”, 1762, р.283]. Здесь же, в Большом зале, был помещен и плафон Тьеполо «*Марс и Грации*» (Рис.78), а напротив «*Анжелики и Медора*» Чиньяроли оказались «*Венера и Адонис*» Ротари - так и друзья, и соперники встретились в этом уникальном ансамбле.

Понимание значения Китайского дворца как памятника подлинного триумфа венецианского вкуса в России пришло далеко не сразу. Лишь в конце XIX - начале XX века деятельность “Мира искусства” с его культом XVIII столетия как в Европе, так и в России, привлекла внимание к тем художественным сокровищам, что достались нам в наследство от «галантного века». Именно тогда появляются обзоры А.Н.Бенуа, посвященные в том числе Китайскому дворцу – благодаря публикации в «Художественных сокровищах России» [Бенуа, 1901, С.196-210] до нас дошла единственная фотография плафона Д.Б.Тьеполо «*Марс и Грации*» («*Отдых Марса*») (см. Глава II), по праву занимавшего центральное место в Большом зале (Рис.79). Бенуа оставил восторженное описание этого плафона, и привел, в том числе, трактовку его сюжета в 1847 году: «Перед нами погребальная колесница или одр, на нем поставлен гроб, у подножия колесницы повержены знамена и боевые доспехи, ... Крышка гроба отвалена; из него встает Великий Петр (!!!) и спокойным, величавым взором окидывает пространство; в облаках парят две женские, судя по одеянию, царственные (!) фигуры; возле колесницы сидит окровавленная, израненная собака или волк ... вероятно, эмблема завистников России...» [Бенуа, 1901, С.208]. Автор этого фантастического описания в «Иллюстрации», возможно, не так уж далек от истины, если принять во внимание сюжеты рассмотренных ранее плафонов дворца канцлера Воронцова. Примечательно суждение самого А.Н.Бенуа об этом произведении: «Во всем великолепном творении Тьеполо трудно найти более красивой по своему красочному эффекту картины, нежели Ораниенбаумский

плафон. Тьеполо редко достигал такого изумительного, сильного и сочного красочного созвучия» [Бенуа, 1901, С.208].

Что касается остальных многочисленных плафонов, украшавших потолки в различных помещениях дворца, то их авторы долгое время оставались забытыми. Из художников, непосредственно работавших в Китайском дворце, хорошо были известны только имена Стефано Торелли и братьев Бароцци - Серафино и Джоаккино. Несмотря на уничтожающие определения, данные А.Н.Бенуа, охарактеризовавшему их искусство как «упадочное» и «декадентское», он все же восхищается их созданием, как «чистой музыкой» сонат Гайдна и Моцарта, и приходит к выводу, что «ensemble Китайского дворца, легкомысленный и бессодержательный, но удивительно красивый и выдержанный, должен занять одно из самых первых мест в истории искусства XVIII века» [Бенуа, 1901, С. 198].

Трудно не согласиться с этим утверждением, которое, однако справедливым будет отнести ко всем элементам убранства интерьеров Собственной дачи: их на редкость гармоничное сочетание образует единое, абсолютно цельное художественное высказывание. Применительно к живописи такой результат достигается сходными приемами и выразительными средствами, поскольку речь идет о работах, вышедших из одной школы и созданных художниками-современниками. Художественным камертоном, по которому было настроено все живописное убранство Собственной дачи, был, конечно плафон Джамбаттисты Тьеполо – все мастера, принявшие участие в украшении этой изящной резиденции, находились в орбите влияния этого, бесспорно, самого крупного живописца XVIII столетия. Изучение монументально-декоративной составляющей Китайского дворца продолжается уже более века, и нельзя сказать, что все проблемы решены.

Хотя А.Н.Бенуа и выделил высокие художественные достоинства некоторых плафонов – как, например, *«Китайское жертвоприношение»* в

Китайской опочивальне Екатерины II, - но он приписал его кисти Серафино Бароцци, в то время как некоторые другие («*Астрономия*» и «*География*») – Георгу Грооту.

Серафино Бароцци, оставивший свое имя на орнаментальных рамах, исполненных фреской, в Большом Китайском зале или Столовой, почти столетие считался автором и нескольких центральных композиций, написанных маслом на холсте. Традиция приписывать Бароцци исполнение зеркала плафонов идет от Успенского, указавшего на выплату Серафино в 1766 г. 1800 рублей за «четыре картины и расписание живописью трех дверей и девяти ширм» [Успенский, 1901, С.127]. Именно с его легкой руки кисти Бароцци были приписаны «*Китайское жертвоприношение*» в Китайской опочивальне и плафон с неясным на то время сюжетом в Большом Китайском зале [Успенский, 1901, С.127]¹⁷⁹.

Этапом в изучении живописи Китайского дворца стало исследование хранителя музея АХ С.К.Исакова, первым обнаружившим на некоторых плафонах подписи авторов: Якопо Гуараны, Доменико Маджотто, Гаспаре Дициани, Джамбаттисты Питтони и пятого живописца, которого Исаков не идентифицировал из-за искаженной при реставрации подписи, прочитанной им как “Cigno”, хотя на самом деле было “Zugno” [Исаков, 1933, С.20-23]. Удивительно, но даже авторство Джамбеттино Чиньяроли, написавшего “*Анжелику и Медора*”, было к этому времени прочно забыто и обнаружение его подписи на картине стало открытием для автора статьи [Исаков, 1933, С.21]. Однако в скором времени были прочтены подписи почти на всех плафонах, украшающих потолки в залах Китайского дворца – сведения об этом были опубликованы Дахновичем [Дахнович, 1935]. В итоге сложилось полное представление об авторах этого действительно уникального памятника монументально-декоративного искусства Венеции XVIII столетия: как и в случае с заказами Елизаветы Петровны для нового Зимнего дворца,

¹⁷⁹ Бенуа некоторое время приписывал живопись плафона в Большом Китайском кабинете Девелли (1730-1804), [Бенуа, (1980), II, С.354.

здесь отметились все профессора и несколько президентов Венецианской академии. Помимо главного сокровища дворца - плафона Д.Б.Тьеполо «Отдых Марса», - шесть плафонов написаны Гаспаре Дициани (1689 – 1767, Президент в 1760-62 и в 1766 - 1767), два – Франческо Дзуньо (1709 – 1787), один – Джамбаттистой Питтони (1687 – 1767, Президент в 1758-1760, 1763-1764), один – Доменико Маджотто (1712 – 1794), два – Якопо Гуараной (1720-1808, Президент в 1774 и 1784), самым молодым в этой команде признанных венецианских мастеров. При этом неподписные картины - плафон в Большом Китайском кабинете и несколько десюдепортов - продолжали считать работами Серафино Бароцци [Дахнович, 1935, С. 5].

В послевоенные годы живописное убранство Китайского дворца привлекло внимание Т.Д.Фомичевой, опубликовавшей статью в “Arte Veneta” [Fomiciova, 1971, P.278-286], что вызвало закономерный интерес итальянских специалистов. Она опубликовала не все плафоны венецианских живописцев, но только две картины Якопо Гуараны и две – Франческо Дзуньо. Монументальным работам Гуараны посвящена значительная часть публикации Фомичевой, которая приписала этому художнику также два десюдепорта в Голубой гостиной – *Нептун*¹⁸⁰ и *Амфитрита*¹⁸¹. Фомичева, однако, обошла вниманием большую часть живописного декора Китайского дворца, сославшись в том числе на неудовлетворительную сохранность произведений [Fomiciova, 1971, P.286.]

Тем не менее, с этого момента работы в Китайском дворце включаются во все монографические исследования, начинающие выходить в 70-е-80-е гг. [Zugni Tauro, 1971; Zava Bocazzi, 1979]. Разногласия, возникшие в определении сюжетов плафонов, были в основном разрешены в работах С.В.Павловой. Она уточнила темы плафонов, исполненных Франческо Дзуньо в Голубой гостиной и Штукатурном покое (Сиреневой гостиной): в первом случае вместо «*Время и Знание*» предложено определение сюжета как

¹⁸⁰ ГМЗ «Петергоф», Инв. № ОДМП 153-ж, х.м., 92,0 x 123,0 см.

¹⁸¹ ГМЗ «Петергоф», Инв. № ОДМП 154-ж, х.м., 81,2 x 153,5 см.

«*Время, похищающее Истину*», во втором – «*Орфей, встречающий Солнце*» (вместо «*Гимна Венере*»). Автором были рассмотрены также иконографические источники картин Гаспаре Дициани, ранее упоминавшихся в литературе как «*Фортуна и Зависть*» (Стеклярусный кабинет), «*Философия*» (Золотой кабинет), «*Диана*» (Спальня) - на их основании С.В.Павлова дала обоснованные названия «*Щедрость, изгоняющая Зависть*», «*История*» и «*Диана и Аврора*» («*День, побеждающий Ночь*»), с этого момента закрепившиеся в последующих публикациях [Павлова, 1974, С.58-64]. Большой заслугой С.В.Павловой следует считать расшифровку сюжета плафона Большого Китайского кабинета как «*Союз Европы и Азии*»: тема, исключительно популярная в XVIII столетии и широко распространенная как раз в венецианском искусстве того времени, не раз разработанная многими венецианскими художниками как в программах многочисленных торжественных празднеств в честь посещавших Венецию зарубежных монархов, так и в монументальной живописи¹⁸². При этом автором зеркала плафона по-прежнему считался Серафино Бароцци [Павлова, 1974, С.63.; Клементьев, 1988. С.360-371]. Публикация В.Г.Клементьевым расписок С.Бароцци за выполнение работ в Китайском дворце лишь укрепила это заблуждение [Клементьев, 1997. С.242-250]. Когда же в 1995 г. вышла статья Дж.Паванелло «*Appunti da un viaggio in Russia*», где известный итальянский специалист по искусству Венеции XVIII-XIX столетий распознал авторство Якопо Гуараны [Pavanello, 1995. P.417], это, наконец, дало толчок к более пристальному изучению наследия крупного венецианского мастера в императорских резиденциях [Sokolova, 2020]. Последняя по времени публикация Е.А.Бортниковой [Бортникова, 2022, С. 40-55] устранила многие предшествующие несоответствия и заблуждения относительно распределения «ролей» при выполнении Серафино Бароцци царских заказов. Заручившись поддержкой обер-архитектора Ф.Б.Растрелли, Бароцци представлял в

¹⁸² См., например, праздник в честь наследника Саксонского Фридриха-Августа в 1716 г. и «*macchina*» по проекту Алессандро Мауро [Succi, , 1994, P.67].

Канцелярию от строений «прожекты» плафонов, которые обеспечивали его большим количеством щедро оплачиваемых заказов. Так, за исполнение больших картин для Оперного дома при новом Зимнем дворце Бароцци получил 5450 рублей. Поддерживая связи со своими коллегами на родине, в первую очередь, как сейчас понятно, с Якопо Гуараной, Бароцци наладил поставки «зеркал» плафонов из Италии с большой выгодой как для себя, так и для своего партнера. На это ссылался еще А.И.Успенский, приводя архивные документы: «Для написания в середине [плафона] фигур послал он в Италию к одному славному живописцу, превосходящему в искусстве здешних мастеров, 1000 рублей» [Успенский, *Словарь...*, 1913, С.10-11] «1 апреля 1762 года [...] в новостроящемся Зимнем каменном дворце в одном покое, где жительство будет иметь Ея Сиятельство Елисавета Романовна [...] живописной работы плафон поставлен на место, который выписан из Италии живописного дела мастером Бароцием из Италии, ибо оный явился годен по препорции [...]» [Успенский, *Словарь...*, 1913, С.10-11]; 14 мая 1763 года у Бароцци были куплены, по 70 руб. за картину, для Нового Зимнего дворца 40 «выписанных из Италии десюдепортных живописных картин, писанных лучшими живописными мастерами», и представляющих «гистории, баталии, цветы, сады и прочие куншты» » [Успенский, *Словарь...*, 1913, С.10-11] .

Роль Серафино Бароцци в итоге свелась лишь к орнаментально – декоративному оформлению, написанию фреской «квадратуры» для центрального зеркала плафонов с фигуративной композицией, впрочем, написанной очень виртуозно - не случайно в Большом Китайском зале художник поставил свою подпись, имея все основания гордиться исполненной работой. Сотрудничество Гуараны и Бароцци оказывается типичным для XVIII века в Венеции «тандемом», примеров которым множество: достаточно вспомнить Тьеполо и Менгоцци Колонна, Баттальяли и Дзуньо, Мариески и Дициани. Очевидно, Бароцци связывали с Гуараной действительно близкие, дружеские отношения, что подтверждается их последующей совместной работой уже в Италии, в Равенне, где оба по поручению Болонской академии

(оба художника были ее членами) расписали возведенный в 1778-1782 г. купол римско-византийской базилики Сан Витале, а позднее, в конце 1780-х-начале 1790-х, купол церкви Санта-Мария делла Визитационе в Форли на тему «Триумф Веры». Во всяком случае, во время пребывания Серафино Бароцци в Петербурге Якопо Гуарана стал его основным соавтором в создании монументально-декоративных картин как в императорских резиденциях, так и в частных дворцах аристократии: в 1762 году в пожаре погибли интерьеры дворца графа Ивана Симоновича Гендрикова, созданные, как и Китайский дворец в Ораниенбауме, венецианскими живописцами. Об этом известно из «Дневника статского советника Мизере», автором которого, по мнению К.В.Малиновского, на самом деле был Якоб Штелин: «Ночью вспыхнул сильный пожар на дворе графа Гендрикова. Сгорел его прекрасный дом, совершенно новый (в котором потолки и картины над дверьми были работы Гуарани и других Венецианских художников)» [*Дневник итальянца Мизере...* 1911, С.14]. Бортникова справедливо обращает внимание на то, что из всех живописцев по имени назван только один Гуарана, что свидетельствует об известности и особом отношении современников к этому мастеру [Бортникова, 2022, С. 43]. Подтверждением служит и приглашение художника к русскому двору, о чем сообщает биограф Гуараны Д.А. Москини [Moschini, 1808, P. 135-147]: «Queste sue fatture piacquero molto in quei freddi regni [...] e la Moscovia richedevala a pittore di corte a qualunque patto» («Эти произведения так понравились в далеких холодных царствах, [...], что Московия предложила ему место придворного художника на любых условиях») [Moschini, 1808, P.137].

Поводом послужило *восхищение доставленным в Петербург плафоном «Жертвоприношение Ифигении»* (см. Глава II), слава о котором дошла до многих европейских дворов. Что касается приглашения ко двору, то Москини полагает, что Гуарану остановили политические потрясения – “l’infausta morte di Pietro III rese vani gli inviti che gli piacevano, per la corte di Pietroburgo” («из-за несчастной гибели Петра III не сбылась мечта о поездке ко двору в

Петербург») [Moschini, 1808, P.137], хотя плафон пришел в столицу уже в царствование Екатерины II.

Поскольку для русских заказчиков Бароцци предпочитал не раскрывать имя своего итальянского партнера, а Гуарана не слишком заботился об «авторском праве», предпочитая столь эфемерной категории вовремя получаемые из российской столицы векселя на приятные суммы, многие работы Якопо долгое время оставались либо ошибочно приписываемыми, как было показано, Бароцци, либо анонимными. Однако Якопо Гуарана был художником с ярко окрашенной индивидуальной манерой, распознать которую удалось в некоторых картинах интерьеров Китайского дворца. Сегодня можно с уверенностью утверждать, что из всех венецианских мастеров, работавших для Китайского дворца, именно кистью Гуараны здесь исполнено наибольшее количество живописных работ. Так, наряду с «*Союзом Европы и Азии*» Паванелло восстановил авторство Гуараны в отношении плафона в Передней – «*Аполлон и изящные искусства*», ранее приписанный Стефано Торелли [Pavanello, 1995, P. 415-417]. По справедливому наблюдению Е.Бортниковой, эта картина играет роль «заглавия» в системе аллегорических образов Китайского дворца: «В данном случае посылом является утверждение торжества Света, Знания и Искусства, иносказательно выраженные образом Аполлона и аллегориями Живописи, Скульптуры и Архитектуры» [Бортникова, 2022, С.46]. Ей удалось также сопоставить законченный плафон с *modello* к нему (Белградский национальный музей, Сербия), показывающий разработку автором образного ряда будущей картины. Кисти Гуараны еще в 60-е гг. прошлого века были приписаны также несколько десюдепортов: к вышеупомянутым «*Нептуну*» и «*Амфитрите*» добавились «*Геркулес и Омфала*» и «*Марс и Венера*» в Гардеробной [Солосин, Эльзенгр, 1955, С.69]. По всем стилистическим признакам, Якопо является автором еще трех десюдепортов: «*Играющие амурь*»¹⁸³ (Рис. 80,81) в Розовой гостиной и «*Диана и Эндимион*» (Рис.82) в Большом зале [Бортникова, 2022,

¹⁸³ Инв. ОДМП 142-ж, х.м., 73,2 x 93,7 см; ОДМП 143-ж, х.м., 72,4 x 94,3 см.

С.53, прим.34]. Как оказалось, все они изначально имели несколько иной формат и размеры, однако оказались, очевидно, «годными по препорции» и потому востребованными.

Имя еще одного известного соотечественника и сотрудника Серафино Бароцци до недавнего времени не упоминалось среди авторов монументально–декоративного убранства Китайского дворца. Уроженец Болоньи и член ее Академии, Убальдо Гандольфи (1728-1781), как и Якопо Гуарана, после возвращения Бароцци в Италию, сотрудничал с ним, в том числе в Равенне. О заказе «большой картины для Императрицы Московии», исполненной старшим и более знаменитым братом Гаэтано, говорилось в Главе II. Примечательно, что в 1760 г. Гаэтано Гандольфи почти целый год прожил в Венеции (где, по всей видимости, и получил заказ на картину «*Ринальдо и Армида в волшебном саду*» (местонахождение неизвестно). О вовлечении Убальдо в работы для русского двора до сих пор не было никаких свидетельств. Вместе с тем, в Будуаре Павла Петровича, где на потолке размещен плафон Гуараны «*Психея и Флора*», на дверьми находятся три десюдепорта с изображениями «*Живописи*», «*Музыки*» и «*Театра*»¹⁸⁴ (Рис. 83-85). Ранее Дахнович приписал и их исполнение Гуаране, что, однако, не может быть принято в силу очевидных стилистических несовпадений с индивидуальным живописным почерком художника. Нами было высказано предположение об авторстве Убальдо Гандольфи, чья свободная, виртуозная кисть угадывалась в легкой и быстрой манере написания фигур в аллегориях Живописи и Музыки. Эта догадка получила свое подтверждение в публикации двух эскизов Убальдо Гандольфи в монографии Донателлы Бьяджи Маино [Biagi Maino, 1990] - «*Меркурий и Живопись*» [Biagi Maino, 1990, P.262, Cat. 66]¹⁸⁵ (Реджо Эмилия, Галерея Фонтанези) и «*Аполлон и Музыка*» [Biagi Maino, 1990, P.262, Cat. 67]¹⁸⁶. Автор правильно определила оба изображения как *модели* к неизвестным ей десюдепортам, отметив при этом высокие

¹⁸⁴ ОДМП 147-ж, 148-ж, 149-ж.

¹⁸⁵ *Mercurio e Pittura*, х.,м., 23 x 53 см.

¹⁸⁶ *Apollo e Musica*, х.,м., 24 x 53,5 см

мастерство исполнения и художественное качество обеих работ: «Произведение больших достоинств, исполненное стремительно и бравурно, одними лишь касаниями кончиком кисти» (“Opera di qualità intense, nella resa veloce e frizzante, tutta condotta in punta di pennello...”). Показательно, что оба *боццетти* прошли широкий спектр атрибуций – от Амигони до Гаэтано Гандольфи, - прежде чем было правильно установлено авторство Убальдо Гандольфи. Не зная предназначения модели, Бьяджи Маино ошибочно датирует их началом 70-х гг., хотя не может быть сомнений, что оба эскиза созданы в 1760-62. Вместе с тем, существование всего лишь **двух** подготовительных эскизов подтверждает наше с Е.А.Бортниковой предположение, что третий десюдепорт, “*Teatr*”, был создан позднее на месте, в *pendent* и подражание первым двум, возможно, кем-то из помощников Стефано Торелли.

Участие Убальдо Гандольфи в оформлении Китайского дворца, где работали два его соотечественника – Серафино Бароцци и Стефано Торелли (отец которого, Феличе Торелли, был первым учителем Убальдо), - дополняет перечень крупных мастеров, чьи произведения сохранились в этом выдающемся памятнике итальянского артистического гения второй половины XVIII столетия.

В 1768 г. с окончанием строительства Китайского дворца переворачивается и последняя страница самой яркой, самой насыщенной событиями главы в истории отношений между Петербургом и Венецией. Почти 20 лет прямых контактов, живого общения с венецианскими художниками не могли пройти бесследно - часть духовного богатства Венеции перешла в Россию, став достоянием уже русской культуры. Между двумя городами возникли и окрепли те невидимые, но очевидные силы взаимного притяжения, которые будут всегда заставлять русских путешественников стремиться в Венецию, и которые побуждали графа Альгаротти и через 25 лет после посещения России с таким же любопытством и вниманием всматриваться в далекий Петербург. Письма Франческо Альгаротти к

бывшему канцлеру Михаилу Воронцову предваряют издание «Viaggi di Russia» 1764 г. - в них Альгаротти проявляет широкую осведомленность в вопросах развития науки и искусства в России, свидетельствующую о подлинном интересе и знании этой темы.

Адресат графа Альгаротти в 1764 г. находился в Италии - как и все самые близкие к Елизавете вельможи, Воронцов не пользовался милостями новой императрицы, и, выйдя в отставку, отправился в итальянское путешествие. Почти одновременно с ним в 1763 г., и тоже в Италию, уехал Иван Шувалов. Осенью 1764 г. решили окончательно вернуться на родину братья Далл'Олио. Перед отъездом Джузеппе Далл'Олио сумел внести свой вклад и в новую картинную галерею Екатерины II: для Эрмитажа у него были приобретены четыре картины Джамбаттисты Питтони. Их история [Artemieva, 1994, pp. 54-61] – один из показательных случаев отношения к работам мастеров XVII и XVIII вв. в течение следующего, XIX столетия, о чем уже говорилось на примере “*Венеры с Амуром*” Пьетро Либери из собрания Петра Великого (см. Глава I).

В подтверждение того, что все находившиеся на службе в Петербурге итальянцы старались извлечь выгоду из своих связей на родине, предлагая двору к приобретению оказавшиеся у них картины, можно упомянуть все того же Серафино Бароцци: в 1769 г. он продал большое полотно (овальный плафон) «*Жертвоприношение Авраама*», ранее приписанное Яну (Иоганну) Лиссу, позднее определенное Херманом Фоссом как работа Паоло Пагани¹⁸⁷.

Показательно, что Екатерина не использовала известные таланты Далл'Олио в части приобретения картин для своего Эрмитажа, собрание которого она начинала с «чистого листа». Очевидно, не пригодились и познания Якоба Штелина, слишком близко стоявшего к ненавистному Екатерине свергнутому мужу, даже коллекции которого были отправлены с глаз долой подальше, в Академию художеств.

¹⁸⁷ ГЭ 3570, х.м., 204 x 268 см.

4.2. Особенности формирования Эрмитажа на начальном этапе создания галереи и место в ней венецианской живописи.

Коллекция И.-Г. Гоцковского, как известно, была приобретена Екатериной II в Берлине главным образом из политических побуждений, с целью унижить своего противника: Гоцковский собирал картины для последующей продажи их Фридриху II. Однако прусский король не мог себе позволить подобных трат после Семилетней войны, и разорившийся, в свою очередь, Гоцковский вынужден был уступить картины Екатерине фактически в счет уплаты собственных долгов¹⁸⁸. Что касается собрания, то оно было очень неровным по составу. Его опись удивляет до сих пор как неожиданно точными комментариями в отношении картин, и по сей день считающимися редкими и даже уникальными примерами творчества отдельных мастеров - как, например, две «*Вакханалии*» Никколó Кассаны¹⁸⁹ или «*Вакх и Ариадн*» Франческо Солимены¹⁹⁰, - так и совершенно невероятными авансами произведениям, не достойным тех высоких имен, под которыми они значатся. Безусловно, это свидетельствует о некомпетентности самого Гоцковского, мало что понимавшего в живописи и слепо доверявшего торговцам антиквариатом, готовым обвести его вокруг пальца, но также о недостаточной подготовленности и осведомленности первых советников Екатерины. Удивительно, что на протяжении всего XVIII столетия атрибуционные казусы сопровождали имя такого узнаваемого и характерного мастера как Паоло Веронезе. Две картины из собрания Гоцковского поступили в галерею

¹⁸⁸ История формирования и последующей продажи этой коллекции недавно всесторонне исследована Еленой Рис [Ris, E. Eremitage aus Berlin. Die Gemäldesammlung von Johann Ernst Gotzkowsky als Grundstock der Bildergalerie der russischen Zarin Katharina II. in St. Petersburg : Kunstgeschichte : Dissertation : in 2 Bd. / Elena Ris ; Freien Universität Berlin. – Berlin, 2016. – 815 S.]

¹⁸⁹ ГЭ 1585, *Вакханалия*, с.м. 115 x 150 см; ГЭ 7635, *Нимфа и сатиры*, х.м., 139 x 200 см.

¹⁹⁰ [Первый каталог Картинной галереи Эрмитажа, 2018, С.183]: Ф.Солимена, *Вакх и Ариадна*, Кат. 1774 № 199, х.м. 172 x 256 см; продана из Эрмитажа в 1856 г.; находится во дворце кн. Кочубея на Конногвардейском бульваре, Санкт-Петербург [Artemieva, 2009 (2012), P. 331]

Эрмитажа с этим именем, что было особо отмечено в списке и оценено по самой высокой шкале.

Так обстояло дело с картиной «*Смерть Клеопатры*»: «...Исключительно красивая картина, представляющая Умирающую Клеопатру, написана на холсте. высота (фут) 3 x 4. цена в талерах 1200» (Рис.86). Между тем, для мало-мальски искушенного глаза принадлежность этого произведения искусству XVII века очевидна: хотя Штелин в своих «Записках...» и упомянул авторство Веронезе [Штелин, 2015, II, С. 93], присвоенное картине в Пруссии, в первый каталог Эрмитажа она была внесена со следующим комментарием: «Tableau peu intéressant, qui pourrait être plutôt de Luca Giordano que du Veronése» - «Картина не представляет интереса, сие скорее работа Луки Джордано, а не Веронеза») [Первый каталог картинной галереи, 2018, с.226, № 280]. Вновь мы видим, что имя Луки Джордано используется в качестве универсального в случае, когда составители каталога очевидно затрудняются в определении не только автора, но и школы.

Клеопатра после долгого путешествия по императорским дворцам – сначала она была отправлена в Таврический, а затем в Гатчинский дворец, - в 1925 году была выдана в «Антиквариат» для продажи за границей, однако благополучно вернулась в Эрмитаж в 1931 г., правда, уже как работа неизвестного итальянского художника XVIII в.¹⁹¹ Позднее в числе других картин, о которых говорилось ранее, была передана в Ораниенбаум. Здесь она, как и «*Венера и Амур*» Пьетро Либери, нашла свое место в шпалерной развеске Картинного зала Петерштадта.

Сюжет «*Смерть Клеопатры*» был чрезвычайно популярен в венецианской живописи XVII-XVIII вв., и к нему обращались все без исключения мастера, особенно работавшие в манере *tenebrosi* - сцена

¹⁹¹ Возвращена в Эрмитаж 16.10.1931, инв.№ 9253. Передана в ГМЗ Ораниенбаум в 1981 (ныне - ГМЗ Петергоф), инв.№ ОДМП 380-ж, холст, масло, 120,0 x 144,0 см.

привлекала накалом страстей и трагизмом. И в нашей картине сразу видна матрица, к которой восходит композиция – работы Иоганна Карла Лота (1632-1698)¹⁹²; вместе с тем, ей не достает выраженного драматизма и напряжения, присущего манере Лота.

Главная героиня картинно расстается с жизнью на глазах у преданных слуг. Продуманное освещение выхватывает из темноты полуобнаженную фигуру Клеопатры, капли крови на белоснежной тончайшей рубашке, бессильно уроненные точеные руки. Голова царицы погружена во мрак, как будто тень смерти уже окутала ее; мальчик-паж повернулся к зрителю, призывая его к сочувствию. Однако вызывающее к состраданию окружение Клеопатры придает сцене театральный и мелодраматический характер, менее трагический, чем в композициях Лота,

Как представляется, наилучшим кандидатом на авторство нашего полотна является Даниэль Сейтер (Daniel Seiter, 1642/9 - 1705), чей профиль лишь относительно недавно обрел определенные очертания [Kunze, 2000; Schleier, 2009, P.244-253; Magani, 2009, P. 254-261; Probst, 2014, S.169-190]. Одним из наиболее важных моментов в карьере этого мастера было обучение в 1660-е гг. в мастерской И.-К. Лота в Венеции, результатом которого стало настолько искусное подражание манере учителя, что даже современники порой не могли отличить его руку от руки ученика.¹⁹³ Последующее пребывание в Риме и знакомство с живописью Пьетро да Кортона и Карло Маратты не изменило в целом манеру Сейтера, но сообщило его работам более мягкую светотень и внушило любовь к звучным цветовым аккордам, к декоративным элементам - гирляндам и букетам цветов. В ораниенбаумской картине весьма характерна и показательна для Сейтера моделировка фигуры главной героини: ярким световым пятном в центре выделен ее полуобнаженный торс, в то время как вся сцена погружена в

¹⁹² Некоторое время назад она даже была мной приписана И.-К. Лоту [*Первый каталог картинной галереи...*, 2018, С.225-226, №280].

¹⁹³ Об этом сообщает первый биограф Сейтера Arnold Houbraken (1712) [Kunze, 2000, P.20-21].

полумрак; лишь приглушенные блики выхватывают из темноты лица слуг, матово светящуюся жемчужину в ухе Клеопатры и драгоценную застежку на плече служанки, цветы в корзине, в которой принесли аспида. По тому же принципу Сейтер моделирует центральные фигуры в *Спящей Венере* (Burghley House, Stamford) и в *Святом Себастьяне* (местонахождение неизвестно, Kunze, 2000, n. G 57). Близок нашей композиции и недавно опубликованный Шлейером вариант “*Цереры*” [Schleier, 2016, S. 201-210] - опять же по характерной моделировке фигуры, распределению светотени, - приемам, заимствованным у Лота, но «сглаженным» в духе нового академизма. Не так давно на антикварном рынке¹⁹⁴ проходила и «*Клеопатра*» Сейтера - полуфигурная композиция, восходящая к известному прототипу Гвидо Рени и, безусловно, уступающая рассматриваемой картине. Однако обращает на себя внимание корзина с цветами в левом нижнем углу сцены – комбинация цветов напоминает их подбор в нашем полотне. И все же непосредственным образцом, как представляется, в данном случае для Сейтера послужили композиции Иоганна-Карла Лота на тот же, или аналогичный сюжет [Fusari, 2016]. Логично предположить, что многие подобные работы, нередко всплывающие на антикварном рынке с авторством Лота, на деле являются произведениями Сейтера. Еще две работы мастера опознаны и опубликованы автором: «*Лукреция*» в экспозиции Палаццо Монтечиторио (выставлена как работа Пьетро Либери, Рис.87) и ее аналогия в частном собрании в Петербурге [Artemieva, Vortnikova, 2020, p. 37-40] (Рис.88).

С чрезвычайно лестными комментариями поступила от Гоцковского и «*Торжествующая Юдифь перед народом*»¹⁹⁵ (Рис.89). Она также считалась работой Паоло Веронезе, хотя, как и в случае с картиной Сейтера, все стилистические признаки указывают на ее исполнение по меньшей мере

¹⁹⁴ Bertalami, Roma, asta 46, lot 48.

¹⁹⁵ ГЭ 9535 *Юдифь перед народом*, холст, масло, 179 x 262 см. Авторство Фумиани было возвращено картине еще а Кат.1797: «Фуміани. Юдифь съ алаферною головою выш. 2 ар.7 ½ верш шир. 3 ар. 9 ½ вер.»

столетие спустя, во второй половине XVII века. На лицевой стороне живописи сохранился старый номер белой краской – 104, соответствующий описи Гоцковского. Судьба этого полотна оказалась несчастливой: проданное в 1855 году с аукциона [Врангель, 1913, С.137], оно вернулось в Эрмитаж в 1937 из конфискованного у частного лица имущества. Кто-то из предыдущих владельцев решил испытать на картине свои реставрационные навыки, в результате чего лицо главной героини оказалось непоправимо изуродовано, и даже умелая реставрация не сумела вернуть ему выражение, приданное автором – Антонио Фумиани (1645-1710), одним из крупнейших венецианских мастеров второй половины XVII столетия, выдающимся монументалистом. Как и многие живописцы этого поколения, - Антонио Молинари, Грегорио Ладзарини, Себастьяно Риччи, - сформировавшиеся как самостоятельные мастера в 70-е гг. XVII века, - он выбрал для себя ориентиром творчество Паоло Веронезе. У Фумиани это проявилось прежде всего в обогащении палитры яркими цветовыми созвучиями, причем некоторые колористические аккорды становятся своего рода «визитной карточкой» этого художника – как, например, сочетание лимонно-желтого и оранжево-красного. Использование архитектурной декорации, также восходящее к сценографии Паоло Веронезе, прекрасное владение законами перспективы, позволяющее без труда располагать монументальные, объемные фигуры в иллюзорно выстроенном пространстве создало Фумиани репутацию одного из наиболее одаренных последователей великого венецианского живописца в XVII столетии.

Выявление его капитальной работы в коллекции Эрмитажа является существенным дополнением к списку представленных в галерее мастеров венецианской школы, тем более, что работы Фумиани за пределами Венеции встречаются нечасто. Вместе с тем, оказалось возможным расширить живописный *corpus* этого мастера за счет еще четырех работ, находящихся в собрании НИМ РАХ, куда они поступили, в свою очередь, из Эрмитажа в

1935¹⁹⁶. Четыре композиции с монументальными аллегорическими фигурами, воплощающими *Достоинство* (Старик в лавровом венке с книгой в одной руке и скипетром в другой, Рис.90)), *Самообладание* (Мужчина зрелых лет верхом на обузданном льве, Рис.91), *Щедрость* (Красивая молодая женщина в златотканой одежде, под рукой – наполненный драгоценностями и золотыми монетами мешок, из которого высыпаются червонцы, Рис.92) и *Мудрое Правление* (Женщина в расцвете лет с ликторской фасцией в левой руке и оливковой ветвью в другой, опирающаяся ногой на шлем и кирасу, Рис.93) являются, несомненно, частями плафона, на что указывает перспективное сокращение и ракурсы изображений деталей архитектуры и самих фигур. Прототип Фумиани очевиден – плафоны Паоло Веронезе в Sala del Collegio (Дворец Дожей), и, в частности, *Диалектика*. Как и в случае с эрмитажной картиной, авторство Фумиани узнается по характерной для него палитре и типичной моделировке объемов фигур – мощных, несколько тяжеловесных, прочно опирающихся на массивное, детально проработанное основание. Выявление в значимой российской музейной коллекции образцов монументальной живописи Антонио Фумиани существенно обогащает каталог собрания музея Академии художеств, добавляя в него имя незаурядного венецианского мастера рубежа XVII-XVIII вв.

Несмотря на начавшуюся при вступлении на престол Екатерины смену эстетических приоритетов, Венеция осталась в числе главных вероятных источников пополнения художественных собраний. Императрица доверила это дело новому лицу – маркизу Паоло (Пано) Маруцци, который был назначен русским дипломатическим агентом в Венеции. Ему было поручено опекать первых пенсионеров Академии художеств¹⁹⁷, а также приобретать живопись для новой галереи в Эрмитаже. О поступлении от Маруцци

¹⁹⁶ Акт б/н от 1.02.1935. Школа Веронезе. Инв. Ж-56 *Старик в лавровом венке с книгой*. №86, КП 1378; Ж-55. *Женщина в лавровом венке с секирой*. № 87; Ж-54. *Мужчина верхом на льве*. №88; Ж-1492, *Женщина, держащая драгоценности*. № 89.

¹⁹⁷ Эта сторона деятельности Маруцци подробно освещена в работе Я.С. Соколовой - Sokolova, Jana, *Pittura veneta a San Pietroburgo sotto i regni di Elisabetta e Caterina II (1741-1796)*// Dottorato di ricerca in storia, critica e conservazione dei Beni Culturali. Università degli Studi di Padova. AA XXXII. 2020.

сообщает Штелин: «1767 - Двор получил собрание превосходных картин из Италии» [Штелин, 2015, II, С.29]. Покупка Маруцци состояла из 37 работ, главным образом, венецианских художников второй половины XVII – начала XVIII вв., как и большинство поступавших в эти годы картин с обширного венецианского рынка, на что уже обращалось внимание предыдущих глав (см. Глава II и Глава III). Судьба приобретенных Маруцци картин впервые была прослежена В.Антоновым [Antonov, 1980, P. 220 - 223]. Собрание было любопытным – живопись XVII века в нем была представлена разнообразно: Пальма Младший, Форабоско, Карпиони, Темпеста, Бернардо Строцци, Лука Джордано, Андреа Челести, Пьетро Либери, Антонио Молилари. Однако большая часть картин покинула эрмитажную галерею уже вскоре после прибытия в Петербург (1772): Екатерина подарила их своему бывшему фавориту Григорию Орлову и они вошли в галерею Мраморного дворца [Малиновский, 2012, С.452-473], иные были отправлены в загородную резиденцию в Гатчине. После смерти графа Орлова были возвращены в казну, оттуда отосланы в Варшаву в резиденцию наместника Польского Великого князя Константина Павловича. Многие были им подарены в 1803 г. графу Августу Илинскому [Малиновский, 2012, С.452-473]. Из всего блока приобретенных Маруцци работ (37) на сегодняшний день выявлены чуть более десятка, находящихся в собрании Эрмитажа («Тарквиний и Лукреция» Пальмы Младшего¹⁹⁸, «Святой Себастьян» Антонио Молилари [Артемьева, 2023, С.237, Рис.3],¹⁹⁹ «Мадонна» Сассоферрато²⁰⁰, ГМИИ им. А.С.Пушкина («Семирамида узнает о восстании в Вавилоне» Луки Феррари), НИМ РАХ («Ринальдо и Армида» Луки Джордано)²⁰¹, Национальной галерее Армении в Ереване («Праздник Венеры» и «Царство Гипноса» Джулио Карпиони), а также четыре «Вакханалии» Джулио Карпиони в Гатчинском дворце²⁰² и

¹⁹⁸ ГЭ 6893, х.м., 130 х 175 см. Антонов ошибочно ссылается на другую картину с тем же сюжетом, поступившую из собрания князя Потемкина.

¹⁹⁹ ГЭ 7017, х.м., 184 х 93 см.

²⁰⁰ ГЭ 5530, х.м., 48 х 37 см.

²⁰¹ Инв. № Ж-24.

²⁰² ГМЗ «Гатчина», № ЦХ-1529- III, № ЦХ-1530- III, № ЦХ-1536- III, № ЦХ-1537- III.

пропавшая оттуда в годы войны “Архитектура, представляемая Церере” Пьетро Либери. Среди них можно выделить первоклассную позднюю работу Бернардо Строцци “Умножение хлебов и рыб” ныне принадлежащую ГМИИ им. А.С.Пушкина, куда она поступила уже в советское время из бывшего собрания графа В.А.Сологуба²⁰³.

К числу действительно выдающихся произведений венецианской живописной школы, поступивших на раннем этапе создания галереи Эрмитажа, несомненно, относятся два известных полотна Каналетто: «Каналетти. Публичная аудиенция французского посла графа Жержи у дожа Венеции.

С множеством кишащих фигур, большей частью высотой ½ фута.

Того же самого - парная. Обручение дожа с Адриатическим морем, синьория на Буччентауро и почти бесчисленное множество гондол» [Штелин, 2015, II, С.210]²⁰⁴. Сегодня *Торжественный вход французского посланника во Дворец Дожей 4 ноября 1726 года* считается “иконой”, “визитной карточкой” Венеции XVIII века [Artemieva, 2008, P. 260-261].

Эти заметки Штелина позволили внести коррективы и дополнить сведения о начальном периоде создания картинной галереи. Источниками основных приобретений для Эрмитажа стали художественные рынки Франции, Голландии и Германии. Покупки картин для эрмитажной галереи вскоре приобрели такой размах, что позволили в течение двух десятилетий решить задачу создания пинакотеки, способной соперничать с лучшими европейскими галереями.

²⁰³ Инв. № 99, х.м., 181 x 136 см. Номер «12» белой краской на лицевой стороне свидетельствует о ее нахождении в Мраморном дворце. О работах Строцци в собраниях на территории б.СССР см. [Artemieva, 2004, p. 177-182].

²⁰⁴ До сих пор неизвестен источник поступления этих монументальных vedute, несомненно, приобретенных на одном из парижских аукционов у наследников заказчика, французского посланника в Венеции графа Ланге де Жержи.

4.3. Собрание картин венецианской школы согласно Каталогу Миниха. Особенности оценок и восприятия.

Casus «Бегства в Египет» Тициана

О результатах этой собирательской деятельности можно судить по опубликованному в 1774 г. первому печатному Каталогу Картинной галереи Эрмитажа.²⁰⁵ Сведения в нем дублируются начатым в 1773 и продолжавшимся до 1787 г. рукописным каталогом, известным как Каталог Миниха²⁰⁶. В своих записях Миних не только регистрировал материальные данные картины - размеры, технику, но и высказывал свои суждения о ее живописных качествах, сюжете, атрибуции.

Благодаря таким развернутым характеристикам можно судить об отношении автора к живописным школам и понять ту шкалу оценок, с которой вкус 1770-х гг. подходил к различным художественным явлениям.

Как же была представлена в первом каталоге Эрмитажа венецианская школа? Если говорить о количестве картин, то оно внушительно - 284 работы, то есть почти столько же, сколько включает каталог венецианской живописи, изданный в 1992 году. При этом следует принять во внимание, что не учитывались полотна, находящиеся в Зимнем дворце, временно выданные в другие царские резиденции или отправленные для реставрации в Академию художеств²⁰⁷. Точно также не были вписаны плафоны и десюдепорты - при том, что едва ли не половина Зимнего дворца была украшена венецианскими художниками!

Состав коллекции отвечал традиционно сложившимся приоритетам, ориентированным в первую очередь на живопись Ренессанса: более

²⁰⁵ Catalogue des tableaux qui se trouvent dans les Galeries et dans les Cabinets du Palais Impérial à St. Pétersbourg, 1774. St. Pétersbourg : s. n.], 1774. – 192 p.

²⁰⁶ Архив Государственного Эрмитажа, Ф. I, Оп. VI, Д. №85.

²⁰⁷ Есть много примеров, когда картины, постыпившие от Гоцковского, Брюля, Кроза не включались в первый Каталог, а появлялись только в последующих инвентарях.

половины картин относились к XV-XVI вв., причем 123 работы значились под именами всего шести мастеров XVI в. - Джорджоне (9), Тициана (28), Бордона (8), Тинторетто (12), Веронезе (34) и Бассано (36). Очевидно, что лишь меньшую часть этого числа составляли оригиналы названных живописцев, большая же была создана учениками и последователями. Достаточно напомнить, что единственным произведением Джорджоне, поступившим в Эрмитаж в XVIII в., была «Юдифь», но ее автором считали Рафаэля²⁰⁸. То же справедливо по отношению к другим художникам: немногие настоящие шедевры, такие, как «Бегство в Египет» - одно из самых ранних полотен Тициана, или «Оплакивание», «Диана», «Поклонение волхвов» Паоло Веронезе представляют едва ли десятую долю того, что приписывалось этим живописцам. Нельзя сказать, что Миних этого не понимал: его диапазон оценок достаточно широк, и он стремился отделить подлинные авторские работы от повторений мастерской, а то и копий. Так, одно из многочисленных «Поклонений волхвов», поступивших под именем Паоло Веронезе, Миних определяет: “Ce morceau n'est qu'une mauvaise copie d'après ce maître”²⁰⁹. Суждения автора каталога бывают довольно точны и в плане разграничения работ главы мастерской и его помощников: наряду с Якопо Бассано в описи присутствуют имена Франческо, Леандро и Николо. Вообще в том, что касается старых атрибуций, большей частью оправданных и исторически связанных с картинами, значение первого каталога Эрмитажа совершенно неопределимо. Можно привести примеры, когда полотно уходило из музея, забывалось его происхождение, сюжет, утрачивалось имя художника, и спустя 150-200 лет, благодаря точному описанию Миниха, картина обретала вновь и свою подлинную историю, и название, и своего автора. Едва ли не самым ярким может служить история “Бегства в Египет” Тициана, - не просто частный случай несправедливого суждения, но свидетельство объективного заблуждения, обусловленного недостаточностью научных

²⁰⁸ Артемьева, И. С. Новое о «Юдифи» / И. С. Артемьева // Эрмитажные чтения памяти В. Ф. Левинсона-Лессинга. – 2019 [сдано в печать].

²⁰⁹ АГЭ, Ф. I, Оп. VI, Д. №85, N. 1578.

знаний о предмете, которому со временем предстояло занять ключевое место в становлении венецианской живописи в первом десятилетии XVI века - одном из самых революционных периодов в истории местной художественной школы. *Casus* «Бегства в Египет» представляет собой уникальный случай, когда, несмотря на документально подкрепленную историю картины, известную с самого момента заказа, ее авторство долгое время подвергалось сомнению. Понадобился полный комплекс всех возможных на сегодняшний день методов – культурно-исторического, иконографического, формально-стилистического в сочетании с технико-технологическими исследованиями, чтобы безупречно идентифицировать произведение, тем самым подтвердив его авторство и датировку спустя почти 250 лет после поступления в Эрмитаж.

«Бегство в Египет» (Рис.94) Тициана²¹⁰ было приобретено в 1768 году у наследников графа Генриха Брюля. В 1769 г. Якоб Штелин уже вносит в свои «Записки» «Перечень важнейших картин в галерее, устроенной Ее Величеством императрицей Екатериной II в новом Зимнем дворце в Петербурге», в число которых входит и «Бегство в Египет» Тициана «...в превосходном пейзаже» [Штелин, 2015, II, С.205]. Однако, четыре года спустя Миних высказывается о картине достаточно резко: «Эта картина не может дать верного представления о Тициане тому, кто никогда не видел других работ его кисти: ради спасения чести этого мэтра следует заметить, что полотно пострадало от множества записей, которые его совершен но исказили»²¹¹. В этом суждении совершенно явственно звучат недоумение и разочарование, позднее приведшие и к сомнению в авторстве Тициана. К тому же о раннем творчестве этого мастера даже знатоки имели в то время весьма смутное представление. Пока же «Бегство в Египет» остается в Эрмитаже - в 1778 г. его видит здесь немецкий путешественник и знаток

²¹⁰ ГЭ 245, х.м., 206 x 336 см.

²¹¹ АГЭ. – Ф. 1. – Оп. 6. – Д. 85 (E. Munich. Catalogue raisonné des tableaux qui se trouvent dans les Galeries et dans les Cabinets du Palais Impérial à St. Pétersbourg, commencé en 1773 et continué jusqu'en 1787 ...): n.158, *Titien Vecelli. «Un grand Paysage, où est representee' la fuite en Egypte».*

Бернулли [Bernoulli, 1780, 4, p.177], а в 1796 – Георги [Георги, 1794, 1, p. 353]. Но в инвентаре 1797 г. уже помечено, что картина перешла из картинной галереи в кладовую, а позднее ее передают в Таврический дворец. В 1863 г. в связи с началом ремонтных работ в Таврическом дворце все картины переезжают из него в Гатчинский дворец, в картинной галерее которого «*Бегство в Египет*» остается до 1924 г.

Картина находилась практически в полном забвении в течение почти двухсот лет, когда в 1941 году Эрика Титце-Конрат опубликовала статью под названием «*A Rediscovered early Masterpiece by Titian*», обратив тем самым на «*Бегство в Египет*» внимание западной критики [Tietze-Conrat, 1941, pp.144-151]. Своим «открытием» Титце-Конрат была обязана старой подшивке издания «Старые годы» за 1915 год, где полотно было воспроизведено [Липгарт, 1915, с.4-5]. Поскольку под фотографией стояло имя Париса Бордона, Титце-Конрат была уверена, что именно ей первой пришло в голову сопоставить изображение с описанием картины Тициана на тот же сюжет в «*Жизнеописаниях...*» Вазари и таким образом узнать одну из первых работ юного гения. Правда, в сноске автор корректно указала: «Как мне сообщили, в Эрмитаже картина выставлена под именем Тициана» (“As I’m told, the painting is now on show in the Hermitage under the name of Titian”). Действительно, то, что представлялось Титце-Конрат внезапным озарением, уже не было новостью для музея, где хранилась картина - Эрнест Липгарт еще в 1920 году вернул «*Бегству в Египет*» имя его автора [Liphart, 1920, С.32-36]. Опираясь на исторические источники и собственный анализ ранних работ художника Липгарт понял, что речь идет об одном из наиболее точно документированных произведений венецианского Ренессанса, чья теперь уже более чем пятисотлетняя история может быть прослежена с самого момента его создания.

Первым его упоминает Джорджо Вазари в «*Delle opere di Tiziano...*»:

«...после того, как Джорджоне закончил передний фасад Немецкого подворья, Тициану благодаря посредству Барбариго были заказаны несколько сцен для части того же фасада, выходящей на Мерчерию. После этой вещи он написал большую картину с фигурами в натуральную величину, находящуюся ныне в зале мессера Андреа Лоредана, живущего около церкви Сан Маркуола. На этой картине изображена Богоматерь по пути в Египет, на фоне большой рощи и других видов, прекрасно исполненных, ибо Тициан посвятил на это много месяцев работы и держал для этой цели в своей мастерской несколько немцев, отличных живописцев ландшафтов и листвы. Кроме того, на этой картине он изобразил рощу и в ней много зверей, которых он написал с натуры и которые действительно настолько правдоподобны, что кажутся живыми» [Vasari, 1881, VII, p.429]²¹². Нет сомнения в том, что Вазари видел картину собственными глазами, возможно, еще во время приезда в Венецию в 1542 г., и к моменту публикации второго издания «*Le vite...*» (1568) он описывал «Бегство в Египет» таким, каким оно запечатлелось в его памяти, то есть - не вполне точно. Об особенностях композиции, на которых споткнулась память Вазари, речь впереди, а пока для полноты картины - свидетельство другого биографа Тициана, Карло Ридольфи (1648):

«...Для того же дома Калерджи-Гримани исполнил он картину маслом с Мадонной, прижимающей сына к груди, во время бегства в Египет, за ней следует святой Иосиф, а впереди Ангел, ведущий под уздцы мула, по траве расхаживают разные животные, смиренные видом Господа, и все это на фоне куц деревьев, совершенно естественных, а поодаль солдат и пастухи»

²¹² «...Intanto avendo esso Giorgione condotto la facciata del fondaco de' Tedeschi, per mezzo del Barbarigo furono allegate a Tiziano alcune storie che sono nella medesima sopra la Merceria. Dopo la quale opera fece un quadro grande di figure simili al vivo, che oggi è nella sala di messer Andrea Loredano che sta da San Marcuola; nel quadro è dipinta la Nostra Donna che va in Egitto, in mezzo a una gran boscaglia e certi paesi molto ben fatti, per aver dato a Tiziano molti mesi opera a far simili cose, e tenuto per ciò in casa alcuni Tedeschi, eccellenti pittori di paesi e verzure. Similmente nel bosco di detto quadro fece molti animali, i quali ritrasse dal vivo, e sono veramente naturali e quasi vivi».

[Ridolfi, 1648, I, P. 200-201]²¹³. Как видим, Ридольфи дополняет Вазари, более детально описывая композицию картины, которую он должен был хорошо знать. Точно так же, как и Марко Боскини: тот посвятил «Бегству в Египет», виденному в том же палаццо Grimani Калерджи на Большом Канале у Сан Маркуола, восторженные строфы в своей знаменитой “Carta del Navegar Pittoresco” (1660):

«Ma in quel Palazzo, dove a pien canal

Va ‘l corso dele barche a riverirlo,

Gh’ `e un quadro de Tician, che a proferirlo

Forma no trovo ala materia ugal.

L’ e in la Casa Grimana gloriosa,

Dove de cortesia vien con eccesso,

Prencipi regalai molto ben spesso,

E con pompa sublime e generosa.

La` Maria col Bambin, col Vechiarelo

Fuze la tirania del crudo Erode.

Quela terena Trinita` se gode

La`, int’un Paese natural e belo.

Quadro, che ognun che ‘l vede el se ghe inchina,

Quadro inalza` su l’ale dela Fama,

Quadro ch’ogni Pitor l’aprecia, e ‘l chiama

²¹³ ...E per la medesima Casa fece un quadro a oglio di Nostra Donna con figlio in seno, che passa nell’Egitto, seguita da San Giuseppe; un Angelo guida il giumento, e per le erbe passeggiano molti animali corteggiando il loro Signore, e vi è una Cortina d’alberi molto naturali e lontano un Soldato e Pastori.”

Opera umana no, ma ben divina.

Quadro el piu` singular tra i singulari,

Ratifica` da celebri scrittori.

El Redolfi, con altri, fa stupori;

E po basta che 'l lauda anca el Vasari».

[Boschini, 1660 (1966), P.337-338].

Около 1738 г. полотно покидает стены дворца, именуемого уже Вендрамин-Гримани-Калерджи, и переходит в собственность графа Генриха Брюля, первого министра Августа III Саксонского и одного из крупнейших коллекционеров и меценатов XVIII века. Имя Тициана и шлейф двухвековой славы обеспечивали картине почетное место в этой галерее, итальянская часть которой отличалась хорошим подбором работ XVII и, особенно, XVIII столетий, но не была богата произведениями Ренессанса.

Перемещение полотна из Эрмитажа в другие царские дворцы позволяет объяснить, почему оно совершенно выпало из поля зрения исследователей на длительный период времени. В XIX веке, кроме эрмитажных каталогов и инвентарей, картина упоминается только в *Vite dei pittori Vecellj di Cadore* Стефано Тикоцци (1817), который «Бегства в Египет» не видел и опирался уже исключительно на свидетельства своих предшественников, но при этом в его изложении история обрастает подробностями, которых нет у других биографов Тициана: «*В то время случилось оказаться в Венеции некоторым немецким живописцам, у которых Тициан видел мастерски исполненные ими пейзажи, и рассудив, что истории, представленные на фоне подходящих событию и основному настроению ландшафтов, покажутся более убедительными и достоверными, пригласил их (художников) к себе в дом, чтобы наблюдать за их работой, и сам с таким усердием и жаром предался этому жанру, что вскоре оставил далеко позади своих учителей в этом деле, которые не могли достичь подобных высот, он*

же не оставил надежды и потомкам превзойти себя. **И захотел он опробовать свое мастерство в большой картине с фигурами в натуральную величину** (выделено мною – И.А.) и представил в ней Святое Семейство посреди густого леса, который населил он всевозможными животными, написанными с натуры, а вдалеке открывается прекрасный вид на дальние просторы и добился столь поразительного эффекта, что всякий признал эту вещь совершенно новой и удивительной. И не мог Тициан выбрать более подходящего сюжета, чтобы населить его самыми разными дикими зверями и тем самым показать враждебность дикого леса, вызывая в нас сострадание к семье беглецов, которая, чтобы избежать преследований своего жестокого гонителя, вынуждена пробираться сквозь чащу. И даже вид дальних ландшафтов, которые сколько видит глаз, устремляются к синим горизонтам, умышленно показан здесь, чтобы дать представление о продолжительности путешествия, полного тягот и лишений, без всякой надежды на человеческое участие» [Ticozzi, 1817, I, P.12-13].

Последний абзац убедительно свидетельствует о чисто умозрительных представлениях Тикоцци о «Бегстве в Египет». Вместе с тем, упоминание полной самостоятельности Тициана в работе над картиной не совпадает с утверждением Вазари о сотрудничестве с немецкими мастерами пейзажа - вероятно, в данном случае Тикоцци опирался на свидетельство Паоло Пино: «я видел чудесные пейзажи кисти Тициана, и гораздо более естественные и живые, чем это удастся фламандцам» [Pino 1548 (1960), I, P.20].²¹⁴

Стефано Тикоцци был, по сути, последним автором, писавшим о картине в XIX столетии. Тем самым она оказалась вне того процесса систематизации сведений, который характерен для второй половины века - в частности, его не упоминают Кроу и Кавальказелле, авторы первой обширной монографии о Тициане. Полотно исчезает надолго и из каталогов Эрмитажа - лишь в начале XX века хранитель итальянской коллекции Эрнест Липгарт,

²¹⁴ «...ho veduto di mano di Tiziano paesi miracolosi, et molti più gratiosi, che i Fiandresi non sono».

подготавливая свой очерк об итальянской живописи в Гатчинском дворце, обращает на него внимание. *«Бегство в Египет»* по-прежнему считается работой Тициана, и в первый момент это обескураживает Липгарта - настолько произведение кажется архаичным и примитивным, ничем не напоминающим ни зрелую, ни тем более позднюю манеру мастера, которая с конца XIX в. особенно притягивала к себе исследователей. Липгарт не может принять для себя авторство Тициана и выдвигает имя Париса Бордона – вот почему с такой атрибуцией картина опубликована в обзоре «Старые годы» в 1915 г. [Липгарт, 1915, с.4-5]. Но Липгарт не упорствовал в своем мнении, а продолжал искать аргументы, которые могли бы либо подтвердить, либо опровергнуть его точку зрения. Об этом он упоминает в своей следующей статье, вышедшей в 1920 г. [Liphart, 1920, с.32-36]: Липгарт сообщает, что публикация в «Старых годах» вызвала живейший интерес крупнейших знатоков итальянского Ренессанса, с которыми он поддерживал дружбу в течение многих лет, - Бернарда Бернсона и Густаво Фриццони, причем первый согласился с предложенной первоначально Липгартом атрибуцией Парису Бордону, а второй назвал имя бергамасца Кариани. Однако сам Липгарт к этому времени уже пришел к выводу, что «все мы ошибались», поскольку автором, несомненно, является Тициан. Липгарт убедился в этом, обнаружив упоминание картины в важнейших трудах хронографов XVI, XVII и XIX вв. Именно Липгарт приводит с своей статье отрывки из сочинений Вазари, Ридольфи и Тикоцци и убеждается в полном соответствии этих описаний картине, хранившейся в Гатчинском дворце. Через 4 года, когда полотну усилиями Липгарта было возвращено в Эрмитаж (где большинство хранителей было настроено весьма скептически и не разделяло энтузиазма заведующего Картинной галереей: так, например, А.Н.Бенуа записал в *Дневнике*: «Обсуждался и вопрос, как быть с большими картинами из Гатчинского дворца, - среди них один огромный лесной пейзаж с фигурами, представляющими *«Бегство в Египет»* (Липгарт утверждает, что это ранний

Тициан! Я, скорее, склонен его приписать Доменико Кампаньоле)...» [Бенуа, *Дневник 1916-18.*, 2016, С. 82].

В музее Липгарт имел возможность более внимательно изучить «Бегство» и поставить его в ряд с другими бесспорными ранними работами Тициана - в частности, он обращает внимание на безусловное сходство Св.Иосифа со Св.Петром на антверпенской картине «*Епископ Якопо Пезаро перед Св.Петром и папой Александром VI Борджиа*» (Антверпен, Королевский художественный музей) и предлагает близкую датировку - 1503-1504 гг.²¹⁵ (в соответствии с принятой тогда датой рождения Тициана - 1477).

Когда же через 20 лет после статьи Липгарта появилась работа Эрики Титце-Конрат, в ней делался вывод: «лакуна в раннем творчестве Тициана заполнена». Однако, как и в случае с самим Липгартом, далеко не все разделяли это мнение. Бернсон, принявший первоначальную атрибуцию Липгарта, так и оставил «*Бегство в Египет*» под именем Париса Бордона [Berenson, 1932, pl.431 ed. 1957, I, p. 46]. В свою очередь, Уэзи считал картину работой неизвестного последователя Джорджоне [Wethey, 1969, p. 171]. И все-таки большинство исследователей творчества Тициана признали в эрмитажной картине то самое, широко известное в XVI-XVIII вв. произведение. Но даже когда ряды сомневающих почти рассеялись, и «*Бегство в Египет*», казалось, прочно заняло место в ряду самых первых работ Тициана, оно продолжало оставаться наименее исследованным и до конца не понятым произведением художника.

Только реставрация (2000 – 2011 гг.) и полное раскрытие картины от многовековых слоев чуждых прописок и реставрационных материалов дала ответы на многие вопросы.

Первые данные о реставрации картины Тициана сообщает Якоб Штелин и они относятся к январю 1769 г. - времени, когда коллекция Брюля

³⁸АГЭ. – Ф. 23. – Оп. 1. – Д. 30–31 (Catalogue Liphart, 1928 = Липгарт, Э. К. Рукописный каталог).f.410 (1148)/

оказалась в Зимнем дворце. Штелин пишет: «Многие картины этого драгоценного собрания, вероятно по дороге, когда водным путем вниз по Эльбе перевозились в Любек, сильно испортились, но искусство реставрации придворного живописца Пфандцельдта и итальянского живописца в доме графа Разумовского, синьора Мартинелли, сумело отлично восстановить их», и тут же замечает, что вероятно, картины «пришли в такое состояние в подвалах, где они были спрятаны во время войны» [Штелин, 2015, II, С.29].

Эти сведения подтверждаются состоянием оригинального холста, на котором отчетливо видны очертания старых плесневых пятен. Видимо, именно Лукас Пфандцельдт осуществил дублировку картины - операцию, уже широко применявшуюся в XVIII веке ²¹⁶. При этом на авторском холсте, состоящем из трех горизонтальных полотнищ, были полностью срезаны кромки соединительных швов. Исследование дублировочного холста подтверждает его двухсотлетний возраст. Холст для дублирования был выбран неудачно: слишком тонкий, он плохо справлялся со своими функциями. Соответственно, тогда же, в 1769-70, был изготовлен и подрамник картины. Последующие перемещения картины, о которых говорилось - в Таврический, а затем в Гатчинский дворец, - не сопровождались серьезными реставрационными вмешательствами - в архиве Эрмитажа сохранилась записка реставратора Гатчинского дворца Людвиг Сиверса о том, что через его руки прошли все 225 картин, перевезенных в 1863 г. из Таврического дворца. В списке «исправленных» значится и «Бегство в Египет», однако сумма, уплаченная за него Сиверсу - 30 рублей - свидетельствует, что речь шла не более чем о профилактических мерах ²¹⁷. Можно, правда, предположить, что именно Сиверс пытался укрепить стыки

²¹⁶ Со слов Штелина, в реставрации картин из галереи Брюля принимала участие и Екатерина II : «Как при реставрации вышеупомянутых картин из галереи графа Брюля, так и позднее, при расстановке и приведении в порядок всех картин в новой галерее и Эрмитаже, Ее Величество занималась почти ежедневно и часто по несколько часов, и так несколько лет подряд. Через это она приобрела действительно большие знания знатнейших школ и характера знаменитых мастеров и столь тонкий вкус и основательное суждение о картинах, что этой монархине ничего, кроме превосходного больше не нравится в искусстве, и вот уже несколько лет она выбрасывает многие вещи, которые прежде занимали почетное место в ее картинной галерее, и на их место ставит лучшие» - [Штелин, 2015, II, С.31].

²¹⁷ АГЭ. - Ф. I. - Оп. V. - 1864, дело №.4 - лл. 30-31., - №5937.

горизонтальных швов, проклеив их с тыльной стороны узкими полосами холста по всей длине. Аналогичные консервационные меры были приняты и после возвращения картины в Эрмитаж в 1924 г. Поскольку полотно находилось на периферии исследовательского и любого иного интереса на протяжении XIX века, это позволило ему избежать и тех серьезных реставрационных операций, к которым порой слишком охотно прибегали в то время - в первую очередь, широко применявшуюся технику перевода со старой основы на новый холст, которая использовалась не только для картин на дереве, но довольно часто и для переложения с холста на холст.

Проведенные еще на первой стадии исследования дали интереснейшие результаты. Анализы грунта и пигментов показали, что Тициан применил гипсово-клеевой грунт, по которому проложен слой гипса со свинцовыми белилами, использованный в качестве имприматуры. На микрошлифах проб живописи выявлена ярь-медянка как основной зеленый пигмент, причем в большинстве проб в первичном состоянии - т.е., не изменившим цвет на коричневый, что до сих пор удавалось обнаружить только в единичных работах Тициана, близких по времени создания: *«Вакх и Ариадна»* (Национальная галерея, Лондон) и *«Любовь Небесная и Земная»* (Галерея Боргезе, Рим) [Artemieva, 2005, P. 11; Joannides, 2001, P. 39].

В инфракрасном свете обнаружили авторские переделки - поднятая нога ослика и очертания фигур некоторых животных имели двойной контур, - но при этом не выявилось каких-либо существенных изменений композиции.

Главный сюрприз преподнесла рентгенограмма картины. Общая композиция и фигуры читаются на ней отчетливо благодаря энергичной моделировке свинцовыми белилами. Это позволило объективно оценить состояние холста, грунта, степень утрат: наиболее серьезные отмечались вокруг головы ангела и на отдаленных планах - на кронах деревьев в правой части холста, на небе. Но самое главное, рентгенограмма картины показала,

что первоначально автором была намечена другая композиция: она размещена строго по центру картины, в ней явственно просматриваются очертания трех фигур, меньших по масштабу по сравнению с персонажами «Бегства...». Наиболее проработана мужская фигура слева - это пожилой человек, лысый и бородатый, он сидит, подогнув под себя левую ногу, рисунок его правой ноги, обнаженной до колена, хорошо читается. Обеими руками он придерживает верхний край развернутой пеленки, что позволяет предполагать, что изображенный - Св.Иосиф, а сюжет композиции определить как «Поклонение младенцу» [Artemieva, 2005, Fig.6-8]. Слева видны две фигуры - возможно, два варианта позы Марии, поскольку они разномасштабны. Первый вариант - Мадонна изображена в профиль, о чем можно судить по положению молитвенно сложенных рук, по рисунку одежд - очертаниям длинного плаща, ломкими «готическими» складками лежащего на землю перед коленопреклоненной женщиной. Однако, судя по всему, предпочтение было отдано второму варианту: фигура Марии развернута фронтально и несколько отодвинута в глубину. Ее лицо отчетливо «вылеплено» белильными мазками, у нее так же молитвенно сложены руки и взгляд устремлен к нижнему краю пеленки - туда, где должен быть младенец. По сравнению со св. Иосифом силуэты двух женских фигур различимы хуже, поскольку они частично перекрывают друг и друга; кроме того, поверх накладывается еще и фигура ангела, причем в одном месте четко проступает рисунок его ноги, проведенный углем.

Видимое на рентгеновском снимке «Поклонение младенцу» изначально было рассчитано на тот же формат и размеры холста, что и «Бегство в Египет» - в этом убеждает и центральное положение композиции, и то, что она заходит за границу стыка двух нижних горизонтальных полотнищ холста (Рис.99). Таким образом, можно предположить, что первоначальным намерением художника было совершенно иное соотношение фигуративной части и пейзажа, чем то, которое мы видим в «Бегстве в Египет». Это заставляет отнестись еще с большим вниманием к художественно-

стилистическим особенностям этого произведения, чтобы по крайней мере приблизиться к пониманию тех задач, которые ставил перед собой и решал в этой картине Тициан.

Есть все основания считать «Бегство в Египет» **первой** крупной работой Тициана, исполненной ок.1508-1509²¹⁸. Он создан художником, который только что – если верить Вазари – перешел из мастерской Джамбеллино к Джорджоне и, бесспорно, оказался под сильным влиянием его творческой личности. Однако трудно допустить, что Тициан сразу же расстался с опытом, приобретенным в боттеге Беллини — “но поскольку в то время Джамбеллино и другие художники в том городе писали любую вещь в основном, а, вернее, только с натуры и никак иначе, [...] но в манере жесткой, сухой и неловкой, усвоил ее для себя и Тициан» [Vasari, 1881, VII, p.428]. Тем самым, принимая для картины датировку 1508-1509, необходимо учитывать и эти обстоятельства. Кроме всего прочего, это время – переломное не только в судьбе Тициана, но и во всей венецианской школе. Безусловно, ключевой фигурой в тот момент является Джорджоне, воплотивший в своем творчестве стремление к духовному обновлению, характерные для его поколения. В свое время Френсис Хаскелл выделил и подчеркнул в работах не искусствоведов, а историков один немаловажный аспект, характеризующий венецианское общество рубежа XV-XVI столетий, который позволил ему говорить о «новом подходе» к изучению в том числе и творчества Тициана: «Его ранняя карьера пришлась на исключительно яркий период времени. Тициан родился в обществе, которое не только быстро разрасталось численно, но самым драматичным образом меняло свою конфигурацию. Временный демографический спад, вызванный чумными эпидемиями предыдущих столетий, теперь сменился быстрым приростом молодого населения; и хотя экономика процветала, карьерные ожидания, равно как и перспектива быстрого обзаведения семьей для молодежи были несравненно хуже, чем у их

²¹⁸ Иную хронологию раннего творчества Тициана предлагает Мауро Лукко [Луссо, 2008, p.24-25, 102-103]. Он предлагает для эрмитажной картины Тициана датировку 1511.

дедов и прадедов. Тем самым юность Тициана совпала с формированием т.н. «культуры холостяков», отразившей этот конфликт поколений и высокую степень эротического напряжения в обществе» [Haskell, 1980, P.42].²¹⁹ Преобладание молодежи привело к тому, что и нарождающаяся культура тоже была молодой, устремленной в будущее, открытой всему новому; ее особенностью стало появление множества картин на аллегорические и мифологические сюжеты, включающие изображение обнаженной женской фигуры – одной из главных тем творчества Джорджоне, ставшему духовным лидером своего поколения, благодаря своей исключительной способности уловить, понять и придать черты реальности тому новому образу мира, которым грезил его сверстники. А что же Тициан? Он всего на несколько лет младше Джорджоне, и потому тоже «художник новой смены, возбуждающий и дерзкий, сознательно порывающий с прошлым, провоцирующий стариков с их пуританским подозрением к чувственности, открыто провозглашающий новые ценности» [Haskell, 1980, P.42]²²⁰. Разрыв с прошлым не ограничивается только обращением к до того «запретным» сюжетам – он захватывает все сферы духовной жизни венецианского общества, в том числе и религиозную.

С изобретением печатного станка Венеция быстро стала одним из главных центров европейского книгопечатания. Именно в Венеции в 1471 году появилось первое издание библии на итальянском языке в переводе с латыни, сделанном монахом Малерми: значение подобного события невозможно переоценить – ничто не подготовило в такой степени почву для Реформации как возможность каждому владеющему грамотой человеку самому прочитать Священное писание. В Венеции же в лице канонизированного первого патриарха Венеции, святого Лоренцо

²¹⁹ It is the period of his early career that was most vividly illuminated. Titian was born in a society [...] that was not only expanded rapidly in numbers, but changing dramatically in configuration. A temporary decline in the devastating plagues of earlier centuries led above all to a great increase in the number of young people; although the economy was thriving, prospects of a career and a quick marriage were far smaller than they had been fifty years earlier. Titian's youth thus witnessed the creation of a 'bachelor culture' involving some conflict between the generations and a high level of erotic tension».

²²⁰ "...the painter of a rising generation, somewhat tense and defiant, consciously making a break with the past; provoking its elders with their 'puritanical' distrust of sex; rather uncertainly proclaiming new values".

Джустиниани, нашло сильнейшую поддержку и движение за обновление религиозного сознания, аналогичное возникшему ранее в Северной Европе понятию «*devotio moderna*».

В живописи это привело к появлению совершенно новых иконографических схем, рассчитанных на небольшой формат станковой картины – то, что прежде было привилегией храмов, общественных зданий, переходит в частные дома, частные капеллы, «студиоли» и т.п. Сцены из жизни Иисуса и Марии, представленные на фоне привычных и знакомых пейзажей венецианской террафермы создают ощущение непосредственного, интимного диалога с Богом. Этот способ совмещения реального и идеального впервые был опробован Джорджоне и привел к поразительным результатам: умение передать как можно более убедительно живую красоту природы во всех ее проявлениях придало небывалую, незнакомую прежде остроту восприятия любому событию, разворачивающемуся на этом фоне. Однако позднее, около 1507 года, «... когда появился Джорджоне из Кастельфранко, Тициан, не будучи всецело удовлетворен достигнутым, стал придавать своим вещам больше мягкости и выпуклости в хорошей манере. Тем не менее, он продолжал искать способы изображения живых и природных вещей и воспроизводил их, как мог лучше, с помощью цвета и пятен резкого или мягкого тона так, как видел это в природе, не пользуясь предварительным рисунком, ибо считал непреложным, что писать сразу краской без всяких подготовительных эскизов на бумаге есть наилучший способ работы и истинное искусство рисунка» [Vasari, 1881, VII, p.429].²²¹ Из этого замечания Вазари следует один важнейший вывод: среда, в которой происходит событие, оказывается приоритетной по отношению к самому событию – именно она диктует компоновку сцены, расстановку персонажей, подчиняет их своим законам. Не случайно в таких работах, как например, эрмитажная «*Мадонна с*

²²¹ “*Ma venuto poi l'anno circa 1507 Giorgione da Castel Franco, non gli piacendo in tutto il detto modo di fare, cominciò a dare alle sue opere più morbidezza e maggiore rilievo con bella maniera, usando nondimeno di cacciar sì avanti le cose vive e naturali e di contrafarle quanto sapeva il meglio con i colori, e macchiarle con tinte crude e dolci, secondo che il vivo mostrava, senza far disegno, tenendo per fermo che il dipingere solo con i colori stessi, senz'altro studio di disegnare in carta, fusse il vero e miglior modo di fare e il vero disegno.*”

младенцем в пейзаже» Джорджоне отказывается от традиционных цветов Марии - красного платья и синего плаща, – и одевает ее в оливково-зеленое платье, на плечи накинут лиловый шарф с тонкой золотой вышивкой и бахромой, поверх платья ниспадает красный плащ - он закрывает колени Мадонны и тяжелыми ритмичными складками ложится на землю. Такие цвета составляют единую гамму с красками пейзажа, идея гармонии человека с окружающей природой в этой небольшой картине уже находит свое полное выражение [Artemieva, Venezia 2012, P.58].

В «Бегстве в Египет» Тициан следует тому же принципу - пейзаж выступает в качестве «шкалы отсчета», именно он задает масштаб фигур на первом и дальних планах. И если сама идея помещения фигур в пейзажную среду, трактуемую как пасторальная идиллия, безусловно, восходит к Джорджоне, то ее воплощение свидетельствуют об исключительно сильной творческой индивидуальности Тициана, проявляющей себя сразу же достаточно самостоятельно и независимо, а в каких-то моментах даже оппозиционно по отношению к личности учителя.

Перед нами самый грандиозный пейзаж не только в венецианской, но и вообще в итальянской живописи начала XVI века, реализованный в традиционном формате венецианского *telero* (больших холстов в соотношении примерно 1 : 1,5, до того использовавшихся исключительно для украшения общественных помещений), в данном случае предназначенный для *portego* – большого зала, расположенного сразу за главной лестницей, перед входом в залы парадного этажа.

Уже в самом замысле проявляется безусловное новаторство молодого художника. Первоначальная идея представить на фоне пейзажной панорамы «Поклонение младенцу» во многом также опиралась на трактовку этой темы у Джорджоне и композиционно связана с некоторыми известными джорджоневскими версиями на тот же или близкий сюжет - в первую очередь с т.н. «Рождеством Allendale» (Национальная галерея, Вашингтон) и

“Поклонением волхвов” (Национальная галерея, Лондон). Аналогичные решения можно встретить и в некоторых рисунках приписываемых как Джорджоне («Поклонение пастухов», Королевские собрания, Виндзор), так и самому Тициану («Поклонение младенцу» из собрания Альбертины в Вене - последний представляется зеркальным прототипом композиции, видимой на рентгенограмме нашей картины, Рис.96). Принимая во внимание то обстоятельство, что нет примеров живописных работ Тициана на сюжет «Поклонения...», закономерно возникает вопрос – в какой связи с начатой и оставленной незавершенной сценой находятся две картины на ту же тему: небольшая дощечка из собрания музея Северной Каролины (Рейли, Северная Каролина, Рис.97) и ее эрмитажная версия, которую в последние годы все более настойчиво также приписывают Тициану²²² (Рис.98)? Иоаннидес видит в первой *ricordo* первоначальной композиции, скрытой под «Бегством в Египет», а во второй – ее позднейшее повторение. Вместе с тем связь может быть и обратной: нельзя исключить, что дощечка из музея в Рейли является предварительным наброском, подготовленным для перенесения на холст большого формата композиции, подвергшейся впоследствии значительным переработкам, а затем и вовсе записанной новым сюжетом. На это указывают как размеры, так и эскизный характер живописи «Поклонения...» из музея Северной Каролины. Оно же в таком случае стало прототипом эрмитажной картины, исполненной одновременно с «Бегством...», и представляющей собой вполне законченное произведение²²³.

Уже начальный этап работы над большим полотном свидетельствует об активном поиске молодого художника: отталкиваясь от готовых композиционных схем, Тициан развивает в первую очередь идею пейзажного фона, неоднократно примененную Джорджоне в темах «Поклонения...». Причем этот поиск идет в разных направлениях: наряду с новаторскими

²²² На атрибуции самому Тициану настаивал А.Балларин (1995, устно). П.Иоаннидес был более осторожен – он приписывает эрмитажное «Поклонение» “Associate of Titian” – [Joannides, 2001, p.73].

²²³ Очевидно, с нее в 1515 была выполнена гравюра неизвестного Maestro FN (Рис.99) – к такому же выводу пришел и Р. Joannides, обративший внимание на более свободное расположение фигур как на гравюре, так и в эрмитажной картине [Joannides, 2001, p.74].

приемами и решениями Джорджоне, в картине значительно влияние северных, нидерландских и немецких мастеров. Первоначальное соотношение фигур и пейзажа придает последнему характер, близкий панорамным ландшафтам – *Weltlandschaft*: аналогичный тип пространственного решения можно видеть в «Отдыхе на пути в Египет», приписываемом Иоахиму Патиниру, хранящемся в Эрмитаже. Одновременно следует отметить и необычную для Венеции иконографию сцены «Поклонения младенцу»: Иосиф придерживает пеленку, на которой покоится младенец Иисус – мотив, заимствованный Тицианом также у нидерландских мастеров.

Трудно сказать, кто или что побудило художника изменить сюжет на «Бегство в Египет» – темой, в тот момент практически не встречающейся в венецианской живописи ²²⁴. Если в только что рассмотренной сцене «Поклонения младенцу» художник экспериментирует, добавляет что-то новое, то в расстановке главных действующих лиц «Бегства» он на первый взгляд проявляет себя традиционалистом, вписывая в формат *telero* композицию, восходящую к фреске Джотто на тот же сюжет в Капелле Скровеньи в Падуе. Но при этом Тициан отказывается от центрического решения, смещая фигуры в левую часть холста, что сразу сообщает им мерное неторопливое движение вдоль плоскости картины. Строгий лаконизм джоттовской композиции, дополненный насыщенными тонами масляной палитры, в сочетании с пестрым гербарием переднего плана и разработанным пейзажным фоном придали картине сходство не с фреской, а, скорее, с гобеленом. Найденное в этом варианте соотношение фигур с фоном сообщило им ту монументальность, которая, видимо, и подвела память Вазари, утверждавшего, что персонажи на картине представлены в натуральную величину [Schmitter, 2011, P. 693-751].

²²⁴ Исключение составляет, пожалуй, только работа Витторе Карпаччо на тот же сюжет (Национальная галерея, Вашингтон, Andrew Mellon coll.), в отношении датировки которой нет единого времени, но исполненной, вероятно, позднее тициановской картины и при этом типологически связанной с искусством XV века.

Фигуры главных персонажей сильно изменились после расчистки: совершенно иными стали тона одежд – как по цвету, так и по светотеневой моделировке, которая совершенно идентична другим работам раннего периода, таким, *«Папа Александр VI и епископ Якопо Пезаро перед Св.Петром»* (Королевский музей изящных искусств, Антверпен) или *«Отдых на пути в Египет»* (Уорминг, собр маркиза Баз) – более распространенной во втором-третьем десятилетии XVI века версией той же темы. В этих же работах повторены типы персонажей эрмитажной картины: голова Св.Петра в антверпенской картине почти точно копирует голову Св.Иосифа. Впоследствии Тициан еще раз использует ту же модель в композиции *«Христос и грешница»* (Художественная галерея Кевингроув, Глазго). Лицо, прическа и поза Мадонны из *«Бегства»* напоминают Марию не только на картине, принадлежащей маркизу Баз, но также *«Мадонн»* из собраний Академии Каррара, Бергамо, и Музея Метрополитен, Нью-Йорк. Что касается ангела (или Иакова, согласно апокрифическому евангелию псевдо-Матфея), то его типаж восходит как к ангелам Беллини, так и к т.н. «пажам» Джорджоне – в связи с этим интересно отметить сходство с *«Давидом»* из бывшей коллекции герцога Орлеанского, фрагмент которого - голова Давида, - сохранился в частном собрании в Великобритании (к сожалению, в плохой сохранности). У самого же Тициана он более не повторяется, разве что в более энергических чертах Св.Себастьяна в *«Св.Марк на троне и предстоящие святые»* (ц.Санта Мариа делла Салюте, Венеция).

Наконец, раскрытие авторской живописи *«Бегства...»* со всей очевидностью вновь ставит вопрос о времени создания *“Встречи Марии с Елизаветой”* (Галереи Академии, Венеция); и при том, что авторство Себастьяно дель Пьомбо здесь кажется очевидным, все же близость двух работ стала настолько поразительной, что запись Эдвардса в инвентаре *“Tiziano prima maniera”* требует взвешенного осмысления и возвращает к теме взаимовлияния и разграничения работ Себастьяно и Тициана.

Процесс раскрытия авторской живописи позволяет сделать некоторые выводы о методе работы Тициана. Нет никаких оснований говорить о одновременности исполнения пейзажной и фигуративной частей картины (такие предположения высказывались) [Joannides, 1994, P.17-27] – все фигуры написаны поверх пейзажа. Это еще раз убеждает в доминирующем значении этой грандиозной декорации, все великолепие которой только теперь можно понять и оценить. Вместо темно-коричневой глухой массы деревьев открылся лес, наполненный воздухом и светом – сквозь зеленую листву проникают лучи, то заливая солнцем поляны и лужайки, то играя в густых кронах, отбрасывающих на траву легкие прозрачные тени. Впечатление глубины и протяженности леса создается не геометрически выверенной перспективой, а струящимся потоком воды – речка или широкий ручей то свободно растекается по равнине, образуя тихие заводи, то быстро струится между камней и пенится, преодолевая пороги. Русло реки уводит взгляд к дальним планам, открывающимся в правой части картины – туда, где раскинулась долина, в глубине которой виден городок у подножия гор, а за ним у горизонта – вершины Доломитовых Альп.

Те многочисленные переделки и композиционные изменения, которые столь часто обнаруживаются при рентгеновском исследовании полотен Тициана на всех этапах его долгой творческой жизни – отличительная особенность работы мастера над картиной, присущая ему с самых первых шагов. Об этом свидетельствует не только радикальный отказ от первоначального сюжета в пользу другого, но и многочисленные правки, обнаруженные в ходе реставрации. Это касается как основных персонажей – изменение положения посоха Св.Иосифа, поиск позы ангела, положения его рук и ног, складок одежды, – так и фигур второго плана: пастухов, домашних животных и т.п. Их роль в картине – подчеркнуть и обозначить глубину и протяженность пейзажа, разворачивающегося в нескольких планах, плавно перетекающих один в другой.

Поиск наиболее выверенного и убедительного расположения всех деталей композиции заставляет поверить в свидетельство Вазари, что картина создавалась на протяжении длительного времени. Что касается присутствия в его доме *«alcuni Tedeschi, eccellenti pittori di paesi e verzure»*, то здесь на память приходят в первую очередь виртуозные рисунки Альбрехта Дюрера, его многочисленные акварели с изображением растений и животных. Как известно, из венецианских художников Дюрер упоминает лишь Джованни Беллини, которого глубоко уважал и чьим расположением дорожил. Джорджоне, Тициан, Себастьяно, молодые, дерзкие и самоуверенные, скорее входили в число тех, кто открыто критиковал, а втайне копировал Дюрера – не ими ли немецкий мастер опасался быть отравленным?²²⁵

И все же, при всей очевидности присутствия в картине мотивов, восходящих и к Дюреру, и к Джорджоне, и к Леонардо - это относится в первую очередь к ботанически-описательной точности, с которой разработан растительный покров на ближнем плане - грандиозность этой панорамы не имеет аналогий в современной времени создания картины живописи.

Выстроенная Тицианом в *«Бегстве в Египет»* сценография станет на долгие годы моделью пейзажного фона для других композиций – с незначительными вариациями эта схема будет применена в *«Сельском концерте»* (Лувр, Париж), в *«Любви Небесной и Земной»* (Галерея Боргезе, Рим) и во многих других работах.

Что же касается сюжета *«Бегства в Египет»*, то Тициан никогда к нему более не возвращался, и кажется, что следующим, кто обратился к нему в Венеции стал по прошествии 30 с лишним лет Якопо Бассано, кстати, избравший ту же, джотто-тициановскую композиционную схему.

¹⁰⁵ «У меня много добрых друзей среди итальянцев, которые предостерегают меня, чтобы я не ел и не пил с их живописцами. Многие из них мне враги; они копируют мои работы в церквах и везде, где только могут их найти, а потом ругают их и говорят, что они не в античном вкусе и поэтому плохи» // [Дюрер, 1957, С.54].

В истории «Бегства в Египет» есть еще один неразрешенный вопрос: о первом владельце картины - Андреа Лоредане [Jewitt, 2021, p.28-33]. Судя по всему, это один из первых случаев в Венеции заказа полотна такого формата для частного дома. Причем, невзирая на евангельский сюжет, эта работа имеет ярко выраженный интерьерный характер. По свидетельству Ридольфи и Боскини, в парадных сенях первого этажа дворца Лоредан Джорджоне написал в технике фрески две фигуры Добродетелей – *Осторожность* и *Прилежание* (последняя известна по рисунку Антона-Марии Дзанетти), кроме того, из этого же дворца происходит и еще один уникальный образец венецианской живописи начала XVI века - «Суд Соломона» Себастьяно дель Пьомбо (208 x 315 см, Кингстон Лэси, Великобритания). О том, что это произведение могло быть заказано Андреа Лореданом в то же время, что и «Бегство в Египет» Тициана уже писали и Майкл Хёрст [Hirst, 1981, p.19], и Филиппо Педрокко [Gemin, Pedrocchi, 1990, p.55]. Правда, Хёрст высказывал сомнения в том, что *telero* такого размера предназначался для частного интерьера, а не для общественного здания. Однако эти сомнения не только опровергаются размерами «Бегства в Египет», но и, поскольку формат и размеры эрмитажной картины чрезвычайно близки таковым «Суда Соломона», возникает вопрос - не был ли то единый заказ Андреа Лоредана мастерской Джорджоне, в исполнении которого участвовал и сам учитель, и два его самых одаренных ученика? На первый взгляд, в таком предположении мало логики, поскольку оба произведения совершенно противоположны как по сюжетам, так и по выразительным средствам. Однако, если вдуматься, каждое из них представляет собой уникальный образец постановки и решения художественной задачи, до того не встречавшейся в венецианской живописи. В самом деле: в «Бегстве в Египет» человек представлен в естественной, **природной** среде, масштаб изображения которой открывает совершенно новую страницу в развитии пейзажных фонов.

Точно также в «Суде Соломона» многофигурная композиция помещена на фоне чрезвычайно развитой и сложно разработанной **архитектурной**

среды, причем очевидная «заданность» построения проявляется и в сложной, ступенчатой расстановке персонажей, иногда даже не связанных с сюжетом, и в серьезных переделках архитектурной декорации, которая, как и пейзаж в «Бегстве», имела для автора явно приоритетный характер.

Обращает на себя внимание еще одна деталь: оба полотна сшиты из трех горизонтальных кусков холста. Они почти идентичны по размеру - чуть-чуть отличаются по вертикальному размеру - эрмитажная картина уже на 4 см, по горизонтальному – на 9 см (без учета поздней правой приставки шириной 10 см)²²⁶. Исследования холста показали, что он близок к тем, что использовал Джорджоне - мелкозернистый, полотняного плетения, плотность его составляет 15 нитей на 1 см по основе и 13 нитей на 1 см по утку.

Идентичность холстов, использованных Тицианом и Себастьяно дель Пьомбо, могла бы стать еще одним аргументом в пользу того, что обе картины в одно и то же время находились в мастерской и одновременно сравнение этих работ доказывает, что с самого начала каждый из живописцев шел своим собственным путем.

Завершение реставрации «Бегства в Египет» и сопровождавшие ее публикации, как и последующее экспонирование картины в Лондонской Национальной галерее и Галереях Академии в Венеции, во многом перевернули представление о начальном периоде творчества Тициана. На первых порах это даже привело к возобновлению ожесточенной дискуссии об авторстве картины, поскольку для многих исследователей Тициана новые факты не укладывались в устоявшиеся привычные схемы [Норе, 1993, Р.167-197; Норе, 2012, Р.22-24; Lüdemann, 2016, р.38,56, 65,70, 97-98, ill.49]. Однако и в этом случае истина восторжествовала: в последние годы «Бегство в Египет» не просто признается первой крупной работой Тициана, но безусловной «точкой отсчета» для всей венецианской школы живописи первого и последующего десятилетий, началом целой эпохи «пан-

²²⁶ Себастьяно дель Пьомбо, *Суд Соломона*. Х.,м., 204 x 324, 5 см. Kingston-Lacy, National Trust.

джорджонизма», ставшей определяющим течением первых трех десятилетий XVI века [Mazzotta, 2012; Mazzotta, 2023, P. 53-63, 66-70]. Картина ставит жирную точку в дискуссии о разграничении работ Джорджоне и раннего Тициана, в частности, об авторстве *«Сельского концерта»* - хотя в мировом искусствоведении уже давно восторжествовало авторство Тициана, однако в отечественном искусствоведении остаются упорные приверженцы приписывать картину Джорджоне: «Отобрать у Джорджоне *«Сельский концерт»* все равно, что у Леонардо отобрать *«Джоконду»* [Свидерская, 2021, С.125-189].

Возвращаясь к каталогу Миниха после столь длинного, но крайне показательного с точки зрения понимания необходимости всестороннего комплексного изучения отдельного памятника отступления, невозможно упрекать его авторов за недооценку произведения Тициана - подобный материал в то время выходил далеко за пределы знаточеского кругозора. В целом в комментариях к каталогу Миниха очевидно прослеживается тенденция, которую можно охарактеризовать как «Ренессанс-центризм» - главное внимание уделяется работам мастеров итальянских школ XVI века. Положительно и высоко оцениваются также произведения представителей болонской и римской школ - в условиях господства неоклассицизма это закономерно. Что же касается венецианской живописи XVII и XVIII вв., то, хотя искусство XVII столетия было отражено достаточно разнообразно: Падованино, Карпиони, Дзанки, Понцоне, Фумиани, Молинари (причем на их фоне сразу выделяются четыре имени, встречающиеся гораздо чаще прочих: Пьетро Либери, Карл Лот, Андреа Челести и Грегорио Ладзарини), отношение к их работам по большей части весьма критическое. Позднее оно будет сформулировано Ф.И.Лабенским: «По осмотрению мною реестра, состоящего из 33 картин, избранных из коллекции князя Мира, предлагаемых к покупке для Императорского Эрмитажа, имею честь донести, что некоторые из оных [...] нахожу я совершенно излишними по той причине, что в галерее Эрмитажа уже имеются произведения сих художников, и более потому, что

оние принадлежат к мастерам 2-го и 3-го разрядов и относятся к половине XVII века и позже. Картины художников тех времен не имеют той славы, того достоинства в изящном искусстве, которыми отличаются мастера XV и XVI веков, что и заставляет любителей и знаменитые галереи избегать умножения в оных произведений 3-го и прочих разрядов” [Каганэ, 2005, С.215-216]. Итак, картины мастеров середины XVII века отнесены к «3-му и прочим» разрядам, что впоследствии приведет к исключению из Картинной галереи и рассеиванию множества работ. К тому же, знания о творчестве многих мастеров XVII столетия были весьма ограничены, а представления об их индивидуальной манере - расплывчаты, в связи с чем, как уже говорилось, универсально использовалось имя Луки Джордано: в Каталоге 1797 г. ему приписывалось 37 картин!

Что же касается XVIII века, то следует признать, что эта часть коллекции была наиболее слабой. За исключением 18 картин Бернардо Беллотто (поступивших одновременно из собрания Брюля), пяти - Питтони и десяти произведений Розальбы Каррьеры, в Эрмитаже оказались единичные работы Пеллегрини, Каналетто, Амигоны, Дзуккарелли, Ногари, Анджели. О мастерстве Тьеполо и Пьяццетты - художников, возглавивших два основных направления в живописи Венеции в пору ее последнего блестящего расцвета, - можно было судить по единственному, хотя и выдающемуся, полотну Джамбаттисты Тьеполо *«Меценат представляет Августу свободные Искусства»*. Правда, работ современных живописцев Венеции и в императорских дворцах, и в частных особняках Петербурга было огромное количество, и в 1770-е годы они продолжали поступать [Малиновский, 2012, С. 273-363]. Но само это обилие вкупе с новыми нормами неоклассицизма, которые противоречили выработанной веками живописной системе венецианской школы, в итоге определило и отношение к венецианцам: их живопись рассматривалась как элемент декора, самостоятельная ценность которого относительна. В 1770-е гг. в устах теоретиков неоклассицизма эпитет «декоративный» уже приобрел негативный оттенок и стал синонимом

поверхностного искусства, апеллирующего не к разуму, а чувствам. Показательным примером невысокой оценки работ венецианцев XVIII века являются две большие (парные) картины, до последнего времени не имевшие автора, хотя они поступили в галерею на раннем этапе и являются авторскими повторениями двух огромных полотен из собрания Августа III, по сию пору украшающих Дрезденскую галерею: «*Вакх и Ариадна*» и «*Похищение Европы*» (Рис.100) Франческо Мильори (1684-1738). Весьма вероятно, что Мильори повторил для Брюля королевский заказ так же, как это сделал Бернардо Беллотто, создавший Королевскую и Брюлевскую серии видов Дрездена и Пирны. Однако возможен и противоположный вариант: картины, приобретенные Брюлем, были затем исполнены для электора Саксонского в большем размере. Сохранившиеся на лицевой стороне номера литерами “zzi” и “zzii” встречаются на полотнах из галереи Генриха Брюля. Удивительно, что в каталоге Миниха им не просто дана пренебрежительная характеристика, но даже автором значится неизвестный художник²²⁷. При этом в Каталоге 1797 года имя автора появляется – «Меджори»²²⁸, что вызывало недоумение, поскольку не соответствовало ни одному из работавших в XVIII веке итальянских живописцев. В 1935 году оба полотна были выданы в воссозданный Музей Академии художеств²²⁹, при этом неизвестный «Меджори» был переименован в Маджотто. Обе картины были переданы на валу и долгое время так и хранились. Проведенная реставрация «*Вакха и Ариадны*» (Рис.101) раскрыла авторскую живопись, отвечающую самым высоким художественным критериям: насыщенная яркая палитра, великолепный пейзажный фон, живая мимика и непринужденная грация персонажей объединены в мастерски выстроенной композиции, отвечающей самым взыскательным вкусам середины XVIII столетия. Франческо Мильори, хотя и не входивший в плеяду наиболее востребованных и известных

²²⁷ N.° 1478. *L'Enlèvement d'Europe*. C'est une mauvaise copie d'après un Maître Italien. Pendant du N.° 1479. *Bacchus et Ariadne*. Ce Tableau du même Pinceau, n'a pas plus de mérite que le précédent.

²²⁸ № 3353 и № 3354.

²²⁹ Акт от 1.02.1935, Список №3, Маджотто N76 *Похищение Европы* (Ж-52); Маджотто N 45 *Вакх и Ариадна* (Ж-1208). На валу.

живописцев Венеции, в этих работах, как и в более масштабных версиях из Дрезденской галереи, встал в один ряд с такими своими младшими современниками, как Якопо Гуарана и Гаспаре Дициани.

Однако Миних подходил к оценке произведений XVII – XVIII столетий с академических позиций: ему претил и барочный пафос, и несоблюдение классических пропорций в рисунке фигур, и несдержанность в колорите – традиционные упреки, предъявляемые венецианским мастерам. В соответствии с критериями неоклассицизма, работы Карпиони, Либери, Челести, Питтони не выдерживали никакой критики, и замечания Миниха бывали категоричными, хотя и не лишены остроумия: “Кавалер Либери. Суд Париса. Картина не из лучших работ этого мастера. Парис отдает яблоко той богине из трех, которая, кажется, наименее его достойна” - «Chevalier Liberi. Le Jugement de Paris. Ce tableaux n’est pas des plus beaux de ce maitre. Paris donne la pomme a celle des Deesses qui semble la meriter le moins de trois»²³⁰.

Таким образом, первый каталог Эрмитажа появился в период, когда венецианская школа перестала рассматриваться как ведущая в итальянской живописи, а взоры русских коллекционеров обратились к Риму.

²³⁰ АГЭ. - Ф.1. - Оп.V. - Д. № 85.- 1773-1787 - N.851.

Глава 5. Смена приоритетов: Рим как главный ориентир в пополнении итальянской части коллекций.

5.1. Покупка собрания Джона Удней.

До составления первого рукописного каталога (1773) и последующего его издания (1774) коллекция Эрмитажа складывалась не то, чтобы бессистемно, но поначалу довольно хаотично; за счет приобретения крупных европейских галерей – в первую очередь, Брюля (1768) и Кроза (1772) она в целом отражала вкусы и тенденции коллекционирования живописи в XVII-XVIII вв. Однако Екатерина, увлекшись задачей создания Императорской пинакотеки, постепенно входила во вкус, хотя и кокетничала своим показным равнодушием к живописи. К числу рискованных предприятий, свидетельствующих о зародившемся собирательском азарте и боязни упустить действительно ценную коллекцию, можно отнести заочную покупку картин у Джона Удней, британского торгового консула в Венеции.

До недавнего времени [Artemieva, 2009, P. 120-139] коллекция картин Удней оставалась одной из последних белых страниц в ранней истории Эрмитажа, при том, что о приобретении Екатериной II этого собрания было известно из нескольких источников. Левинсон-Лессинг в своей «Истории картинной галереи...» попытался суммировать их: после страниц, посвященных покупке галереи Уолпола он пишет, что в Англии были приобретены также коллекции Удней и Блэквуда и в примечании добавляет, что по существу об этом почти ничего неизвестно. «Роберт Удней торговал картинами, не будучи профессиональным торговцем; он составлял собрания для продажи, а иногда продавал и отдельные вещи. У Роберта Удней был брат Джон Удней, занимавший должность английского консула в Венеции и Ливорно; он снабжал брата картинами и сам являлся владельцем собрания картин, которое было

продано с аукциона в Лондоне в 1800 и 1802 гг. После смерти Роберта Уднея его собрание также было продано у Кристи в 1804. Уиттли [Whittly, 1915, P.279] сообщает о знатоке Уднее, который продал свое собрание русской императрице за 25 000 фунтов. Если эти сведения верны, то собрание должно было быть очень значительно. Документами, устанавливающими хотя бы численность собрания и его цену, мы не располагаем. В каталогах Эрмитажа указана лишь одна картина, восходящая к этому собранию - «Похищение Европы» Гвидо Рени, гравированная Бартолоцци в 1771 году (Рис.102).

В этой связи заслуживает внимания следующий факт. Сохранилось письмо Екатерины II к А.В.Олсуфьеву от 27 апреля 1769 г.: «Адам Васильевич, пошлите к Ринальдию 1000 рублей, а когда к вам английской консул будет говорить о картинах, тогда выслушав его мне скажите, я сих картин не хочу, а они мне хотят оных навязать для того, что я сказала вначале, что они дороги, а после они опустили цену». Июля того же года уплачено 12 тыс рублей за картины консулу Уднею. Какие это были картины, остается неизвестным. Но не был ли этот консул и упоминаемый выше Джон Удней одним и тем же лицом?» [Левинсон-Лессинг, 1985, С.266-267, прим.88].

Здесь уже поставлено несколько вопросов: идет ли речь об одном и том же собрании, за которое были уплачены деньги в 1769, в то время как картины находились в Англии, поскольку гравюра Бартолоцци создана в 1771?

Френсис Хаскелл, посвятивший отдельную главу Венеции в своем монументальном труде «Художники и меценаты», упоминает Джона Уднея, как преемника консула Смита в неуемной жажде к приобретению произведений искусства у венецианских патрициев - в частности, они вместе приложили руку к распродаже знаменитого собрания Сагрето [Haskell, 2000, P.312) Хаскелла заинтересовал вопрос о продаже картин Уднеем Екатерине Великой — очевидно, как одно из наиболее успешных предприятий Уднея на ниве торговли картинами, оно со временем превратилось в легенду и с годами

приобретало как в глазах самого удачливого торговца, так и его конкурентов все более грандиозные масштабы.

Доказательством тому служит любопытный документ, опубликованный Ф.Хаскеллом в 1967. Речь идет о записке дона Джакомо делла Лена - «Историческое свидетельство о непрекращающемся разорении сокровищ живописи в Венеции» [Haskell, 1967, P.173-178]. Автор этого документа — с 1760 г. вице-консул Испании в Венеции, проживший здесь до самой смерти в 1807, - и сам был одним из активных деятелей на антикварном рынке Венеции и хорошо знал всех местных торговцев и знатоков последних десятилетий существования республики, которые «процветали главным образом благодаря их тесным связям со многими английскими консульскими сотрудниками, бесстыдно использовавшим свой дипломатический статус для наживы на высокодоходном дилерстве»

Среди персонажей, упомянутых в записке Делла Лены, есть много хорошо известных личностей — например, будущий сенатор Мордвинов — посол в Венеции с 1785 по 1797, Антон-Мария Дзанетти, торговцы Сассо и Москини, Доминик Виван-Денон, барон Цукмантель, и практически все английские резиденты - Джон Муррей, Джеймс Райт, Ричард Уорсли, Джон Стрейндж, консулы Джозеф Смит ну и, разумеется, Джон Удней. Что же пишет о нем Делла Лена?

«Еще один английский консул, м-р Удней, что только он не приобрел в Венеции из наипрекраснейших картин, он, который был не только искуснейшим знатоком, но еще и на редкость алчным? В отличие от дипломатов (т.е., от резидентов, полномочных представителей – *И.А.*), он как консул с легкостью проникал во все знатные дома, и во времена пресловутого Ридотто пользовался проигрышами многих игроков, и, одалживая им денег, получал взамен самые лучшие и поистине бесценные картины.

Достаточно сказать, что великолепные и наиболее дорогие работы венецианской школы в Российской Императорской Картинной галерее были проданы им [Уднеем]. Он же благодаря своей изворотливости и не без подкупа вывез из Венеции знаменитый алтарный образ Тициана (заменив его новым работы Джузеппе Анджели) из Сан Николо деи Фрари, позднее приобретенный папой Пием VI за 12 тыс. скуди, хотя потратил на него не более 300 цехинов» [Haskell, 1967, P. 174].

Представлен портрет очень «приятной» личности, имеющей много общего со своим предшественником и в некотором роде духовным отцом Джозефом Смитом, о котором все современники отзывались весьма не лестно.

Свидетельство Делла Лены о продаже коллекции Уднея в Эрмитаж подвигли Хаскелла на поиски документов об этой сделке, не увенчавшиеся, впрочем, успехом. То же касается и приобретений консула на венецианском художественном рынке: за исключением нескольких косвенных свидетельств, никаких четких следов деятельности Уднея найти не удалось²³¹. Вместе с тем указание Делла Лены на высокое качество венецианских картин, проданных русской императрице, побудило Хаскелла и других авторов гипотетически связать многие работы нашего собрания с неясным происхождением - как, например, *Семейный портрет* Лоренцо Лотто или *Портрет доминиканского монаха* Якопо Бассано, - с приобретением коллекции Уднея, но впоследствии эти гипотезы не подтвердились²³².

В поисках коллекции Уднея мне во многом пришлось повторить путь Хаскелла — я пыталась отыскать следы этого собрания в Венеции, в библиотеке Коррера и в Государственном Архиве. В результате я наткнулась на

²³¹ Хаскелл дал ссылки на два документа — об участии Уднея в распродаже коллекции Сагрето (Venezia, Biblioteca Correr, MSS. P.D. C 2193/VII) и о неудачной попытке купить алтарную картину Веронезе из закрывшегося монастыря в Тревизо (Archivio di Stato, V Savi alla Mercanzia, b.440, Prima serie, 23/VIII 1773).

Недавно опубликованные инвентари Сагрето позволяют уточнить, какие именно картины были приобретены Уднеем — есть его расписки, относящиеся к 16 августа 11 октября и 18 ноября 1762 г. на общим числом 32 картины. Однако некоторые из них оставались во дворце Сагрето на Санта Софиа и в 1774 г. Удней приобрел также 107 рисунков за 2 228 лир. [Mazza, 2004, P.265-267 – “quadri acquistati da John Udney”]; рисунки — P.102].

²³² См., например, [Zava Voccazzi, 1979, p.132, nn.76,77].

те же документы, что видел Френсис Хаскелл, сами по себе крайне любопытные, но не дающие ответа на главные вопросы: о чем идет речь в записке Екатерины Олсуфьеву в апреле 1769 г.; была ли это та самая коллекция, что пришла в Петербург из Англии в 1779, и наконец, самый главный вопрос — сколько работ она насчитывала и что это были за картины?

Джон Удней, родившийся в 1727 г., происходил из шотландских дворян — родовой замок сохранился до наших дней. В 1757 году он приехал в Венецию в качестве свободного коммерсанта и быстро освоился в здешних торговых кругах. Он стал правой рукой стареющего консула Смита, который и предложил своего молодого партнера в качестве преемника на посту британского консула - официальное назначение произошло в 1761 г. Чтобы полностью интегрироваться в венецианское общество, Удней обзавелся также любовницей - известной и расточительной куртизанкой Гертрудой Коррадини, которая в 1764 г. перешла на содержание к его соотечественнику Джону Уилксу.

С 1776 до 1787 г. Удней был британским консулом в Ливорно, с мая 1787 по февраль 1788 — поверенным в делах в Тоскане. После этого Удней отошел от служебных дел, но оставался в Италии вплоть до 1797 года²³³, когда наполеоновское вторжение вынудило его уехать окончательно в Лондон, где он и умер в январе 1800. В апреле того же года на Christie's была продана его часть его коллекции, два года спустя 28 мая 1802 также на Christie's — вторая часть. «Словарь британских и ирландских путешественников» подробно освещает послужной список Джона Удней и его перемещения по Италии, сообщает о собранных им значительных коллекциях живописи — их видели

²³³ Место консула в Ливорно было привлекательнее, поскольку сулило больше выгод, хотя все английские путешественники, до того навещавшие Удней в Венеции, отмечали, что он вел «роскошный образ жизни и тратился без счета на картины». Вскоре после вступления в новую должность, в 1777, 50-летний Джон Удней женился во Флоренции на Селине Клевленд. Но Ливорно обманул ожидания нового консула: в 1778 г. его финансовые затруднения уже стали очевидными. «Он накупил множество картин, но не может их сбыть» [Dictionary of British and Irish travellers in Italy, 1701–1800 / compiled from Brinsley Ford Archive by John Ingamells. – New Haven ; London : Yale University Press, p.962]. К тому же с 1779 г. начались враждебные действия французского флота, и Удней тратил в том числе собственные средства на поддержание английских морских сил.

многие британские путешественники в 1765, 1773, 1784, 1787 гг., но ни словом не упоминает продажу картин в Россию [Dictionary of British and Irish travellers in Italy, 1701–1800, 1997, p.962].

Однако к этим свидетельствам английских современников добавляется еще одно — нашего соотечественника архитектора Николая Львова, посетившего дом Джона Удней в Ливорно в 1781 году. Именно здесь он начал вести свой «Итальянский дневник», хранящийся в Пушкинском Доме и в течение 100-лет вызывающий неизменный интерес [Лаппо-Данилевский, 1995, С.57-93] . «В другой раз приехал в Ливурну 7 (18) июля» записывает Львов и делает краткие заметки о находящихся в доме картинах, а также сообщает: «Славная картина Тицианова, украшающая ныне алтарь во дворце di Monte Cavallo в Риме, представляющая торжество Богоматери, внизу Святого Николая и Святого Себастьяна голого (лучшая фигура мужская кисти сего мастера) с двумя или тремя еще фигурами. Куплена в Венеции для доставления нашему двору за очень умеренную цену, но, не дождавшись ответа, г-н Удней продал ее папе Гангателли за 6000. Он мне сказывал, что мы могли ее иметь за половину оною, когда англичане давали 4000 червонцев» [Никитина, 1996, С.260] - это та самая «Мадонна во славе с шестью предстоящими святыми» из церкви Сан Никколо деи Фрари, упоминаемая Делла Леной и купленная Клементом XIV в 1770 г. (ныне — Музеи Ватикана). Хотя речь здесь идет всего об одной картине, сам разговор подтверждает тесные связи Джона Удней с русским двором еще в период до 1770 года.

Наконец, переписка Екатерины II с бароном Гриммом в первой половине 1779 г. (письма от 27 апреля, 18 и 29 мая, 10 июня) сообщает о скором прибытии в Петербург из Англии коллекций Уолпола и Удней, из чего можно заключить, что они прибыли или на одном и том же корабле, или, по крайней мере, в одну навигацию.

В письме от 27 апреля 1779 года императрица с нескрываемым торжеством пишет, что «Картины Уолпола и Удней отныне недосыгаемы,

поскольку ваша покорная слуга наложила на них свою лапку и уже не выпустит их, как кошка мышку»²³⁴ .

22 апреля 1786 года барон де Сафорин (de Saphorin), датский посланник, прибывший в Санкт-Петербург, благодарит лорда Грентема за несколько рекомендательных писем и так описывает свои впечатления от города и общества: «Эта страна — точная противоположность Испании, которая отличается приятнейшим климатом, но мало что дает в плане светского общения и развлечений; здесь же зима длится 8 месяцев, еще два месяца погода стоит мерзкая и лишь оставшиеся два приходятся на лето, причем без того тепла, что встретишь в южных странах.[...] Зато светская жизнь здесь не прерывается никогда, и зимой зараз собираются по триста человек, причем нередко в один и тот же вечер даются два бала. Балы мне, правда, уже не по возрасту, но на здоровье мое здешний климат действует гораздо лучше, чем голландский. Я наслаждаюсь красотой невских набережных, это самое интересное и постоянное зрелище — и не важно, Нева свободна или скована льдом, открыта для навигации или по ней скользят сани, - живописные и разнообразные картины ежедневно предстают моим глазам. С самого начала нынешнего царствования повсюду возводятся новые здания в хорошем вкусе, и если так пойдет дальше то через 10-12 лет, Санкт-Петербург станет одним из 2-3 самых красивых городов Европы. Вопреки распространявшимся беспочвенным слухам, Императрица находится в добром здравии. Ее картинная галерея очень красива и в отличном состоянии. Эрмитаж, где Ее Величество, когда она в городе, проводит все свое послеобеденное время, состоит из двадцати сообщающихся между собой комнат заполненных картинами, среди которых много преотличных, купленных из коллекций графа Оксфорда [sic! правильно - Orford – *И.А.*], Кроза, а также Бодуэна и Удней. [...]

²³⁴ Письма от 27 апреля, 18 и 29 мая, 10 июня 1779 г. [Письма Императрицы Екатерины II к Гримму (1774–1796, 1878)].

Статуя Петра Великого прекрасна, но уступает конному памятнику Фредерика V в Копенгагене...»²³⁵.

Это письмо подтверждает, что в 1779 году в Эрмитаж пришла коллекция Удней. Вопрос только — которого?

Дукельская в примечании к статье о приобретении галереи Уолпола [Dukelskaya, 2002, P.88, Note 100] полагала, что речь идет о коллекции Роберта Удней, младшего брата и партнера Джона. Роберт Удней занимался торговлей сахаром с Вест-Индией²³⁶. Роберт, в отличие от старшего брата, лишь дважды совершил путешествия в Италию, а оказавшимися у него в руках произведениями итальянских мастеров целиком обязан предприимчивости и неумной энергии Джона. Однако в этом семейном дуэте у Роберта была своя и, как будет видно дальше, очень важная роль.

Пока же присмотримся пристальнее к старшему из братьев. Первые четыре года в Венеции до назначения консулом Джон Удней стал «тенью» Джозефа Смита и поистине незаменимым участником и партнером во всех его делах: об исключительном доверии свидетельствует как проживание Удней в эти годы в доме Смита, так и назначение его душеприказчиком последнего в завещании, составленном Смитом в 1761 [Dictionary of British and Irish travellers in Italy 1701-1800 ..., 1997, p.962]²³⁷. Их совместные торговые и финансовые предприятия в эти беспокойные для Европы годы ознаменовались и существенными для обоих денежными потерями из-за краха коммерческих банков в Гамбурге, Берлине и Амстердаме в результате войны за Австрийское наследство и последовавшей за ней Семилетней войны. Удней потерял 10 000

²³⁵ Bedfordshire and Luton Archives and Record Service, Wrest Park (Lucas), Mss L30/14/346/4 (Correspondance between Thomas Robinson, 2nd Baron Grantham (1738-1786) as Ambassador to Spain (1771-1779), and M.de Saphorin, 1786).

²³⁶ Вообще-то имелся и еще один брат, Джордж, о чем свидетельствуют доверенности Джона Удней, сохранившиеся в нотариальных актах Лодовико Габриэлли — «Роберту и Джорджу Уднею, торговцам в Лондоне» - Archivio di Stato, Atti notarili, Notaio Lodovico Gabrielli, b.7567, prot.nn.632, 673.

²³⁷ Завещание было составлено 5 апреля 1761 года, однако девять лет спустя, в 1770, Смит составил новое и назвал душеприказчиком Ричи (Richie) «по причине частого длительного отсутствия м-ра Джона Удней». Обратим внимание на дату и сопоставим ее с временем пребывания Удней в Петербурге – 1768-1769 - действительно, отсутствие было длительным.

фунтов, что же касается Смита, то его убытки были столь значительны, что вынудили начать поиски покупателя на составленные им за 40 лет собрания живописи, рисунков и резных камней. Это предприятие увенчалось грандиозным успехом: коллекции купил король Георг III за 20 000 фунтов стерлингов. Посредником и здесь стал Джон Удней: все переводы (4 транша по 5000, с 1763 по 1764 гг.) осуществлялись через его братьев, Роберта и Джорджа, в Лондоне [Vivian, 1990, P.35]. Сделка позволила Джозефу Смигу сохранить тот роскошный образ жизни, к которому он привык в Венеции, не обременяя себя более делами службы²³⁸.

Став преемником консула Смита, Джон Удней очень быстро принял от него эстафету по продаже своим соотечественникам произведений искусства, которыми был так богат итальянский художественный рынок. Этот способ обогащения (особенно после столь завидного примера ментора!) очевидно, показался ему более надежным, и он решил полностью сосредоточиться только на этом виде коммерции. И здесь Джон Удней проявил себя достойным и способным учеником консула Смита, а по части беспринципности, напористости и готовности не гнушаться никакими, даже самыми грязными уловками в достижении желаемого, пожалуй, превзошел своего наставника.

Итак, в упомянутой записке Екатерины II Олсуфьеву говорится об английском консуле, причем из текста следует, что консул находится в Петербурге — факт, до недавнего времени в литературе не обсуждавшийся [Artemieva, 2009, P. 130]. Однако не может быть никаких сомнений, что речь идет именно о Джоне Уднее — это подтверждает его собственноручное письмо,

²³⁸ Джозеф Смит был истинным сыном века Просвещения: любитель и тонкий знаток изобразительных искусств, коллекционер, меломан, книгоиздатель, меценат и друг художников и музыкантов, он был одной из самых заметных фигур в художественных кругах Венеции на протяжении полувека. Дворец на Большом канале, приобретенный у семьи Бальби, аристократическая вилла на терраферме, огромные связи в среде английской знати свидетельствуют о широте привычек и щедрости натуры Смита, в чем Удней не мог с ним соревноваться.

хранящееся в Архиве внешних сношений Российской империи²³⁹. Текст на немецком языке обращен к графу Н.И.Панину:

«Ваше Сиятельство!

Я вынужден обратиться к Вам с просьбой об одолжении — сообщить Ее Императорскому Величеству, что 62 картины и 7 шпалер стоили мне 20 000 [венедианских цехинов], а именно 12 000 за картины и 8 000 за шпалеры. Я далек от того, чтобы просить Ее Величество заплатить мне больше той цены, которые за них можно было бы выручить; я льщу себя надеждой, что Ее Императорское Величество, принимая эти картины и шпалеры, не сочтет эту цену чрезмерной.

Я беру на себя смелость уверить Ваше Превосходительство, что многие из этих картин в Италии были приобретены за высокую цену, поскольку были написаны знаменитыми мастерами, и я купил их у знатных семейств. Что касается шпалер, то я получил достаточно подтверждений тому, что они были заказаны во Фландрии самим императором Карлом V, который не посчитался с расходами; они обошлись благородной фамилии Грасси в 24 000 дукатов Неаполитанского королевства, что составляет примерно такую же сумму в рублях, а кардинал Руфо в Ферраре предлагал за них 5000 дублонов.

Поскольку мои дела, как служебные, так и личные вынуждают меня ускорить мой отъезд, то я надеюсь удостоиться чести поцеловать руку Ее Императорского Величества и услышать ее окончательное решение (и это полностью искупит все мои труды и усилия), так что я мог бы сказать: мне была оказана честь личной беседы с такой Великой и Знаменитой Государыней.

В надежде, что Ваше Превосходительство даст мне ответ, остаюсь с совершеннейшим и высочайшим почтением

²³⁹ Архив внешних сношений Российской Империи, Ф.14. Письма и прошения разных лиц (на иностранном языке). — Оп. 14/1. — 1768 г. — Д. “U”-1 (Письмо Джона Удней (John Udney) из Петербурга графу Н. И. Панину 5/IX-1768).

Вашего Превосходительства покорнейший слуга,

Джон Удней

Санкт-Петербург, 5 сентября 1768 г.»

Как видно из записки Екатерины II кабинет-секретарю А.В.Олсуфьеву, цитированной Левинсоном-Лессингом и датированной апрелем 1769 года²⁴⁰, Джону Уднею все-таки удалось добиться аудиенции у императрицы. Можно гадать, какие доводы сумел он найти, чтобы уговорить царицу купить картины – в июне, августе и декабре 1769 были выплачены в три приема 12 000 рублей «по изустным указам, объявленным через тайного советника Олсуфьева, ...7 числа [декабря] за купленные у англинского консула Унддея картины в число 12 тысяч к выданным ранее 8 тысячам остальные четыре тысячи рублей»²⁴¹.

Судя по всему, Екатерина купила картины заочно, не видя их, что не удивительно, поскольку именно так были приобретены почти все коллекции, влившиеся в Эрмитаж, но в этом случае пришлось дожидаться целых десять лет, пока ценный груз прибудет из Англии. Почему из Англии? Потому что механизм переправки картин из Италии у Джона Уддея был давно отлажен — он никогда не повез бы их в Россию через сухопутную границу, ведь в этом случае ему пришлось бы просить разрешения на вывоз в канцелярии дожа и оплатить все таможенные сборы. В венецианском архиве нет ни одного документа, свидетельствующего от том, что Удней хотя бы раз понес подобные расходы.

Что же позволяло Уднею оставаться неуловимым для венецианских фискальных служб и вместе с тем успешно торговать предметами искусства? Один документ, который удалось найти в архиве Венеции, раскрывает схему действий консула.

²⁴⁰ РГИА, Ф.468, оп.1. ч.2. ед.хр.3883. л.55.в.

²⁴¹ РГИА, Ф.468, оп.1. ч.2. ед.хр.3883 л.170. См. также запись от 7 августа - «За купленные у Англинского Консула Унддея живописные картины в число двенадцати тысяч, к выданным июня 1-го четырем тысячам — 4000» (л.125/об.).

В 1766 году претензии Джону Уднею предъявил маркиз Грегорио Агдолло, другой известный персонаж, подвизавшийся на венецианском художественном рынке (он начал этим заниматься во Флоренции как агент Польского короля Августа III). В Эрмитаже находится принадлежавший Агдолло и перешедший от него к Брюлю [Corti, 1978, P.142, note 14] алтарный образ Грегорио Пагани «*Мадонна с младенцем, Иоанном Крестителем, Св.Франциском, Св.Григорием Великим, Св.Маргаритой Кортонской*»²⁴².

После громкого финансового скандала во Флоренции [Corti, 1978, P. 143-145], Агдолло бежал в Дрезден к своему покровителю, оттуда позднее перебрался в Венецию, предварительно украсившись титулом маркиза. 7 августа 1766 Агдолло подал на Джона Уднея жалобу в Магистрат по делам торговли (V Savi alla Mercanzia)²⁴³, из которой следует, что Агдолло передал в июне 1763 года Уднею 25 картин, упакованных в 5 ящиков, которые тот под своим именем на английском корабле переправил в Лондон для продажи. Цены оговорены не были, лишь за одну картину Джованни Беллини *Мадонна с младенцем, святыми Елизаветой, Иоанном Крестителем и Захарией* Агдолло просил не меньше 150 фунтов. Более ни денег, ни картин маркиз от Уднея не получил, да еще последний потребовал возместить расходы на погрузку и таможенные сборы, хотя Агдолло выдал ему на это ранее 250 цехинов. Но особенно владельца возмутил факт, что Удней не предоставил ему каталога аукциона, а когда всеми правдами и неправдами этот каталог удалось раздобыть, оказалось, что многие атрибуции были изменены, а некоторые картины вообще в нем не фигурировали.

Необходимо было своими глазами заглянуть в этот каталог, чтобы подтвердить схему действий Уднея. Ключом послужила ссылка Френсиса Хаскелла на сведения, сообщенные Энтони Блантом о продаже приобретенных Уднеем картин из собрания Сагрето на аукционе Престейдж (Prestage) в

²⁴² ГЭ 72, Грегорио Пагани, *Мадонна с младенцем и Иоанном Крестителем, Св.Франциском Ассизским, Св.Григорием Великим и Св.Маргаритой*, х.м. 240 x 179 см.

²⁴³ Archivio di Stato, V Savi alla Mercanzia, 1766, f.439-440.

феврале 1764 г. [Haskell, 2000, P.270, note 109]. Поскольку дата передачи Уднею картин Агдолло стоит довольно близко — июнь 1763, можно было предполагать, что все они проходили на одном аукционе, что и подтвердилось.

На титульном листе значится: «*A Catalogue of a Most Capital Collection of pictures of the Most celebrated Masters purchased out of many Noble Families in Italy [...]*

Being the genius Collection of the noble Family of Grassi of Venice, bought of them entire; all the pictures bought, with the Drawings and Prints of the famous Sagrada Collection; many bought of the noble Families of Cornaro, Corrado, Rozzonico, Mozenigo, and fundry others, as particularly mentioned in the Italian catalogue». Упоминание собрания Сагредо, из которого Удней действительно приобрел как картины, так и рисунки и гравюры [Mazza, 2004, P.265-267], позволяет предположить, что большая часть картин, если не все, представленные к продаже, были куплены тем же Уднеем или доверены ему, подобно тому, как это сделал Агдолло. Всего в каталоге 169 лотов, и в их числе все работы, упомянутые в жалобе Агдолло. Среди них в первую очередь обращает на себя внимание «*Святая беседа*» Джамбеллино: Агдолло называет его «*выдающейся картиной Джамбеллино, представляющей Приснодеву с Младенцем Иисусом и другими фигурами святых*» (“*in quadro assai distinto di Zambellino rappresentante la Beata Vergine con Gesu` e varie altre figure di santi*»). В каталоге картина значится как «*Святая Дева, Младенец, Св. Елизавета, Св.Иоанн и Св.Захария, самая капитальная и совершенная картина Автора, учителя Тициана, принадлежавшая Прокуратору Морозини, описанная Ридольфи в т.I, с.56*”» («*The Virgin, Child, St.Elizabeth, St.John and St.Zachary, a most capital and perfect Picture of the Author, Titian's Master, belonged to the Procurator Morosini, described by Ridolfi, vol.I, p.56.*») Наиболее любопытно появление среди лотов картины «*Христос и грешница*» с авторством Джорджоне — можно с большой долей уверенности идентифицировать эту работу с полотном, находящимся в Художественной

галерее Глазго (Kelvingrove Art Gallery and Museums Collection), споры об авторстве которого не затихали на протяжении почти всего прошлого столетия, пока наконец-таки не утвердилось имя Тициана, впервые произнесенное в 1920-е годы Роберто Лонги (Рис.103). Между тем Агдолло с возмущением пишет, что передал Уднею «quadro di Tiziano rappresentante Adultera» («картину Тициана, представляющую Блудницу»), а присвоенное картине авторство Джорджоне «не выдерживает никакой критики» (“per ogni confronto insostenibile”)²⁴⁴.

Какая связь между этим аукционом и продажей картин в Эрмитаж? Самая непосредственная — именно жалоба Агдолло позволяет понять, как действовал Удней: картины вывозились из Венеции в Ливорно, что позволяло избежать дополнительных расходов, и далее переправлялись в Англию на английских кораблях, где их получал Роберт Удней (не случайно *Похищение Европы* Гвидо Рени значится его собственностью). Наиболее удобным и безопасным способом отправки полотен в Петербург был также морской — под английским флагом, через Северное и Балтийское моря. Таким образом, все встает на свои места и подтверждает продажу Джоном Уднеем коллекции картин в 1769 году Екатерине II и их прибытие в Эрмитаж в 1779. Но список собрания найти так и не удалось .

И все-таки состав коллекции Удней оказалось возможным точно определить по первому рукописному каталогу эрмитажной картинной галереи²⁴⁵. Собрание вписано компактным блоком, как и коллекция Уолпола, и предшествует ей, его границы определяются парными копиями с Корреджо — первая открывает список (№ 2119), а вторая замыкает (№ 2178). Между этими двумя номерами и внесена в первый эрмитажный инвентарь коллекция консула Удней — общим числом 60 картин. В описаниях 5 раз упоминается каталог

²⁴⁴ В аукционном каталоге нет размеров картины, но Грегорио Агдолло (вероятно, по памяти и приблизительно) называет их – 7 x 8 *quarte venete*, что соответствует примерно 122 x 140 см – размеры картины из Глазго 139,2 x 181, 7 см

²⁴⁵ АГЭ, , Ф.І, оп.VI-A, дело 85.

собрания, которым, очевидно, пользовался Мартинелли, когда вписывал картины и который, к сожалению, до сих пор не найден (см. *Приложение 1*).

Итак, в каталог Миниха вписано 60 картин из собрания Уднея – всего на 2 меньше, чем указано в письме английского консула графу Н.И.Панину. Возможно, одной из недостающих могла быть та самая алтарная картина Тициана из S.Niccolo dei Frari²⁴⁶, которую Удней упомянул в разговоре со Львовым. Куда делась еще одна? Очевидно, была внесена в инвентарь среди картин, поступивших из других собраний – см такое случалось нередко. Тем самым полностью подтверждается версия о заочной продаже 62 картин в Петербурге самим Джоном Уднеем. Из первоначального состава коллекции на сегодняшний день удалось идентифицировать 40 картин. Обращает на себя внимание, что венецианская школа отнюдь не доминировала – пожалуй, преобладала болонская, и равно хорошо были представлены римская, тосканская, генуэзская живопись. Были и в коллекции произведения художников Фландрии и Нидерландов: в их числе знаменитое в Венеции полотно «Пир в доме Симона Фарисея», находившееся в Палаццо Грасси и вошедшее во все издания гравюр Пьетро Монако²⁴⁷ (Рис.104). История приобретения картин Уднеем и их дальнейшая судьба исследованы далеко не полностью. Только в течение 2022 года удалось идентифицировать еще две картины, поступившие в Эрмитаж от Джона Уднея – «*Благовестие пастухам*», значившаяся работой Франческо Бассано (Приморская художественная галерея, Владивосток) и «*Мадонна с младенцем и Иоанном Крестителем*», приобретенная Джоном Уднеем как оригинал Андреа дель Сарто, но при ближайшем рассмотрении являющаяся талантливой импровизацией на тему «*Мадонны Фрис*» Андреа Дель Сарто (Аскотт-хаус, National Trust,

²⁴⁶ Так, не все картины, поступившие из собраний Кроза или Уолпола оказались сразу внесенными в инвентарь – как, например, *Обращение Савла* Веронезе. В первой публикации я даже предположила, что полотно Веронезе также происходит из собрания Уднея, однако, как показала Лаура де Фучча [De Fussia, 2011, P.256, *passim*] картина поступила от Уолпола.

²⁴⁷ Передано из Эрмитажа в Пермскую художественную галерею, - П.П.Рубенс, мастерская. *Пир в доме Симона Фарисея*. Х.м., 200 x 246 см. Инв. Ж-71.

Великобритания), которую с полным основанием следует приписать руке Якопо Карруччи по прозвищу Понтормо [Артемьева 2023, С.26-38].

Удней действовал на свой страх и риск, отправившись в 1768 году в Петербург и дерзнув предложить напрямую Екатерине II принадлежащие ему картины – вероятно, его подвигнул на это пример маркиза Маруцци, годом ранее доставившего русскому двору из Венеции 37 картин. Цель поездки, судя по всему, не исчерпывалась только личными интересами консула: за год пребывания в Петербурге Удней собирал сведения, представлявшие интерес для британского кабинета, чем впоследствии очень гордился. На старости лет, вернувшись в Лондон, Джон Удней прослыл экспертом не только по итальянским делам, но по русской и французской внешней политике, поскольку мог похвастаться личным общением с Екатериной Великой и Наполеоном Бонапартом [Garlick, Macintyre, 1979, P. 1069-1071]²⁴⁸.

Его поездка к русскому двору, казавшаяся авантюрным предприятием, увенчалась полным успехом, который со временем в глазах самого Джона Удней представлял все более и более грандиозным - отсюда и громкие слова в записке донна Делла Лена о «лучших картинах венецианских мастеров в императорской картинной галерее», происходящих из этого собрания. Правда, не только визит Джона Удней в Петербург мог дать консулу повод для подобных заявлений: его бурная деятельность на итальянском антикварном рынке и тесные связи с соотечественниками, подвизавшимися на том же поприще – в первую очередь с Томасом Дженкинсом, – и в последующие годы позволила переправить в Петербург несколько капитальных произведений живописи, удачно и вовремя приобретенных Уднеем из упраздненных монастырей и религиозных братств.

²⁴⁸ В разговоре с Джозефом Фарингтоном 15 октября 1798 г. Удней, рассуждая о морских операциях англичан и русских в Средиземном море против французов, вспоминает, как в 1771 г. он выдал английскому кабинету планы Екатерины ослабить турецкое влияние в Египте, для чего некий грек, находившийся на русской службе, был отправлен с секретной миссией в Каир. Удней узнал его в Ливорно перед посадкой на корабль, отправлявшийся в Александрию. Встреченный там с почетом русский шпион был доставлен в Каир и казнен без промедления.

5.2. Период временного затишья. Заказы современным венецианским художникам: *casus* Пьер Антонио Новелли

Несколько лихорадочная собирательская деятельность в период между 1764 и 1772 с покупкой галереи Кроза вошла в более спокойное русло и на время уступила первенство грандиозным архитектурным проектам - в 1770 году начинается строительство Большого Эрмитажа по проекту Ю.И.Фельтена, за этим последует заказ на копирование Ватиканских лоджий и приглашение Джакомо Кваренги для постройки специального корпуса для их размещения. К тому же поступление коллекции Кроза на некоторое время должно была удовлетворить и коллекционерские, и политические амбиции Екатерины: она не только купила одну из лучших частных галерей в Европе, но и вновь унизила своих врагов и соперников, показав им экономическую мощь России, способной позволить себе подобные немалые расходы во время двух военных конфликтов ²⁴⁹. К тому же коллекция Кроза существенно усилила качественный состав Картинной галереи, в том числе в части живописи венецианской школы: основатель коллекции Пьер Кроза был страстным собирателем именно венецианских мастеров, и его вкусу и интуиции Эрмитаж обязан многими выдающимися шедеврами. Некоторые из них были в свое время идентифицированы [Artemieva, 1989–90, P. 18-25].

В период десятилетнего ожидания прибытия картин от Уднея не была забыта и практика заказов картин современным художникам. Хотя Рим и стал главным центром притяжения - о чем ярко свидетельствует картина, созданная в 1770 г. признанным лидером неоклассицизма, Антоном Рафаэлем Менгсом (1728-1779), - *“Триумф Екатерины II”* ²⁵⁰, - однако и на берегах лагуны оказались мастера, стремившиеся идти в ногу со временем. Так, в 1772 году была заказана большая картина Пьетро Антонио Новелли (1729-1804).

⁷⁵ Дидро в письме Фальконе: *«Императрица собирается приобрести собрание Тьера во время разорительной войны: вот что их унижает и повергает в смущение»* [Левинсон-Лессинг, 2022, С.84].

²⁵⁰ А.Р.Менгс, *Триумф Екатерины II*. 1770. Х.м., 152,5 x 111 см. Художественная галерея, Барнаул, передана из Третьяковской галереи в 1960, ранее – в Эрмитаже.

Обстоятельства этого заказа чрезвычайно любопытны, а судьба самой картины (Рис. 105) оказалась просто удивительной.²⁵¹

Пьетро Антонио Новелли так писал об этой картине в своих «Мемуарах»: «В 1772 году для галереи августейшей императрицы Московии написал я картину с фигурами в натуральную величину, и если от оговоренных размеров я не мог отступить, то в выборе сюжета мне была предоставлена полная свобода: я изобразил Креузу, умоляющую Энея вынести отца его, Анхиза, из горящей Трои, и картина эта должна быть помещена напротив другой, написанной кавалером Помпео Батони в Риме. Когда я закончил свою, навестил меня Светлейший дож Луиджи Мочениго; и помню слова его: *Какое утешение, синьор Новелли, увидеть картину, которую по праву можно было бы назвать кладезем живописца*» [Memorie della vita di Pietro Antonio Novelli..., 1834, p.20]. Новелли сообщает также, что он был приглашен в Россию, но «убоялся суровости чуждого климата» и предпочел остаться на родине.

Венецианский патриций Пьетро Градениго в своих заметках отмечает: «31 августа 1772 года. ...на площади Св.Марка были выставлены картины самых признанных современных живописцев, и аплодисментов удостоился Пьетро Антонио Новелли, который в благородной манере изобразил *Бегство Энея из Трои вместе со старым отцом Анхизом, женой Креузой и маленьким сыном Асканием*» [Notizie d'arte..., 1942, p.225].

Прямой заказ русской императрицы венецианскому живописцу, причем на свободную тему и в *pendant* полотну Батони, свидетельствует об известности Новелли как художника-эрудита и о его приверженности неоклассическому направлению, соответствовавшему вкусу Екатерины II. Примечательно, что подобная слава сопутствовала живописцу, работавшему в

²⁵¹ Кат. 1773-1787 №1795; Кат. 1797 №2574. Картина была исполнена в Венеции в 1772 по прямому заказу Екатерины II для Эрмитажа; в 1855 году продана с аукциона; в 1931 поступила в Эрмитаж из «Антиквариата» под неверным названием «Прощание Гектора с Андромахой»; в 1934 передана в Алупкинский дворец-музей; до 2005 года находилась на валу в специальном хранении Эрмитажа среди произведений, вывезенных немецкими войсками с территории Российской Федерации и возвращенных после Второй мировой войны. Оп.1-24, Пьетро Антонио Новелли, *Семья Энея*, х.м., 225,5 x 312, 5 см.

Венеции, где неоклассицизм с трудом отвоевывал позиции у господствующего позднебарочного «большого стиля». Эрмитажная картина тем самым оказывается в числе немногих работ Новелли, созданных им в русле нового направления еще до поездки в Рим, куда художник прибыл 9 октября 1779 года (на два дня опередив Антонио Канову) и где пробыл три года. Пребывание в Вечном городе стало поворотным моментом в творчестве Новелли, окончательно утвердив его как безусловного апологета неоклассицизма и главного его поборника в Венеции, куда он вернулся в 1782 году. Его картина «Бегство Энея из Трои» до последнего времени считалась безвозвратно утраченной, хотя сам эпизод с ее заказом постоянно упоминался в научной литературе [Haskell, 2000, P.287; Artemieva, 1998, P.46; Pavanello, 1997, P.249-250]²⁵². Обнаружение полотна и возвращение его в научный оборот [Artemieva, 2009, P.206-209] стало заметным событием и помогло обозначить новые эстетические приоритеты и критерии в том числе Венецианской академии изящных искусств: по нему можно судить о том, как венецианские мастера, еще не соприкоснувшись напрямую с новым искусством, утвердившимся в Риме, пытались сдерживать, обуздать «венецианские» истоки своей живописной культуры, впадая в подражание академизму XVII – настолько, что, по мнению Д.Тона, картина Новелли напоминает работы Доменикино [Тон, 2015, P.186-187]. Счастливым совпадением можно считать одномоментное с картиной появление на *Salon des dessins* в Париже собственноручного *ricordo* Новелли с готовой картины (Galerie Didier Aaron, Лондон), в подписи под которым автор со свойственной ему педантичностью описал завершённую картину, ее размеры, заказчика и местонахождение [Artemieva, 2009, P.208, Fig.2] (Рис.106).

Один из ярких и далеко не единичных примеров тесных связей русского двора с Италией и ее артистическими кругами как нельзя лучше иллюстрирует новое место, которое занимает Россия как крупный центр притяжения и сосредоточения культурных и художественных амбиций последней трети

²⁵² Картина Новелли была продана на аукционе 1855 г. [Врангель, 1913, с. 53-163, № 914].

XVIII века. Сюда в первую очередь обращаются взоры живописцев, скульпторов, архитекторов, музыкантов и торговцев произведениями искусства²⁵³.

5.3. Покупка картин у Джона Уддея и Томаса Дженкинса при посредничестве Рейфенштейна.

В январе 1782 г. Венецию посетил наследник русского престола Павел, путешествовавший вместе с женой по Европе под именем графов Северных. Событие, ярким лучом осветившее закатные годы тысячелетней республики Св.Марка, осталось в ее анналах последним воспоминанием о великолепных празднествах и торжественных церемониях, которыми Венеция любила и умела поражать воображение своих почетных гостей. Запечатленный виртуозной кистью Франческо Гварди, визит графов Северных вошел и в историю венецианской живописи. Однако, встречного интереса великокняжеская чета не проявила: Павел, любивший искусство, посещавший во время путешествия мастерские живописцев и покупавший полотна как для своей собственной коллекции в Павловске, так и для Екатерины, в Венеции побывал только в студии Анжелики Кауфман. На собрание венецианских картин путешествие графов Северных никак не повлияло. Вместе с тем, за время их отсутствия Екатерина решила сама отправить в Павловск некоторые картины из числа вновь приобретенных.

В начальном периоде формирования Картинной галереи Эрмитажа до недавнего времени оставался непонятным и загадочным эпизод с приобретением Екатериной II в Риме картин у Томаса Дженкинса при

²⁵³ См. об этом Артемьева, И.С. *Оживший сон // Венеция вдали, как странный сон*. Живопись, графика, фотография из собрания ГМИ Санкт-Петербурга. СПб 2021, С. 8-28.

посредничестве И.-Ф. Рейфенштейна [Левинсон-Лессинг, 2022, С.121-122]. Хорошо известно и много раз упоминалось в различных публикациях, посвященных истории императорского собрания, гневное письмо Екатерины, адресованное барону Мельхиору Гримму, в котором она, ссылаясь на уничтожающее суждение доверенных лиц о прибывших картинах, запрещает в дальнейшем прибегать к услугам Дженкинса²⁵⁴. В конце своего послания она сообщает о намерении передать их для продажи в пользу городской больницы и богоугодных заведений. До сих пор невозможно было судить о справедливости подобной оценки из-за отсутствия сведений о самих произведениях. Но обнаруженные недавно С. Я. Карпом письма Рейфенштейна барону Гримму²⁵⁵ проливают свет на эту историю, не только раскрывая многие любопытные детали самой сделки, но и погружая в самую гущу событий, произошедших в художественной жизни Рима летом 1779 года.

В письме от 9 июня 1779 года²⁵⁶ Рейфенштейн перечисляет купленные у Дженкинса работы (общим числом 8) и их стоимость. На сегодняшний момент удалось идентифицировать все картины, за исключением парных работ Н.Пуссена. В основном это монументальные произведения крупных мастеров. В Эрмитаже остались «*Любовная сцена*» Джулио Романо (принадлежала Менгсу) [Androsov, Nikol'skij, Svetkov, 2019. Р. 56 – 67], а также поменявшие авторство «*Поклонение младенцу*» Ридольфо Гирландайо (куплена как Рафаэль), «*Иоанн Евангелист*» Джампьетрино (как Леонардо) и алтарь «*Мадонна во славе со святыми*», приписанный Минихом Леонардо Короне, на деле - работа Пальма Младшего, как и указано Рейфенштейном²⁵⁷. Зато

²⁵⁴ В письме к Гримму от 16 сентября 1781 года Екатерина пишет: "Ah morbleu! il est incroyable comment le Divin s'est laissé tromper cette fois; aussi je vous prie de lui recomander bien expressément de ne plus rien acheter de chez M. Jenkins; il est scandaleux de faire passer sous tel au tel autre nom de peintre des pauvretés de cette force- là; mes gens de l'hermitage ont eu honte de faire entrer avant moi là-bas qui que ce soit, et la consternation sur ces croûtes a été grande à cet effet". [Письма Императрицы Екатерины II..., 1878, с. 221]. (фр.: О, дьявол! непостижимо, как Божественный [т. е. И.-Ф. Рейфенштейн] дал себя этот раз обмануть; прошу вас настойчиво рекомендовать ему совершенно ничего больше не покупать у Дженкинса; скандал выдавать под именем того или иного мастера хлам подобного рода; мои люди в Эрмитаже стеснялись показать их кому-либо до меня и были чрезвычайно подавлены» [Левинсон-Лессинг, 2022, С. 122].

²⁵⁵ РГАДА. Ф. 10. Оп. 3. Ед. хр. 504. Л. 78-83. Письма обнаружены проф. С. Я. Карпом.

²⁵⁶ РГАДА, Ф.30, оп.1, ед.хр.10 (3), л.78 об.-79 об.

²⁵⁷ Из списка Дженкинса четыре картины находятся в Эрмитаже: Джулио Романо *Любовная сцена*, ГЭ 223; Рафаэль (Ридольфо Гирландайо. *Поклонение Младенцу со Святыми Иеронимом и Франциском*, ГЭ 89),

«Юноша, спасающийся бегством во время взятия Христа под стражу» кисти Корреджо (1489-1534) (Рис.107), был настоящим, хотя в тот момент недооцененным из-за коварства Гримма, поскольку он скрыл от Екатерины подробные описания и комментарии Рейфенштейна касательно приобретенных им картин [Artemieva, Vortnikova 2021, Р. 21-35]. Возвращение этой работы в научный оборот стало значительным событием, поскольку не просто вернуло картине авторство одного из крупнейших мастеров итальянского Ренессанса, но и распутало сложную интригу, в которой участвовали Дженкинс, Менгс и Рейфенштейн.

Небольшая композиция написана на довольно редкий для живописи сюжет из Евангелия от Марка. В нем говорится, что в момент предательства Иуды и взятия Христа, покинутого учениками, под стражу в Гефсиманском саду, «...за спиной Иисуса оказался юноша, закутанный в одну простыню. Стража пыталась схватить его, но он выскользнул из простыни и сбежал голым» (Мк 14, 51-52). Этот эпизод представляет собой известную головоломку; один из вариантов его толкования предполагает, что юношей был Иоанн Евангелист, самый молодой из учеников Христа, до последнего остававшийся рядом с Учителем. Другая гипотеза выдвигает в качестве героя сцены самого евангелиста Марка, поскольку только в его рассказе описана эта сцена²⁵⁸.

Обращение Корреджо к сюжету, до него ни разу не интерпретированному итальянскими живописцами, не прошло мимо внимания современников – небольшая по размерам композиция много раз упоминается в источниках XVI-XVII вв., и только в Риме в XVII столетии в инвентарях крупных собраний она встречается трижды: в коллекциях кардинала Сфорца Барберини и Пьетро да Кортоня. При этом оригинал Корреджо сегодня считается утраченным, и судят о нем по копии из Национальной галереи в

Леонардо да Винчи (Марко д'Оджоно. *Святой Иоанн Евангелист*, ГЭ 1521), Якопо Пальма, *Мадонна во славе со святыми*, ГЭ 2770).

²⁵⁸ Существуют разные варианты толкования и идентификации персонажей этого эпизода [Saracino, 2021, Р. 5-19].

Парме, происходящей из известной коллекции пармского епископа Джероламо Гаримберти - в описи 1569 года упомянута как *"Un altro quadretto in tela, poco maggiore, d'un San Giovanni che fugge quando Cristo vien preso nell'orto, cavato dal Correggio"* [Brown 1990, p.199-203; Ekserjian, 2020, P. 163-166]. В музей поступила из пармской же коллекции Dalla Rosa-Prati. Однако известны и другие копии, и им посвящена на сегодняшний день весьма обширная библиография.

Но что же произошло с оригиналом? И кому он принадлежал?

Один претендент на роль оригинала был опубликован совсем недавно: Фадда и Тернер [Fadda, Turner, 2013, P.56-76], скрупулезно перечислив все реплики, признали подлинным произведением Корреджо картину, приобретенную частным лицом на Christie's в 2003 году.²⁵⁹ Не имея сведений о ее предыдущих владельцах, авторы тем не менее идентифицируют ее с работой, виденной в Риме Антоном Рафаэлем Менгсом. Есть ли для этого основания?

Интересующая нас композиция Корреджо упоминается в трех посмертных изданиях "Opere di A.R.Mengs", вышедших в Парме в 1780²⁶⁰, в Бассано в 1783²⁶¹ и в Риме в 1787²⁶² г. В более ранних изданиях (1780 и 1783) свидетельство самого А.Р.Менгса звучит следующим образом:

«В семье Барберини с давних пор хранилась небольшая картина, иллюстрирующая о место из Евангелия от Марка, где говорится: 'Был там юноша, спасавшийся от преследователей, прикрывая наготу одним лишь покрывалом, и был уже почти схвачен; тогда он сбросил покрывало и сбежал голым. Говорят, что эта картина, переходя из рук в руки, оказалась в Англии; но недавно в Риме мы видели такую же в собственности одного англичанина.

²⁵⁹ *Old Master Pictures*, Christie's, London, sale N.9665, 11 July 2003, lot 206.

²⁶⁰ *Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore della Maestà del Re Cattolico Carlo III pubblicate dal Cav. D. Giuseppe Niccola D'Azara*. Parma. Dalla Stamperia Reale. M.DCC.LXXX, vol. II, p.170-171.

²⁶¹ *Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore della Maestà del Re Cattolico Carlo III pubblicate dal Cav. D. Giuseppe Niccola D'Azara*...in Bassano, MDCCLXXXIII, a spese di Remondini di Venezia, II, p.174-175.

²⁶² *Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore della Maestà del Re Cattolico Carlo III pubblicate dal Cav. D. Giuseppe Niccola D'Azara e in questa edizione corrette ed aumentate dall'Avv. Carlo Fea*. Tomo primo. Roma MDCCLXXXVII. P.316-317.

Единственная разница между ними в том, что эта [*т.е., та, что находится в Риме – прим.автора*] **написана на холсте** (*выделено мной - И.А.*) и как будто является эскизом или боццетто для другой, поскольку в ней заметны некоторые правки; подобное редко встречается в работах Корреджо. Несмотря на это, фигура юноши вполне закончена, прекрасно моделирована, замечательна по колориту и выразительности, и, в особенности, в передаче движения, которым он сбрасывает покрывало. Воин, пытаясь его удержать, правой рукой хватает край покрывала, но движение левой скорее показывает, что он собирается его окликнуть, чтобы дружески убедить остановиться: это соответствует характеру живописи Корреджо, кисть которого не склонна к изображению жестоких сцен и насилия. В глубине представлено взятие Христа под стражу, когда Иуда целует его, а Святой Петр отсекает ухо Малху. Пространство и светотень в этой картине исполнены в лучшей манере Корреджо, но что в ней уникально и особенно примечательно, это то, что перед глазами художника был образ старшего сына Лаокоона - голова, черты лица и весь характер этого персонажа до чрезвычайности напоминают главного героя; однако все это представлено в более грандиозной форме, в соответствии со стилем Корреджо. ” [Opere di Mengs..., 1783, II, P. 175].

Итак, вначале Менгс упоминает оригинал, ранее принадлежавший Барберини и написанный, как подразумевает стиль изложения, **на доске** - хронисты XVII столетия оставили его восторженные описания [Félibien, I, 1666, P. 234]²⁶³, Менгс подтверждает: *«самое законченное из когда-либо виденных мною его [Корреджо] работ...настолько прекрасная, что не могу припомнить что-либо равное ей»* [Opere di Mengs ..., 1783, II, P. 175]²⁶⁴. Этот подлинник, согласно Менгсу, оказался в Англии, но в Риме, в собственности некоего англичанина, существовала еще одна авторская версия, исполненная [в отличие от первой] **на холсте** (*выделено мной – И.А.*), которую он, Менгс, не так давно

²⁶³ “Tezi, G. (H. Tetius), *Aedes Barberinae ad Quirinalem* [...] descriptae, Rome, 1642: “Innocuo quoties nidum furtiva palumbo dextra rapit, toto nescius axe volat:/ Cur igitur profugum tabulis mirare Ioannem?/. Ogni qualvolta la mano furtiva sottrae il nido/ all’innocente colombo, vola per tutto il cielo senza sapere dove./ Perché dunque sei stupito che Giovanni sia fuggiasco nei dipinti?/ Egli ha perduto il rifugio delle braccia consuete».

¹¹«*la plus finie que j'aie vue de lui....si belle que je ne me souvens pas d'avoir rien vu de pareil*”

видел своими глазами и которая произвела на него сильное впечатление. Однако в издании 1787 года эти сведения изложены противоположным образом: будто бы картина, ранее принадлежавшая Барберини, была написана на холсте, а в Риме «в руках одного английского любителя, такая же, с той лишь разницей, **что та, другая,** написана на холсте, а эта – на доске, и служила *боццетто* для первой“ [Opere di Mengs ..., 1787, P.187-188]²⁶⁵- далее по тексту. В примечаниях указано, что “*dilettante inglese*” – это известный Томас Дженкинс, а первая картина, ушедшая в Англию, была им же выкуплена и перепродана российской императрице [Opere di Mengs ...1787, p.316, (a)]²⁶⁶.

Рейфенштейн приобрел работу Корреджо для Екатерины II у Дженкинса в числе других, общим числом восемь.

23 июня 1779 года Рейфенштейн отправил Гримму список этих восьми работ [Artemieva, Vortnikova, 2021, P. 24; Артемьева, Бортникова, 2023, С. 131], где первым номером идет «Картина Корреджо, изображающая юношу, спасающегося бегством от солдат, которые хотят схватить его за предсказание бедствий Иерусалиму. 1500 золотых»²⁶⁷. Однако, в отличие от остальных, размеры этой картины не указаны, и по понятной причине: оказывается, она еще не в руках у Дженкинса [Artemieva, Vortnikova, 2021, P. 24].

Подчеркнем, что описываемые события происходят в июне 1779 г. – Менгсу в это время остается жить считанные дни – он умер 29 июня. К какому же времени в таком случае относится описание картины Менгсом? Письма Рейфенштейна Гримму указывают на 1773-74 годы – именно тогда, до своего отъезда в Испанию, Антон Рафаэль Менгс видел картину у Дженкинса, и не только видел - как следует из того же письма, он пытался приобрести картину у Дженкинса за огромную сумму, но не преуспел: «Я пытался понять причины,

¹² «in mano di un dilettante inglese, ed è in tutto simile ad altro, fuorchè quello è dipinto in tela, e questa in tavola di noce; e pare che serviva di bozzetto all'altro...”

²⁶⁶ «Questi è il Sig. Tomaso Jenkins. Il primo quadro fu da lui venduto ad un inglese, poi lo ricomprò e lo vende all'Imperatrice delle Russie».

²⁶⁷ “Un tableau de Corregge représentant ce jeune home qui fuit devant les soldats qui veulent s'en saisir pour avoir prédit des malheurs sur Jérusalem. 1500 zecchini”.

заставлявшие Менгса чуть ли не каждый день посещать Дженкинса, чтобы вновь увидеть эту картину, а затем разорвать отношения с Дженкинсом, когда тот отказался ее уступить за 1000 цехинов ввиду более выгодного предложения» [Artemieva, Bortnikova, 2021, P. 24]²⁶⁸. О каком более выгодном предложении идет речь? Это разъясняется в уже цитированном отрывке из письма Гримму. Приведем его полностью: «В этой записке, как я уже сообщал вначале, нет размеров картины Корреджо поскольку она еще не здесь, а **на пути из Англии, где пробыла почти пять лет (выделено мной – И.А.)**. Такое случается не впервые с картинами, которые Дженкинс или Байрс сначала продают англичанам, а затем снова их выкупают. Их молодые соотечественники нередко записываются в любители, приобретающие только потому, что это считается хорошим тоном, а потом быстро раскаиваются. Но эта небольшая картина мне давно и хорошо известна по тому шуму, который она в свое время наделала, и по **страстному желанию Менгса обладать ею** - он даже предлагал Дженкинсу обменять ее на знаменитую камею «Персей и Андромеда», купленную им в Испании за 500 луидоров. Но Дженкинс тогда уже получил более выгодное предложение от того самого англичанина, у которого теперь ее выкупил» [Artemieva, Bortnikova, 2021, P. 25]²⁶⁹.

Итак, когда на горизонте возник Рейфенштейн, которого весь Рим знал, как агента Екатерины, Дженкинс срочно выкупил картину Корреджо у предыдущего владельца, своего соотечественника²⁷⁰, в расчете на еще более выгодную сделку, и не прогадал – цена картины подскочила до 1500 цехинов, -

²⁶⁸ “Je m’imaginai d’y entrevoir en même temps quelques uns des ces motifs que Mengs put avoir alors d’aller presque tous les jours chez Jenkins pour revoir ce tableau et d’en offrir la valeur de mille zechins, et de se brouiller enfin brusquement avec Jenkins quand celui ci si ménageant déjà un parti plus avantageux refusa de lui céder”

²⁶⁹ “Sur cette note j’observerai d’abord que le tableau de Corregge dont la mesure est omise, n’est pas encore ici, mais en chemin pour revenir d’Angleterre, où il passa d’ici il y a cinq ans. Ce cas n’est pas nouveau chez Jenkins ou Byres que des tableaux par eux vendus aux Anglais leur reviennent après quelques années. Parmi la jeunesse de cette nation il y a souvent des amateurs qui achètent par ton et se repentant après. Mais ce tableau ci d’une moyenne grandeur m’est fort connu par le bruit qu’il fit alors et par la grande envie que Mengs avoit de le posséder en proposant à Jenkins un troc avec son fameux Camée d’Andromede et de Persée qu’il avoit payé en Espagne 500 louis. Mais Jenkins en avoit déjà reçu une plus grande offre du meme Anglais qui le lui revend actuellement”

²⁷⁰ Susan Jaques [Jaques, 2016, P.201) называет предыдущего владельца – James Hugh Smith Barry, однако ошибочно относит негативную оценку Екатериной присланных Рейфенштейном картин к работе Корреджо, которая на самом деле была оценена высоко – см. далее.

для сравнения, *Любовная сцена* Джулио Романо обошлась русскому двору в 1000 цехинов [Artemieva, Vortnikova, 2020, P.28].

В письме Рейфенштейна содержатся любопытные сведения и о другой версии композиции - ведь какое-то время оба варианта находились у Дженкинса: «Я должен заметить, что некогда Дженкинс обладал двумя картинами этого мастера на один и тот же сюжет. Тот англичанин, что купил обе, поступил так потому, что никто не мог ему сказать, которая из двух лучше, и он же **перепродал их вместе** (*выделено мною- И.А.*)» [Artemieva, Vortnikova, 2021, P. 25]²⁷¹ - вот важное для выстраивания всей последовательности событий свидетельство Рейфенштейна: Дженкинс летом 1779 года вернул себе обе композиции, считавшиеся безусловно авторскими работами Корреджо. Это подтверждает и фраза в цитированном письме к Гримму 23 июня 1779: “я должен также сдержать данное Вам ранее обещание дать обстоятельный комментарий к записке, посланной вчера, и сообщить мои впечатления об увиденных после возвращения г-на Дженкинса из-за города картинах. Он и вернулся только что, получив в Кастель [Гандольфо] известие о прибытии двух Корреджо”²⁷². Итак, Рейфенштейн смог воочию познакомиться с **обеими** предположительно собственноручными версиями сцены, и ему предстоял нелегкий выбор.

«Для картины Корреджо, на которой изображена погоня и задержание римскими солдатами юноши, предсказавшего несчастье Иерусалиму, в записке не были указаны размеры, которые составляют 1,5 палмов в высоту и 2 в длину»²⁷³. Далее Рейфенштейн сопоставляет свои впечатления с теми, что

²⁷¹ “Je doit encore remarquer que Jenkins avait possédé autrefois le même sujet peint en deux différents tableaux par le même maître. L’Anglais qui les lui avait achetés tous deux pour que personne ne pût lui dire qu’il avait le meilleur des deux, les lui a aussi **revendus ensemble**”

²⁷² “je puis encore m’acquitter aujourd’hui de ma promesse faite dans une de mes précédentes, de vous envoyer mon cher Monsieur, une notice raisonnée sur la note des tableaux que j’ai cru devoir vous communiquer dernièrement, en vous promettant alors de vous faire part des impressions que l’examen de ces tableaux m’aurait fait après que M.Jenkins serait de retour de sa campagne. Il reviens ces jours passés, ayant reçu à Castello la nouvelle que ces **deux tableaux du Corregge étaient arrivés**” [23 июня 1779 года, РГАДА, Ф.10, оп.3, ед.хр.504, л.78-83].

²⁷³ Инверсия - композиция на самом деле вертикальная, 2 x 1, 5 римских палмов .

испытал «пять или шесть лет назад, когда видел их впервые»²⁷⁴. Какую же из двух версий он предпочтет?

[...] «Когда речь идет о произведении Корреджо, приготовьтесь увидеть работу, пронизанную грацией, гармонией и чувством – теми тремя качествами, которыми этот мастер обладал в избытке. Хотя сюжет маленькой картины не слишком грациозен, вся фигура убегающего юноши преисполнена изящества – в гибких контурах, в трогательном выражении мольбы на прекрасном лице, в грациозном наклоне головы к плечу, в то время жест преследующего солдата, когда он, схватившись за край плаща, пытается остановить юношу, а тот сбрасывает накидку, обнажая свое прекрасное тело, напоминает то особое движение руки, свойственное итальянцам, когда они дружески обращаются к кому-нибудь [...], в повороте головы в улыбке также заметно скорее дружелюбие по отношению к беглецу, способное ободрить и успокоить молодого человека. Сцена происходит в ночи, в пейзаже, где в отдалении видны группы солдат, освещенных факелами, которые они несут. Эта часть, исключительно гармоничная благодаря сдержанным полутонам, невыразимо чарующе разрывает ночную тьму, царящую во всей картине, выделяя при этом главного персонажа, на которого падает свет факела одного из преследователей. Но в довершение описания, друг мой, всех красот этой картины, скажу, что ни в Неаполе, ни в Риме, ни во Флоренции не найдется по справедливости ни одной работы Корреджо, которую я предпочел бы этой, и мне кажется, что она должна быть отнесена к числу его перворазрядных произведений»²⁷⁵ [Артемьева, Бортникова, 2023, С.132-133].

²⁷⁴ “...cinq ou six ans auparavant, lorsque je le vis pour la première fois” [РГАДА,- Ф.10. - Оп.3.- Ед.хр.504, л.78-83].

²⁷⁵ *Annoncer un sujet du Corregge s'est préparer à un sujet exécuté avec grace, harmonie et effet, trois qualités que ce maître possédait dans un degré éminent. Le sujet du petit tableau en question ne paraît guère susceptible de grace; et cependant elle est si visiblement caractérisée dans toute la figure du jeune homme fuyant, par le coulant de ses contours, par l'innocence suppliante exprimée dans le beau visage, dans le gracieux mouvement de la tête vers l'épaule, même dans le geste du soldat poursuivant, qui pendant qu'il tâche de l'arrêter par le manteau que le jeune homme laisse tomber ce qui découvre son beau corps nud, l'appelle à soi par un geste de la main particulier aux Italiens quand ils appellent quelqu'un amicalement [...] exprime en même temps son amitié vers le fuyant par un visage souriant et par un air et un tour de tête tout à fait gracieux, capable de faire passer toute la peur et crainte du jeune homme. La scène se passe de nuit dans un paysage, dans le lointain duquel on aperçoit encore quelques*

Далее следует уже приведенный выше отрывок о том, что Дженкинс вернул себе обе композиции, и вот их сравнение: «На первой некогда была подпись автора и дата 1510. Вторая – это та, которую я хочу Вам представить, на ней нет ни подписи, ни даты, но она нуждается в этом гораздо меньше, чем предыдущая. Корреджо сохранил в ней в целом композицию, но усилил некоторые детали: она исполнена с гораздо большей стилистической чистотой как в рисунке, так и в тонах пейзажа, что все вместе оставляет далеко позади первый вариант; их, по-видимому, разделяют несколько лет, в течение которых кисть мастера достигла своей мощи»²⁷⁶[Артемьева, Бортникова, 2023, С. 132-133]. Итак, Рейфенштейн предпочел композицию на холсте – ту же, что пятью годами ранее пытался безуспешно сторговать у Дженкинса Менгс. И не он один: по свидетельству Ратти, «Папа Климент XIV выказал намерение купить ее для Капитолийской галереи»...²⁷⁷ [Ratti, 1781, P.118].

Но какую злую посмертную шутку сыграла с Менгсом судьба! Его знаменитая камея «Персей и Андромеда», известная не только всему Риму, но и всей Европе, камея, ставшая когда-то причиной ссоры с Винкельманом²⁷⁸, камея, с которой Менгс готов был расстаться ради обладания Корреджо, - она тоже была куплена Екатериной II в числе других предметов, отобранных

groupes de soldats éclairés par les flambeaux qu'ils portent. Cette partie en demi teinte extrêmement harmonieuse, interrompue très agréablement l'obscurité de la nuit qui regne dans le reste du tableau, excepté sur la figure principale qui est éclairée par la lumière du flambeau d'un des poursuivans. Mais j'aurais beau vous décrire, mon cher Monsieur, les beautés de ce tableau, on ne saurait j'avouerais très sincèrement que ni à Naples ni à Rome et à Florence on ne possède un tableau du Corregge qu'on puisse avec justice préférer à celui ci, et il me semble que cela doit lui donner déjà un grand rang partout ailleurs».

²⁷⁶ Ibidem. «*Le premier en temps porte le nom du maître avec la date 1510. Le seconde qui est celui don't j'ai tâché de vous tracer une idée, est sans nom et sans date don't il a aussi moins besoin que le premier. Le Corregge en conservant la composition principale et en changeant les détails bien avantageusement, l'a exécuté avec beaucoup plus de pureté tant par rapport au stile du dessin qu'au coloris de plusieurs paysages de ce tableau, escorte qu'il laisse bien en arriere le premier, et il doit avoir été fiet bien des années après dans le temps de sa plus grande force*».

²⁷⁷ «*Papa Clemente XIV, mostrassi voglioso di comprarlo, per arricchirne la galleria Capitolina...*» -- Ратти подчеркивает, что речь идет о варианте композиции, исполненной на холсте.

²⁷⁸ «*Mi sembra avervi scritto che la moglie di Mengs è ritornata dalla Spagna ed ha recato seco un cammeo rappresentante Perseo ed Andromeda, che è forse la più bella pietra del mondo; costa 1000 zecchini e li ha pagati il pittore, al re di Spagna sembrarono troppi*» -- [*Opere di Winckelmann*, MDCCCXXXIII, X, P.55, 77, 223]. В Британском музее хранится рисунок с камеи, исполненный в Риме, его упоминает Т.Дженкинс в письме к Charles Townley 17 июня 1780: «*Anders is now making a drawing of Mengs Cameo, which the Empress of Russia has purchased for 3000 Crowns*»- как следует из надписи на самом рисунке, Дженкинс перед смертью Менгса сумел выкупить у него камею (как и «Любовников» Джулио Романо), и через Рейфенштейна перепродал Екатерине II [Wilton, Bignamini, 1996, no.211]. Камея *Персей и Андромеда*, Александрия. I век до н.э. сардоникс, 2,8 x 3,1 см. инв. № ГР -126855. Государственный Эрмитаж.

неутомимым Рейфенштейном из наследия художника²⁷⁹. Вот что писала русская императрица Гримму в августе того же, 1779 года, комментируя происходящие в Петербурге и Риме события: «Я очень надеюсь, что Кваренги привезет с собой жену: она составила бы подходящую компанию m-me Паизиелло, которой приходится гулять в моем саду в полном одиночестве: я уже давно мечтаю, чтобы ей было с кем прогуливаться. Ах! Корреджо? С удовольствием! Если г-н Дженкинс готов их «отстегнуть», как говорят знатоки, за разумную цену, и божественный нам их доставит, мне кажется, что эти работы Корреджо вместе с чудесной компанией своих соотечественников (Вам незнакомых) прекрасно разместятся в новом здании за Эрмитажем, которое протянулось до моста, соединяющего его с Корпусом” (*Лоджий Рафаэля – прим.авторов*)²⁸⁰. [...] Это означает, что мы хотим иметь все, за исключением того, что получить невозможно [...]. Письмо от 30 июня меня тронуло до слез; не могу успокоиться. Слава Менгса неколебима; скажите Рейфенштейну, чтобы он раздобыл его работы и купил бы их для меня. Что до камеи, у меня нет никакого права на нее рассчитывать, если только не решатся ее продать. Но послушайте, этот год какой-то роковой - барон Цукмантель тоже умер¹ все мои сторонники меня покидают! ...”²⁸¹. Как видим, желание Екатерины исполнилось – камея Менгса досталась ей.

²⁷⁹ Именно Рейфенштейн был инициатором покупки пяти картин и камеи на общую сумму 19 650 скуди, включая стоимость камеи в 3000 скуди (1500 цехинов). [Frank, 2001, P.92].

²⁸⁰ «*Je suis fort aise che Quarenghi amène sa femme: cela fera une bonne compagnie pour Mad. Paisiello qui se promène toujours presque toute seule dans mon jardin; il y a long temps que je désirais qu'elle eût avec qui se promener. Ah! Du Corrège? S'il vous plait! Si M. Jenkins peut se défaire, au dire des experts, à une prix raisonnable des ses Corrège et que divin nous en fasse part, il est à parier que ces Corrège, avec une prodigieuse compagnie des ses compatriotes inconnues a vous, iront occuper les nouveaux appartements depuis l'hermitage jusqu'au pont che mène au corpus*” - Речь идет о строящемся по проекту и под руководством Джакомо Кваренги Корпусе лоджий Рафаэля, где должны были разместить их копии.

²⁸¹ Письмо от 23 августа 1779 г. [*Письма Императрицы Екатерины II...*, 1878, т.23, с.158]: *Cela veut dire que nous voulons tout, exepté ce que nous ne pouvons avoir. [...] La lettre du 30 juin m'a touchée aux larmes; je n'y touche point. La gloire de Mengs est établie; dites à Reiffenstein que s'il me peut faire avoir de son ouvrage, qu'il en achète pour moi. Pour au camée, je n'ai aucun droit, à moins qu'on ne le vende. Mais écouter donc, cette année est fatale au mérite, et le baron de Zuckmantel est mort aussi; tous mes partisans désertent [...]* --Примечательно упоминание барона Цукмантеля - его коллекцию картин, в основном венецианской школы, Екатерина также приобрела целиком. Из этого письма можно также сделать вывод, что поначалу Рейфенштейн готов был сторговать у Дженкинса обе версии Корреджо.

Но что же стало с обеими версиями композиции Корреджо, так долго находившимися в центре внимания самых заметных фигур художественной жизни Рима в 60-80-е гг. XVIII столетия?

Картина, исполненная на холсте, благополучно прибыла в Петербург и была оставлена императрицей в Картинной галерее²⁸². В первый инвентарь Эрмитажа она внесена со следующим комментарием:

“Antoine Allégri, dit le Corrège.

2451. Sujet historique.

Les figures principales sont un jeune homme tout nud fuyant devant un Guerrier qui semble vouloir le saisir ; dans la demi-teinte parait une troupe de Soldats Romains. Le Sujet de ce Tableau reste à déchiffrer [...]

Sur toile. Haut 12 ½. V. Large 10 ¼. V.»

(Антонио Аллегри, прозванный Корреджо.

2451. Исторический сюжет.

Главные герои – нагой юноша, спасающийся бегством от воина, пытающегося его схватить; за ними в полутьме как будто группа римских солдат. Сюжет этой картины предстоит разгадать. [...]

На холсте Выс. 12 ½ вершков. Ширина 10 ¼ вершков)²⁸³.

Итак, сюжет картины для Мартинелли, хранителя эрмитажной галереи, остался загадкой, что неудивительно - евангельский эпизод, избранный

²⁸² При том, что отношение Екатерины к покупке Рейфенштейна и вообще к дальнейшему расширению Картинной галереи необъяснимым образом поменялось еще до того, как картины прибыли в Петербург. Вот что она писала Гримму весной 1781 года: “Je vous renouvelle ma résolution de ne plus acheter quoi que ce soit, pas un tableau, rien; je n’ai plus besoin de rien, et par conséquent je renonce au Corrège du divin” – письмо от 19 марта 1781 [*Письма Императрицы Екатерины II...*, 1878, С.198]. Вероятно, как предположил С. Андросов, царице действительно уже негде было размещать сильно разросшееся собрание, особенно крупноформатные полотна, из которых, в основном, состоял блок прибывших в сентябре 1781 года картин. Однако, несмотря на высказанное ею тогда раздражение, вылившееся в пожелание больше не иметь дела с Дженкинсом, это не имело реальных последствий – уже в следующем, 1782 году, Дженкинс неоднократно встречался с графами Северными и сопровождал великокняжескую чету во время пребывания в Риме.

²⁸³ АГЭ .- Ф.І.- Оп. VI.- Д. №85, П, л. 712.

Корреджо, действительно, очень редок в итальянской живописи [Saracino, 2021, P. 5-19]. Последующая судьба полотна обычна для многих работ Императорского собрания – в XIX в. отправлено в Гатчинский дворец²⁸⁴, оставалось там до 2-й мировой войны, после возвращения из эвакуации передано в Ораниенбаум, где помещено в Китайский дворец²⁸⁵. Тем самым исключаются любые сомнения в том, что именно об этой композиции **на холсте** рассуждают все перечисленные ранее источники XVIII века.

Что касается другой, исполненной на **ореховой доске**²⁸⁶, то очевидно, что **она осталась в Риме**, у Дженкинса, где ее видел и описал адвокат Fea в 1787 году или несколько ранее, «исправив» очередное издание «Opere...» А.Р.Менгса: “Первая картина [...] продана Российской императрице. Вторая, высотой примерно в три пяди и чуть менее – в ширину, находится у него [*т.е. Дженкинса – прим. авторов*] до сих пор. Согласно легенде, исполнена Корреджо для герцога Пармы, или, по крайней мере, некогда принадлежит ему. Я видел ее у г-на Дженкинса и она в точности соответствует описанию Менгса”²⁸⁷. Понятно, что Дженкинс на все лады расхваливал достоинства доски в надежде с выгодой сбыть и эту композицию. Судя по всему, Дженкинс продал ее кому-то из своих соотечественников, поскольку Lanzi сообщает в 1795-96, что картина находится в Англии [Lanzi, 1795-1796, v. II, P.301]²⁸⁸. Все авторы упоминают, что на ней имелись подпись литерой «А.А» и дата «1505» или

²⁸⁴ Инв. 1797, п.618: “Корреджо, Неизвестный сюжет “ с пометкой «в Гатчинском замке»; по Описи 1859 - №1609; на обороте - сургучная печать Павла I.

В Гатчинском дворце – в главном корпусе, в первой комнате от церкви, потом в проходной, потом в Чесменской галерее.

Из Центрального хранилища Музейных фондов по Акту №100 от 9 июля 1963 г.

В 1961-62 находилась в Китайском дворце, пост. как неизвестный ит.худ-к XVIII в для шпалерной развески в Петерштадте из ЦХМФ.

²⁸⁵ Находится в фондах ГМЗ «Петергоф», инв.№ ОДМП 100-ж, холст, масло, 58 x 45, 5 см.

²⁸⁶ Об истории, атрибуционных перипетиях картины на ореховой доске, а также о копиях см.[Piccolo, 2021, 36- 49].

²⁸⁷ “*Il primo quadro [...] vendette all’Imperatrice delle Russie. Il secondo, che è di circa tre palmi in altezza, e poco meno di larghezza, lo possiede ancora. È tradizione fosse fatto da Correggio per il duca di Parma, o almeno una volta esistè presso di esso. Io l’ho veduto presso Il sig. Jenkins ed è precisamente quale lo descrive Mengs*” -- C.Fea in [Opere di Mengs., 1787, n P.188, nota a].

²⁸⁸ «*Opera il cui originale è in Inghilterra*».

«1506» (Рейфенштейн называет «1510») - обе, по общему мнению, фальшивые²⁸⁹.

Единственный экземпляр этой композиции на доске, известный с давнего времени – тот, что в XIX веке, действительно, находился в Великобритании. Его прохождение по английским коллекциям прослеживается с 1814 года²⁹⁰, пока картина не оказывается в собственности у Ротшильдов. Ее упоминает Гронау [Gronau, 1907, P. 144,166], а в 1930-е гг. на нее обращают внимание Коррадо Риччи [Ricci, 1930, P.166] и Адольфо Вентури [Venturi, 1934, P.180], признавший в ней (на тот момент находившейся в Париже в коллекции барона Alexander von Frey) считавшийся утраченным оригинал Корреджо. Как авторская работа экспонировалась в 1935 году в Парме. Позднее²⁹¹ была приобретена американским музеем (Museum of Art Columbus, Ohio),²⁹² но впоследствии с картиной расстались, и с недавнего времени она вновь находится в частном собрании²⁹³. Повторим, это единственный вариант на дереве, и не будем его сбрасывать со счетов – наиболее вероятно, что это одна из двух версий, принадлежавших Дженкинсу, а до того – Барберини.

Попробуем рассмотреть только композиции, претендующие считаться авторскими, не касаясь довольно многочисленной группы копий, не имеющих таких притязаний (Куинтавалле упоминает “десяток копий”, доказывающих существование прототипа кисти мастера [Quintavalle, 1970, n.88]. Копировали

²⁸⁹ «Vidi già a Roma un quadretto bellissimo, che all'indietro raffigura la cattura di Cristo all' Orto, e all'innanzi un Giovane che fuggi lasciando il manto, l'opera il cui originale è in Inghilterra e una replica in Milano presso il Sig. Conte di Keweniller; il quadretto di Roma avea di antico carattere la data del 1505, certamente falsa» [Lanzi, ed.1818, P.76]; Пунджилеони повторяет сказанное Ланци, - сам он, судя по всему, картину не видел, - и вносит путаницу: “Il Mengs e il suo annotatore avvocato Fea attestano di averne veduto un'altro a Roma in mano del sig. Tommaso Jenkins dipinto però in tavola in noce a differenza del primo che è in tela con l'iscrizione A.A.1506» [Pungileoni, 1817, P.39]. Все встает на место, если после “in noce” и “in tela” поставить запятые!

²⁹⁰ Delahante, 4.06.1814, lot 78, куплен Sir Mark Sykes; Christie's, 5.05.1848, lot 13, J.A.M.Meade & D.Rothchild coll. [Gould, MCMLXXVI, P.286-287].

²⁹¹ Gallery of Parke-Bernet sale, 24.02.1949, vedi «The. Frederick W. Schumacher Collection catalogued by W.R.Valentiner», Columbus, Ohio, 1955, n.60. Ссылаются на подтверждение атрибуции Корреджо Hermann Voss и Georg Gronau.

²⁹² Quintavalle in: *Mostra del Correggio*. Parma. Palazzo della Pilotta. 21 aprile – 28 ottobre 1935, p.74, cat.48.

²⁹³ Hampel, 20.09.20, лот 146, холст, дерево, Antonio Allegri Correggio, Johannes flieht vor der verhaftung nuta

оригинал Корреджо очень интенсивно ²⁹⁴, - самое раннее упоминание встречается в инвентаре кардинала Джероламо Гаримберти еще в середине XVI века – 1569 [Brown, 1990, P.199-204]. Копии и сегодня появляются регулярно на антикварном рынке ²⁹⁵.

Мы установили, что в конце XVIII века авторскими полагали две работы – одну, исполненную на холсте, и другую – на ореховой доске. Первая была продана Дженкинсом русской императрице и сегодня находится в собрании Ораниенбаума. Следовательно, это и есть считавшийся утраченным оригинал Корреджо? Чтобы убедиться в этом, сравним его с версией из частной коллекции, опубликованной как авторская Фадда и Тернер, а недавно еще и Адати [Adati, 20.05.2020]. Авторы, уверенные в превосходстве этой работы, обращают внимание на ее отличное состояние сохранности: “ живописная поверхность в отличном состоянии, моделировка персонажей – как тех, что на переднем плане, так и тех, что представлены в меньшем масштабе, оригинальная настолько, что можно восхищаться каждой мельчайшей деталью“ [Fadda, Turner, 2013, P.60].²⁹⁶. Действительно, фигуры двух главных персонажей выписаны очень четко, в гладкой законченной манере, с тщательной проработкой складок одежд и аксессуаров. В сцене взятия Христа под стражу хорошо различимы все персонажи – Иуда, целующий Христа, Святой Петр с мечом в руке и поверженный им Малх. При таком “идеальном” состоянии всех фигур удивительно полное отсутствие пространства, как будто действие происходит в черной пустоте, в космосе. Потемнение пейзажного фона, а фактически - его полную утрату, авторы объясняют химическими изменениями связующего и пигментов, что весьма странно и не убедительно, а чрезмерная старательность, стремление к

²⁹⁴ Наиболее известна старая копия (х.м., 67 x 54 см) в Национальной галерее Пармы, происходящая из коллекции Делла Роза-Прати, которых Fadda-Turner считают заказчиками оригинала Корреджо, - того, что, по их мнению, и вынырнул на Christie's в 2003.

²⁹⁵ см., напр., MutualArt, sale 03.07.20, Young man fleeing the capture of Christ, 58,5x46,5 cm (canvas on oak panel 66x55 cm); последняя по времени – Auxerre, Interencheres, 4 июня 2023, лот 77 - как «Похищение сабинянок» неизв. итальянского художника XVII века.

²⁹⁶ “*la superficie pittorica è in ottime condizioni, e il modellato dei personaggi, sia quelli in primo piano che quelli in scala più ridotta, sono mirabilmente intatti, lasciandoci apprezzare ogni singolo dettaglio*” .

проработанной завершенности в исполнении фигур, на наш взгляд, свидетельствуют не в пользу руки большого мастера.

Еще один существенный момент – авторские правки, *pentimenti*. Их, как помним, упоминает и видел Рейфенштейн в той версии, что написана на холсте. Фадда и Тернер обращают внимание на изменение контуров предплечья и кисти воина, кисти руки и лба юноши. Что касается ораниенбаумской картины, то на снимке в инфракрасных лучах выявлены существенные *pentimenti*, в первую очередь в рисунке головы молодого человека: хорошо виден правый глаз, первоначально изображенный выше, смещены и контуры всех черт лица, как и наклон головы. В кисти правой руки положение пальцев менялось неоднократно. Возникает впечатление, что копиист в версии, проданной на Christie's в 2003, стремился имитировать даже замеченные им в оригинале правки.

Еще более невыгодным для этого претендента на автограф Корреджо оказывается сравнение его художественных качеств с живописью нашей картины. В ней светотеневая моделировка обнаженной юношеской фигуры выполнена очень тонко и мягко, в большом диапазоне градаций – чего не наблюдается абсолютно в варианте из частного собрания. При уже упомянутых и столь восхваляемых скрупулезности и тщательности бросается в глаза абсолютная плоскостность кирасы преследователя, в то время как в ораниенбаумском полотне эта деталь прекрасно моделирована, да и сама живописная манера далека от сухости копийного повторения: мазки легкие, живые, вибрирующие, – как в написании деталей одежды римского легионера, так и в сцене взятия Христа под стражу. Освещение ее пламенем факелов создает драматические эффекты игры света и тени на лицах персонажей и подчеркивает красоту палитры мастера – очень деликатной, с приглушенными, но глубокими тонами – сиреневого хитона Спасителя, оливково-охристого – Иуды, бирюзового акцента в одеянии апостола, стоящего справа. Во всех известных копиях цветовая разработка этой сцены практически отсутствует и

сведена к почти монохромному решению. В некоторых случаях это связано, несомненно, с предшествующими вмешательствами, которые привели к необратимым потерностям живописи. Так, очевидно, произошло и с вариантом, исполненным на ореховой доске, который когда-то принадлежал Барберини – почему мы должны отвергать факт? Только на том основании, что картина слишком часто меняла хозяев и оказывалась в руках реставраторов? Увы, эта судьба многих известных работ, приписываемых великим мастерам. Композиция, которой посвящена эта статья, тоже дошла до наших дней не в идеальном состоянии – есть утраты и осыпи красочного слоя (на фигуре воина и за его спиной), потемневшие участки и потертости, особенно заметные в пейзажном фоне.²⁹⁷

В нашей картине Гефсиманский сад представлен оливой с мощным раздвоенным стволом, возвышающейся на пригорке над двумя главными фигурами. Тени деревьев различимы и за спинами стражников и апостолов, окружающих Христа. Если не сбрасывать со счетов версию Барберини, то интересно отметить, что в ней фон иной: пригорок превращен в холм, вершина которого уходит влево ввысь, на его склоне видны тонкие изогнутые стволы, а в глубине, справа, на фоне ночного неба, виднеются еще несколько небольших олив.

Собственно, только на этих двух картинах и можно рассмотреть пейзажные фоны – в известных копиях второй план отсутствует, как отсутствует и ближний план, прекрасно разработанный в ораниенбаумском полотне – на тропинке, по которой убегает юноша от своего преследователя, видны крупные и мелкие камни, корни деревьев, пучки травы и цветы. Подобные детали скрупулезно воспроизведены и на рисунке, исполненном учеником Менгса Николаусом Мосманом (Nicolaus Mosman) [Артемьева, Бортникова, 2023, Рис.10] в альбоме, заказанном 9-м графом Экстером и

²⁹⁷ Известные надежды здесь можно возлагать на реставрацию, которая не проводилась с 1963 года, – деликатное утоньшение лаковой пленки, возможно, раскроет плохо читаемые сейчас детали композиции.

включающем 22 изображения картин, принадлежавших Томасу Дженкинсу. Этот любопытный документ хотя и хранит память о столь удачной сделке - подпись под рисунком сообщает, что оригинал продан Российской Императрице, но с двумя существенными ошибками: дата приобретения картины Екатериной II указана неверно - 1773 вместо 1779²⁹⁸, а сам рисунок воспроизводит не наше полотно, а версию на дереве - ту, что осталась в руках Дженкинса; сопоставление исключает какие-либо сомнения в этом.

Загадкой остается по сей день ранняя история композиции Корреджо. Ее исполнение мастером сейчас единодушно относят к 1523 - 1526 гг. по аналогии со стилистически близкими фигурами в живописных и графических работах Антонио Аллегри: с рисунком из собрания Жана-Поля Мариэтта (Лувр, Париж) с изображением мученичества четырех святых – подготовительный графический набросок к картине капеллы Del Vono в San Giovanni Evangelista, а также фигурам в куполе Duomo di Parma. Однако еще более убедительным представляется сближение с тематически близким *Молением о чаше* (ок. 1524, колл. Герцога Веллингтона, Apsley House, Лондон), которое можно рассматривать как своего рода *pendent* к рассматриваемой композиции. В обеих работах обращает на себя внимание сходство художественных приемов - точный рисунок, мягкость и диапазон светотеневых градаций, богатство палитры при написании главных персонажей в сочетании с живописной свободой и эскизностью в изображении фигур второго плана. Аналогичным образом представлен и разработан передний план в обеих картинах. Но главное – фигуры юноши и ангела похожи как близнецы, разница лишь в ракурсах. Интересно и выбранное автором освещение сцен: первая - при последних лучах вечерней зари, вторая – во мраке ночи, освещенной только

²⁹⁸ London, BM, inv. T,5.43, Nicolaus Mosman, disegno a carboncino nero su carta, 625 x 505 mm, iscrizioni: «Antonio da Coregio pinxit. Belonging to T: Jenkins at Rome. / Sold to the Empress of Russia in 1773.»; descrizione del disegno sul sito del museo: “A representation of St Mark, chXIV, v51-52, after Correggio, one of a series of 277 drawings commissioned by Brownlow, 9th Earl of Exeter (1725-1793); a nude figure casting off drapery and being pursued by a soldier with plumed helmet, a group of figures beyond, within a wooded, rocky landscape”.

вспышками факелов. Художник создает своего рода двухчастный пролог к «Страстям Христа». На эту же мысль наводит и загадочный рисунок, проходивший не так давно на аукционе Gonnelli²⁹⁹: в нем обе сцены объединены в единой композиции, которую делит на две части ствол огромной оливы [Артемьева, Бортникова, 2023, Рис.11]. Не запечатлен ли в этом графическом наброске не постигнутый нами до конца авторский замысел?

Еще две картины из списка Рейфенштейна поступили в собрание Екатерины II в сентябре 1781 года, но не задержались в Эрмитаже и были отправлены в Павловск [Артемьева, 2023, С. 37-50]: *Обрезание* Лодовико Караччи (1555-1619) (Рис.108) и *Благовещение* Ипполито Скарселлино (1550/61-1620) (Рис.109)³⁰⁰, идентификация и атрибуция которых не только вернула в научный контекст два произведения крупных мастеров болонской и феррарской школы соответственно, но и внесла существенные коррективы в хронологию и художественно-критическое осмысление творчества этих живописцев [Artemieva, Bortnikova, 2020, p. 27-40].

Оба, в числе нескольких других работ большого формата, были переданы в 1980 году в дворцы-музеи и парки г. Ломоносова из фондов Государственного Эрмитажа, где они в течение длительного времени хранились намотанными на вал. В 2012 году была проведена комплексная реставрация первой картины – *Обрезание Христа* [Артемьева Бортникова, 2019, С. 320-325]. Она увенчалась замечательным открытием: в процессе расчистки была обнаружена подпись автора и дата создания им картины – “*Lud’ Carr(...) Bonon’ Faciebat MDCXI*” (лат.: *Людовико Каррачи болонец сделал 1611*).

При первом знакомстве с полотном на сюжет “Благовещения” ,

⁶⁹ Libreria antiquaria Gonnelli, asta 23, 9-10 ottobre 2017, lotto 132: “Giovane nudo fugge durante la Cattura di Cristo”. Dal Correggio. Penna e inchiostro bruno su carta vergellata con parte di filigrana non identificabile. mm 150x142. Il disegno mostra un giovane nudo che fugge inseguito da un soldato mentre alle sue spalle si svolge la cattura di Cristo. Il disegno è tratto da un dipinto perduto del Correggio del quale rimane una copia presso la Galleria Nazionale di Parma, questa facente parte di un gruppo di derivazioni eseguite nell'ambito della sua scuola allo scopo di documentare la produzione del maestro”.

³⁰⁰ Обе ныне экспонируются в Картинном доме в Ораниенбауме.

поступившим в Ораниенбаум как работа неизвестного итальянского художника XVIII века³⁰¹, не возникло сомнения в авторстве Ипполито Скарселлино (1550/1561 (?) – 1620)³⁰², которое при последующем изучении истории появления обеих картин в России обрело неопровержимые документальные подтверждения.

9 июня 1779 года Рейфенштейн сообщил Гримму свои впечатления от увиденных им картин в римском доме Дженкинса накануне отъезда последнего в загородную резиденцию в Кагель Гандольфо: «Известный Вам г-н Дженкинс только что обогатил Рим покупкой великолепных, достойных Капитолийской или любой первоклассной мировой галереи, картин в Тоскане; поскольку без всякого и малейшего преувеличения (которое я полагал бы просто преступным в нашем общении) подобных шедевров кисти великих мастеров нет ни в одной из известных мне галерей Италии»³⁰³. Рейфенштейн написал, что по возвращении в Рим Дженкинс предполагает «освежить» живопись, покрыв ее лаком, после чего Гримму будет дано подробное описание каждого произведения.

Действительно, уже через две недели, 23 июня 1779 года, Рейфенштейн вновь навестил Дженкинса и дал полный отчет об увиденном Гримму. Под номерами «4» и «б» значатся – *“Обрезание”* Людовико Карраччи и *“Благовещение”* Ипполито Скарселлино с указанием размеров³⁰⁴ и цены – 1500 и 1000 золотых цехинов соответственно.

В том же письме Рейфенштейн подробнейшим образом описал все восемь картин и сообщил, что полотна Карраччи и Скарселлино прежде находились в одном религиозном комплексе в Ферраре, не указывая, впрочем, точного

³⁰¹ Картина «Благовещение» (х., м.; 318,0 x 242,0 см; Инв. № ОДМП 95-ж, ГМЗ «Петергоф») поступила в 1980 г. из Государственного Эрмитажа (Акт № 86 от 14.02.80). Не совсем понятно изменение времени создания картины – в эрмитажном инвентаре она значилась произведением XVII столетия.

³⁰² Барбара Гельфи, из-за отсутствия упоминания И. Скарселлино в документах до 1590 г., сдвигает дату его рождения к ок. 1560 г. [14, р. 229].

³⁰³ «M. Jenkins que vous connaissez vient d'enrichir Rome par un achat fait en Toscane de magnifiques tableaux dignes du Capitole ou de quelque premiere galerie du monde; car sans aucun et même la moindre exagération (que je détesterai toujours comme un crime en vous parlant) des chefs-d'oeuvre semblables des ces grands maîtres il n'en existe dans aucune galerie à moi connue en Italie». [РГАДА. Ф. 30. Оп. 1. Ед. хр. 10 (3), лл.78 об.–79 об.]

³⁰⁴ Размер картин в списке – 14,2 x 11 in «maggiori palme» (т. е. 22,2 см).

названия. Однако установить его не составляет труда, слишком хорошо оно было известно в столице династии д'Эсте – это примыкающий к церкви Сан Франческо «Ораторио делла Скала» (*Oratorio della Scala*), позднее называемый просто «делла Скала», принадлежавший братству «Непорочного зачатия Девы Марии, что вблизи лестницы» (*dell'Immacolata Concezione di Maria Vergine della Scala*), основанному еще в 1281 году.

На рубеже первых двух десятилетий XVII века братство заказало новый декор оратория «в рамках единой обширной фигуративной программы, включавшей сцены из жизни Святой Девы, с расположенными над ними фигурами Сивилл, образующих подобие фриза» [Ghelfi, 2011, P.87]. Главной приглашенной знаменитостью был, конечно, Людовико Карраччи, последний живой представитель знаменитой семьи болонских живописцев, основателей «Академии дельи Инкамминати». Он и написал монументальную алтарную картину «Обрезание Христа». Подробные сведения о ней, приведенные в монографии Алессандро Броджи, теперь, благодаря обнаружению оригинала, могут быть уточнены и дополнены [Brogi, 2001, P.338, cat.221].

Картина упоминается во всех основных источниках XVII столетия: начиная со Сканелли [Scanelli, Gabburri, 1657. P.344.], Барри [Barri, 1671. p.28], Скарамуччи [Scaramuccia, 1674. P.88] и Мальвазия [Malvasia, 1841, P.355]. Броджи отмечает при этом, что Барри и Мальвазия говорят об алтаре как работе Людовико Карраччи (без раскрытия сюжета), «столь же достойной похвалы» (*non meno riguardevole*), как и «Распятие» в соседней церкви Св. Франчески Римской. Естественно, не могли обойти стороной столь заметную в городе достопримечательность феррарские хронографы – о ней пишут Баротти [Barotti, 1770, P.127-129] и Скалабрини [Scalabrini, 1773, P.196]. Интересные сведения о картине сообщает Бризигелла: «Болонец Людовико Карраччи украсил своей бесценной живописью следующий алтарь, представив в нем обрезание первосвященником Иисуса на руках у Святого Иосифа, а Деву Марию – стоящей в стороне и удрученной страданием своего Сына, и другие фигуры. Происходит

из собрания Казати, но стоимость неизвестна» [Brisighella, 1991. P. 322]. Упоминание коллекции Казати не встречается в других источниках. Нельзя исключить, что эта известная семья была заказчиком алтаря.

Вот как Рейфенштейн описывает полотно в своем послании Гримму: «Четвертая [картина], кисти Людовико Карраччи, является знаковым произведением мастера как по своей грандиозности, так и по превосходству исполнения и прекрасной сохранности. Это полотно, очевидно, относится к тому времени, когда он изучал творчество Корреджо в Парме. Грациозность, с которой изображены головы женщин и детей, гармония и сила цветовых оттенков, естественные и зачастую простодушные движения, все согласуется с техничным рисунком; благородство и достоинство поз, а также великолепие композиции, – все, что восхищает в этой картине, является завоеванием Карраччи, его братьев и учеников, вновь поднявших искусство живописи после полного упадка римской школы. Композиция картины, изображающей «Обрезание Христа», богата находками; и даже второстепенные персонажи весьма примечательны. Сцена разворачивается внутри великолепного храма с прекрасно выстроенными как линейной, так и воздушной перспективами. Святая Дева полностью отделена от основной группы и выдвинута на передний план картины. Отчужденность от основной сцены, выражение лица и вся поза Марии выражают замысел Художника: в ее образе соединяются нежность матери, ребенку которой предстоят страдания, с естественной стыдливостью женщины в подобном положении, чего и пытался достигнуть автор, отведя это удаленное место Святой Деве»³⁰⁵.

³⁰⁵ “Le quatrième, de Louis Carache, est un morceau capital de ce maître, tant par sa grandeur que par l'excellence de son exécution et conservation. Cette production est très visiblement du temps de ce maître quand il étudiait les ouvrages du Corregge à Parme. Grace dans les têtes des femmes et des enfants, harmonie et force dans les tons des couleurs, attitudes naturelles et souvent naïves, tout est conforme à la manière de dessiner, la noblesse et dignité dans les attitudes et la magnificence de la scène qu'on admire dans ce tableau, lesquelles grandes parties furent principalement par lui et par les autres Caraches ses cousins et ses élèves réintroduites dans l'art de la peinture après l'entière décadence de l'école romaine. La composition de ce tableau représentant la Circoncision de notre Seigneur est très riche; et parmi les figures épisodiques, il y en a même de très intéressantes. La scène est dans l'intérieur d'un temple magnifique dont la perspective soit linéaire soit aérienne est heureusement observée. La Sainte Vierge est tout à fait séparée du groupe principal et placée sur le premier plan du tableau. L'éloignement de la scène principale, l'air de la tête et toute l'attitude que l'Artiste a imaginée pour cette figure, paraissent indiquer que l'expression de la composition d'une tendre mère avec son enfant qui va souffrir, unie à la pudeur d'une femme si

В 1776 году с «Обрезания» была выполнена гравюра известным генуэзским мастером Джованни Давидом (1743-1790), в тот момент работавшим в Венеции [Newcome Schleier, Grasso, 2003, P.213]. Броджи, публикуя гравюру, заметил, что, вероятно, она воспроизводит оригинал в зеркальном отражении [Brogi, 2001, P. 282,338; Cat. P21]. Эта догадка теперь полностью подтвердилась. Сравнение гравюры (Рис.110) с живописной композицией свидетельствует, что авторская работа Людовико сильно пострадала – она обрезана сверху и снизу.

В своей верхней части картина лишилась весьма существенных деталей: линия среза проходит чуть выше капителей колонн посреди антаблемента. Исчезли арочные завершения и значительная часть занавеса с фигурами двух крылатых путти, разворачивающих бандероль с надписью в левой части картины. Что касается нижней части композиции, то сохранился подготовительный рисунок Людовико: этюд двух стоп коленопреклоненной фигуры священника на листе из Амброзианы [Cat. 606]³⁰⁶ Еще одним интереснейшим документом, обогатившим историю алтарной картины Людовико Карраччи, стал выполненный с нее неизвестным мастером XVIII века рисунок, проходивший на аукционе «Гоннелли»³⁰⁷ (Рис.111).

Раскрытые в процессе реставрации на постаменте под ногой Святого Симеона подпись художника и дата ставят точку в дискуссии о времени исполнения алтаря: хотя до сих пор предлагалась довольно ранняя датировка картины – концом 80-х гг. XVI столетия – оказалось, что мастер исполнил ее в последнем десятилетии своей жизни. Безусловно, это позволяет по-новому взглянуть на поздний период творчества Людовико Карраччи.

naturelle dans une situation semblable, a été le but d'auteur en assignant cette place éloignée à la figure de la Sainte Vierge [РГАДА, Ф.10, оп.3, ед.хр.504, л.78-83].

³⁰⁶ Inventory-Catalog of the Drawings in the Biblioteca Ambrosiana. URL.:

<https://digitalexhibits.library.nd.edu/2d498adc70/inventory-catalog-of-the-drawings-in-the-biblioteca-ambrosiana/search?q=&view=list> [Дата обращения: 07.05.2022].

³⁰⁷ Аукционный дом «Gonnelli». Флоренция, 17 ноября 2012 г., лот 817: *Обрезание*, с оригинала Людовико Карраччи (перо, коричневые чернила и акварель серым тоном на бумаге верже с филигранью «Лилия на щите с литерами LV» (Heawood, 1844.I), 245 x 232 мм. Слева внизу печать коллекции Клаудио Арджентьери (Lugt, 486b). Надписи пером на обороте: вверху слева в обрамлении «Lodovico Carracci inventò»; внизу «D'Alessandro Maggiori e da lui / comprato in Ferrara nel 1793»; вверху справа «Piedi Oncie / 10 = 5 d'altezza / 10 = 1 di larghezza»).

Каноничи сообщает о продаже картины «Обрезание» из «Оратория делла Скала», наряду с другими картинами современников Карраччи – Скарселлино, Бонони, Мона, составлявшими цикл, посвященный Деве Марии, – «Милорду Джон Удней» в 1772-1773 гг. [Canonici, 1819, P.49-50] . Что касается ее последующего приобретения Рейфенштейном, то в переписке с Гриммом упоминается поездка Дженкинса за некоторыми картинами в Тоскану. Можно не сомневаться в том, что он отправился в Ливорно, где Джон Удней с 1777 года служил британским консулом [Artemieva, 2009. P. 121-139; Артемьева, 2021, С. 146-173]. Это подтверждает и история второй картины, ныне находящейся в Картинном доме в Ораниенбауме – «Благовещение» Ипполито Скарселлино.

В упомянутом письме Гримму 23 июня 1779 года³⁰⁸ Рейфенштейн дает ее подробное описание: «Шестая [картина], кисти Скарселлино из Феррары, изображает “Благовещение” и представляет собой редчайший образец живописи этого мастера, какой только можно встретить между Флоренцией, Римом и Неаполем, где попадаются время от времени его работы малого или среднего размера, написанные с непревзойденным пониманием колористической гармонии в манере старой венецианской школы. Но не видя монументальных произведений этого живописца в церквях и монастырях Феррары, откуда происходит и упомянутая работа, невозможно поверить в их грандиозность: в них мужественный и отточенный стиль Карраччи восхитительно сочетается с элегантностью Гвидо и грацией Корреджо. Святая Дева изображена пленительной молодой женщиной, исполненной достоинства и скромности. Складки ее одежд не скрывают, а подчеркивают ее изящество и грациозность. Во всем облике Архангела, в особенности же в его прекрасной голове, столько очарования, что вызывают в памяти образы Корреджо, в удачном подражании которому вверху изображен сонм ангелов, славящих Мадонну; общий тон картины светлый, но колорит при этом насыщенный и богатый, благодаря

³⁰⁸ РГАДА. Ф. 10. Оп. 3. Ед. хр. 504. Л. 78-83.

необычайному разнообразию переходов в полутонах, в чем и проявляется верность подлинной манере венецианской школы»³⁰⁹.

Упоминание предыдущего местонахождения картины – Феррара – вновь приводит нас в «Ораторию делла Скала». В описании его внутреннего убранства Скалабрини упоминает несколько работ Скарселлино, и в их числе – алтарь со сценой «Благовещения» [Scalabrini, 1773, P.195]. Согласно Бризигелле, во втором алтаре находилось “Благовещение”, изображающее Архангела Гавриила и Деву Марию, написанных с исключительными нежностью и грацией» [Brisighella, 1991, XIX, P. 320]. Ему вторит Баротти: «Следующая картина с “Благовещением Деве Марии”, а также “Сивилла”, - работа Ипполито Скарселлино» [Barotti, 1770, P.128]³¹⁰. Кроме “Благовещения” Скарселлино исполнил здесь еще одну большую алтарную картину, «вступив в состязание с соседней работой великого мастера» [Brisighella, 1991. XIX, P. 319]³¹¹, т. е. с “Обрезанием” Карраччи. Речь идет о “Поклонении волхвов” - полотне, судьбу которого пока установить не удастся. Обе картины Ипполито можно датировать 1610-1611 гг., что подтверждается датой на холсте Карраччи – «1611». В очном соревновании с болонской знаменитостью, Скарселлино должен был поддержать репутацию безусловного лидера, доминирующей фигуры среди феррарских живописцев.

В 1772 году братство было упразднено и живописное убранство Оратории позднее было распродано. Но, по-видимому, в 1776 году холсты еще оставались *in situ*, когда Дж. Давид гравировал как “Обрезание”

³⁰⁹ “Le sixieme, de Scarsellino de Ferrare, représente l’Annonciation et est une de rares apparitions en fait en peinture, au moins entre Florence, Rome et Naples, où on ne voit ce maître que de temps en temps de petits tableaux ou de moyenne grandeur, peints et colorés très harmonieusement dans le stile de l’anciecnne école de Venise. Mais sans avoir vu quelques grand tableaux de ce maître dans quelques églises et couvens de Ferrare, d’ou le tableau en question a été tiré, on ne le croirait jamais d’une aussie grande production, dans laquelle le stile mâle et correct des Carraches enrichi de l’élégance de Guide et de la grace du Corregge se font si distinctement apercevoir et admirer. La Sainte Vièrge y apparait sous la figure d’une jeune femme pleine de dignité, de modestie et de beauté. La draperie ne cache pas la grace et et l’élégance d’un beau corps qui est plutôt déceimment habillé qu’enveloppé. L’Ange a dans toute son attitude et surtout dans sa belle tête ce charme gracieux, imité du Corregge duquel aussi la riche composition de la gloire d’Ange en haut est une heureuse imitation; le ton de ce tableau est clair, mais pourtant d’un coloris vrai et très nourri par une grande variété dans les demi teintes, en conformité du stile de la bonne école venitienne”.

³¹⁰ “Il seguente quadro con l’Annunciazione di Maria Vergine, e la Sibilla, sono opera di Ippolito Scarsellino”.

“Сивиллы”, как следует из описаний, размещались над всеми алтарями. На сегодняшний день опубликована только одна работы Карло Бонони (125,0 x 290,0 см; Феррара, *Fondazione Cavallini-Sgarbi*). [Sgarbi, 2004. P. 132].

³¹¹ “tutto a concorrenza col quadro seguente che è l’opera del gran maestro...” - .

Карраччи, так и “Поклонение волхвов” Скарселлино. Гравюру же с “Благовещения”, несмотря на упоминание [Scalabrini, 1773, P. 195]³¹², пока обнаружить не удалось.

Ипполито Скарселлино за свою долгую и успешную творческую жизнь много раз обращался к теме “Благовещения”. Кажется, она особенно вдохновляла и подстегивала его воображение³¹³: художник ни разу не повторил самого себя, каждый раз создавая новые варианты композиции. Однако больших алтарей с изображением этого библейского сюжета до нас дошло всего несколько, при этом полотно из Ораниенбаума – самое монументальное из всех известных сегодня³¹⁴. Восторженное описание, данное ему Рейфенштейном, несколько не преувеличено: это образцовое произведение большого художника, достигшего к моменту создания картины вершины мастерства.

Автор строит сцену на большом, вертикально ориентированном холсте, разделяя ее на два яруса: нижний – появление Архангела Гавриила перед Марией, и верхний – белый голубь, воплощение Святого Духа в окружении сонма ангелов, славящих будущую мать Иисуса. Не только пространственное решение, но и другие композиционные элементы вызывают в памяти алтарные композиции учителя Скарселлино – Паоло Веронезе (ведь не случайно он заслужил прозвище «феррарского Паоло»). Венецианские истоки его искусства просматриваются во многих деталях: в триумфальном архитектурном декоре, преобразующем скромное жилище Марии в интерьер палаццо или виллы, с открытой лоджии которой открывается таинственный сумеречный пейзаж; в звучной

³¹² «Оно было положено на медь и многократно воспроизведено» (“Fu posta in rame e molte volte ricopiata”) --

³¹³ Об этом же пишет М. А. Новелли: «Кажется “Благовещение” является той темой, которая особенно вдохновляла художника» (“*L’Annunciazione* sembra essere un soggetto che ha particolarmente ispirato artista” [Novelli, 2008, P. 296].

³¹⁴ Большая алтарная картина “Благовещение” из Городского музея Карпи – 285,0 x 167,0 см; почти такого же размера – 245,0 x 171,0 см – “Благовещение” из Национальной галереи Стокгольма, пространственное построение которого является ближайшей аналогией нашему. Новелли отвергла атрибуцию Скарселлино стокгольмской картины [Novelli, 2008, P. 336], однако ее сходство с ораниенбаумской весьма показательно.

холодной цветовой гамме с глубокими, благодаря искусно настроенному освещению, тональными градациями.

Световые эффекты придают всей сцене возвышенно-мистическую окраску, соответствующую происходящему событию: тусклый лунный свет наступающей ночи разрывается ослепительным солнечным сиянием, исходящим от Святого Духа. Замечательно выстраивает художник диалог Марии с небесным посланцем: Дева внимает словам Гавриила со смущенным достоинством, ее поза и движения поистине исполнены грации. Элегантным жестом правой руки она придерживает молитвенник, стоящий на *inginocchiatoio*. Этот весьма изысканный предмет мебели украшен резной фигуркой ангела с молитвенно сложенными ручками – точно такой же, как в раннем “Благовещении”, исполненном Скарселлино для собора в Мирандола до 1592 года [Novelli, 2008, Cat.15].³¹⁵

Подобные детали играют немаловажную роль в создании общей атмосферы жилища Марии: у ее ног, на «венецианском», геометрического рисунка, полу из цветного камня, стоит круглая плетеная корзина с двумя ручками и крышкой, из-под которой широкой лентой раскручивается незаконченное рукоделие: белая кружевная тесьма с растительным орнаментом, выполненным в технике игольного шитья на тканом основании (сетке), получившей распространение в Италии в конце XV-XVI веках. Согласно Протоевангелию Иакова и последующим средневековым источникам, Дева Мария занималась в повседневной жизни рукоделием, а вид его, избранный художником, считался занятием благородным, достойным добропорядочных дам, а также более подходящим для воспитания девочек, чем танцы, музыка и настольные игры. Орнамент с давних времен очаровывал и занимал самых известных и талантливых художников, а в эпоху Возрождения им увлекались повсеместно, и самые крупные мастера, по свидетельству Вазари, не составляли исключения

³¹⁵ Сохранились два фрагмента композиции – Архангел и Святая Дева (165,0 x 100,0 см каждый). Резной рельеф, очевидно, восходит к гравюре Маркантонио Раймонди “Благовещение” [Lanzi, 1795-1796. N. 15A].

[Vasari 1550, ed. 1971, P.4-5]. Распространяя свои орнаментальные фантазии в гравюрах, они способствовали развитию тиражированных печатных изданий (*pattern books*), предлагавших самые разнообразные схемы для вышивания, включая геометрический, растительный и зооморфный орнаменты, сцены из писаний и повседневной жизни. Уже сами названия книг обращены к женской добродетели: «Opera Nova Universale intitulata corona di rascami» Джованни Андреа Вальвассори (ок. 1530), «Convivio delle Belle Donne/Dove con li Nuovi rascami & lavorieri con giusta misura..» Никколó Дзоппино (1532), «Il spechio di pensieri delle belle et virtuose donne» (1546) и «Trionfo di virtu» (1563) Маттео Пагано и др. Со временем, используя игру слов и превратив «добродетель» (*virtue*) в «виртуозность» (*virtuosity*), авторы возвысили это ремесло до степени искусства. Все названные книги были изданы в Венеции, ставшей в XVI веке одним из главных центров производства кружева – как видим, Скарселлино и в этих деталях обращается к своему венецианскому опыту.

С годами этот опыт, приобретенный, в первую очередь, в мастерской Паоло Веронезе, феррарский мастер сумел счастливо соединить с уроками болонских академиков и облечь его в гармоничную, классически завершенную форму, примером чему может служить вновь обретенная в Ораниенбауме картина.

“Благовещение”, как и “Обрезание” Людовико Карраччи, купил английский консул в Венеции Джон Удней, о чем сообщает Баруффальди [Baruffaldi, 1839, p. 52, nota 23]³¹⁶. В Ферраре же «с этой прекрасной картины, покинувшей пределы Италии, можно увидеть копию, весьма посредственную, которая находится в базилике Санта Мария дель Вадо,

³¹⁶ «В 1772 году братство Оратории Санта-Мария-делла-Скала было упразднено, а картины проданы англичанину Джованни Удней» (“Del 1772 fu abolita la compagnia dell’oratorio di S. Maria della Scala e quelle pitture furono vendute all’inglese Giovanni Udny”) . Ланци сообщает: «Они были очень ценны в “Оратории делла Скала”, его “Сошествие Святого Духа”, “Благовещение”, “Поклонение волхвов”, выполненные в соответствии с программой Аннибале Карраччи» (“Pregiatissimi furono all’Oratorio della Scala la sua Pentecoste, la Nunziata, l’Epifania fatta a competenza con la Presentazione di Annibale Carracci”) -[Lanzi, 1795-1796, pP. 244]. Как видим, Ланци ошибочно называет “Обрезание” “Поклонением волхвов” и считает автором Аннибале, а не Людовико Карраччи. Баруффальди, в свою очередь, называет автором “Обрезания” Агостино Карраччи [Baruffaldi, 1839, p. 41].

[...], исполненную неким Джакомо Бартоли» [Barotti, 1770., p. 144]³¹⁷. Не ранее весны 1779 года обе картины выкупил Томас Дженкинс для перепродажи русской императрице.

Как следует из писем Рейфенштейна Гримму, он до последнего торговался с Дженкинсом, пытаясь снизить цену или дополнить блок еще какими-то ценными произведениями. В итоге ему это удалось: в письме от 6 октября 1779 года он с нескрываемым торжеством сообщает, что сумел склонить Дженкинса прибавить к списку еще три картины. Одна из них – знаменитая *“Любовная сцена”* Джулио Романо, чья история полностью раскрывается в письме. Оказывается, картина досталась немецкому живописцу Антону Рафаэлю Менгсу в период его пребывания в Испании, после чего была перевезена в Рим, где и хранилась не распакованной в ящике до самой смерти художника в 1779 году. Незадолго до кончины он уступил ее Дженкинсу с условием выкупа, в случае выздоровления [Androsov, Nikol'skij, Cvetkov, 2019. P. 56-67]. Кроме эмоционального описания достоинств шедевра, Рейфенштейн сообщает, что, хотя ему не удалось добиться от Дженкинса «нового снижения общей суммы, он, однако, пошел на значительную уступку, добавив еще две картины, коих приобретение, надеюсь, доставит удовольствие Ее Императорскому Величеству, поскольку обе картины являются неотъемлемой частью алтарей с *“Обрезанием”* Карраччи и *“Благовещением”* Скарселлино в той же церкви в Ферраре, из которой все они были взяты; тем самым приобретение будет более цельным. Речь идет о двух картинах равных по длине двум упомянутым, высотой же пять пядей – в интерьере они выполняли роль фриза. На каждой, созданной тем же мастером, что и соответствующая алтарная картина, представлена Сивилла в окружении гениев, предсказывающая событие, изображенное под ней. Г-н Дженкинс

³¹⁷ “Di questo bel quadro, trasportato fuori Italia, si vede una copia, non troppo plausibile, che si trova nella Basilica Santa Maria del Vado, [...] copia eseguita da certo Giacomo Bartoli”. Копия, действительно, очень невысокого достоинства, о чем можно судить по фотографии, любезно присланной проф. Барбарой Гельфи.

уверил меня, что каждая из них стоила ему 250 цехинов, но он не будет повышать согласованную сумму в надежде и далее предлагать свои услуги и исполнять всемиловейшие распоряжения Ее Императорского Величества»³¹⁸.

В 1780 году Гримм направляет Екатерине II счета за купленные у Дженкинса картины, которые обошлись казне в 8900 цехинов (18245 скуди)³¹⁹. Покупка прибыла в Петербург в 1781 году и, как уже было упомянуто ранее, подверглась уничижающей оценке неких «людей в Эрмитаже», на суждение которых так полагалась императрица. Очевидно, здесь не обошлось без какой-то непонятной пока придворной интриги³²⁰.

Отвергнутые императрицей, оба алтаря были перевезены в Павловск, резиденцию великокняжеской четы. Здесь им отвели место в Госпитальном доме при церкви Святой Марии Магдалины. Храм, заложенный в мае 1781 года наследником престола Павлом Петровичем в честь небесной покровительницы его супруги, и Госпитальный дом содержались на средства и попечением великой княгини Марии Федоровны. Принимая во внимание частный характер всего комплекса, служившего летней придворной церковью великокняжеской четы, нет ничего удивительного в том, что здесь оказались замечательные образцы религиозной живописи западноевропейских художников.

³¹⁸ «Une nouvelle diminution de la somme totale en argent comptant, il m'accorda pourtant un équivalent considerable, savoir deux autres tableaux, don't l'acquisition sera, j'espere, très agréable à Sa Majesté Impériale, car ces deux pieces ayant été autrefois unies aux tableaux de la *Circoncision* de Carache et de l'*Annonciation* de Scarsellino dans l'église à Ferrara d'ou ils ont été tirés, ces deux pieces rendent l'acquisition d'autant plus complete. Ce sont deux tableaux - en longueur égaux à chacune des deux susdites pieces et de cinq palmes de hauteur, lesquels dans l'architecture des autels ornaient une espece de frise. Chacune de ces pieces exécutée par le maître du tableau relatif, représentent une Sibille, groupée avec plusieurs génies, censée d'avoir prophétisé les événements dans les tableaux correspondants³¹⁸. M. Jenkins m'accorda de son propre mouvement ces deux tableaux évalués dans son catalogue chacune 250 zecchini, par dessus le marché des autres tableaux conclu avec lui, afin de raccomander son négoce aux ulterieurs gracieux ordres et puissant protection de Sa Majesté Impériale» [РГАДА. - Ф. 30.- Оп. 1. - Ед. хр. 10(3), л. 93-95 об.]. Упоминание о добавлении в лот двух «Сивилл» остается пока неразрешенной загадкой – непонятно, прибыли ли они в Петербург, или Дженкинс решил все же не расставаться с ними. Возможно, в момент торга они еще оставались у Уддея: из переписки Гэвина Гамильтона и Джаммари Сассо в 1788 г. следует, что Гамильтон приобрел у Уддея «Сивиллу» Людовико Карраччи [Del Torre, 2002, P. 447, n. 211, письмо от 28 июня 1788; P. 448 – n. 212, письмо от 12 июля 1788].

³¹⁹ Сообщено С. Я. Карпом [РГАДА. - Ф. 10.- Оп. 3.- Ед. хр. 504, лл. 137, 138об.].

³²⁰ С. Андросов (устно) полагает, что раздражение Екатерины было вызвано как раз монументальными размерами большинства картин – для них уже попросту не было места в галерее Эрмитажа.

5.4. Покупка собрания барона Цукмантеля при посредничестве барона Мельхиора Гримма

В переписке царицы с Гриммом в 70-е гг. неоднократно мелькает имя барона Цукмантеля. Франсуа-Антуан-Пасифик, барон Цукмантель (1715-1779) был французским посланником в Маннхейме, затем в Дрездене (1763-1770) и, наконец, в Венеции – с 1771 по 1777. К месту последнего назначения – Лиссабон – барон не прибыл – он скончался в Париже 19 июля 1779. Цукмантель был старинным другом и постоянным корреспондентом Гримма, который принял деятельное участие в приобретении для русского двора, а точнее – для великокняжеской четы в Павловске, - оставшейся после смерти барона коллекции живописи.

О возможности покупки собрания Цукмантеля Гримм уведомил царицу еще при жизни барона, весной 1779. Очевидно, Гримма выбрал своим посредником сам Цукмантель, оказавшийся в стесненных обстоятельствах. В это же время в Риме Рейфенштейн собирается купить несколько картин у Дженкинса (см. выше). Рейфенштейн подробно информирует о всех своих шагах Гримма, который довольно холодно реагирует на его энтузиазм, и даже предупреждает Рейфенштейна о критике неких «знатоков» касательно предложений Дженкинса. Это весьма странно, поскольку вряд ли кто-то мог видеть картины, которые на тот момент еще не добрались до Рима - большая их часть находилась в Ливорно у Уддея, а некоторые вообще были в Англии [Artemieva, Vortnikova, 2021, p. 21-35]. «Рейфенштейн ответил Гримму, что отзывы, вероятно, вызваны конкуренцией...» [Левинсон-Лессинг, 2022, С.121].

Интрига начинает закручиваться летом 1779 года, когда один за другим умирают Менгс (29 июня), а вслед за ним и Цукмантель (19 июля), о чем Гримм уведомляет Екатерину II³²¹.

³²¹ Письмо от 23 августа 1779 г. [Письма Императрицы Екатерины II..., 1878, т.23, с.158].

С большой вероятностью можно предположить, что конкурентом Рейфенштейна в данном случае выступил сам Гримм, несколькими месяцами ранее предложивший Екатерине приобрести собрания Робине и Цукмантеля, которые царица намеревалась передать сыну и невестке, о чем она писала 16 апреля 1779 года: «Они [т. е. великокняжеская чета] имеют около сотни, которые я им достала, и эти картины не испортили бы моей галереи». Из коллекции Робине Екатерина отобрала всего шесть картин, вторая же куплена целиком, причем об этой сделке Гримм высказывался в таких же выражениях, как Рейфенштейн – о сделке с Дженкинсом: он «хвалится тем, что это собрание ему удастся купить настолько дешево, - 130 картин за 30 тысяч ливров, - что все поздравляют его с этой удачей» [Левинсон-Лессинг, 2022, С.106 – 108].

Екатерина, полностью доверяя своему корреспонденту, ни разу не усомнилась в его порядочности и не только озаботилась своевременным переводом денег за собрание Цукмантеля, но открыла ему кредит на приличную сумму 50 тысяч флоринов, о чем сообщила в письме от 29 марта 1781 г. [Письма Императрицы Екатерины II..., 1878, т.23, С.200]. В письме от 14 (25) апреля она беспокоится, пришли ли 30 000 за коллекцию Цукмантеля. Вполне удовлетворенный, Гримм 6 июня 1781 года отвечал: «...если непременно нужно увешать стены Государя Великаго Князя картинами, я считаю, что Робине и Цукмантели честно достигнут этой цели; это было их первое назначение» [Письма Императрицы Екатерины II..., 1878, т.23, С.210]. 12 июля Екатерина сообщает, что отдала распоряжения по перевозке картин Робине и Цукмантеля, которые следовало отправить в Петербург через Любек³²².

Как бы то ни было, преуспели оба комиссионера, и Рейфенштейн, и Гримм: 31 августа (11 сентября) царица сообщает Гримму что прибыли оба долгожданных груза: французский - из Любека, и итальянский – с флотом

³²². [Письма Императрицы Екатерины II..., 1878, т.23, С.217].

адмирала Борисова, однако еще не имела случая посмотреть все вновь приобретенные картины, поскольку остается в Царском Селе присматривать за внуками – великокняжеская чета отправилась в свой Grand Tour.

Наконец, через две недели Екатерина возвращается в столицу, где все поступившие картины были представлены Екатерине на обозрение одновременно где и разразился громкий скандал, отразившийся в том самом письме Гримму 27 (16) сентября 1781 года, в котором она обвиняет Рейфенштейна в покупке «отвратительного хлама» и просит никогда больше ничего не покупать у Дженкинса. При этом о приобретении Гримма царица высказывается более деликатно – *«послушайте, но Робине и Цукмантель - все это очень посредственно, или же туманы и дожди ... помутили мне зрение»*³²³.

На самом деле галерея Цукмантеля при ближайшем рассмотрении не могла никоим образом конкурировать с картинами, приобретенными Рейфенштейном. Она была собрана по преимуществу во время пребывания последнего в Венеции, где все вновь прибывшие и осевшие надолго иностранцы были охвачены лихорадкой погони за пока еще «богачейшими сокровищами венецианской живописи», цитируя название знаменитого труда Марко Боскини, без чьих комментариев не обойдется и это сообщение.

В начале XIX века появился примечательный документ: его составил Джакомо делла Лена, итальянец, уроженец Лукки, проживший практически всю свою жизнь в Венеции (с 1760 до самой смерти в 1807) в должности испанского вице-консула, - “Esposizione istorica dello Spoglio che di tempo in tempo si fece di Pitture in Venezia” – “Хроника разорения живописных собраний Венеции» [Haskell, 1967, P.173-178]. В этой памятной записке он перечислил всех «игроков» на венецианском художественном рынке, начиная с конца XVII столетия и до падения Республики. Первенство среди них принадлежит,

³²³ Письмо 16 (27) сентября 1781. [Письма Императрицы Екатерины II..., 1878, т.23, С.221].

конечно английским посланникам и консулам – Смит, Мюррей, Удней, Стрейндж, Райт. Это самые крупные, акулы; далее рыбешка помельче – местные дилеры и знатоки, Дзанетти, Сассо, знакомый нам барон Бодиссони, Маффео Пинелли – они не столько коллекционеры, сколько посредники, торговцы – следы их деятельности мы найдем и в Эрмитаже, и во многих частных петербургских галереях в XVIII в. Отдельной строки удостоился граф Мордвинов – посланник в Венеции с 1785 до вступления в город войск Наполеона, - делла Лена называет Мордвинова «фанатиком живописи», не пропускавшим ни одного дня, чтобы не посещать мастерские и антикварные лавки. Из французов делла Лена упомянул лишь двух посланников: маркиза д'Аржансона, библиофила и нумизмата, и барона Цукмантеля, «образованнейшего господина», «которого одолела страсть к картинам», и он их «приобрел в приличном количестве и неоднократно отправлял партиями в свой замок в Эльзасе».

Вот эти более чем полторы сотни картин по праву могли бы называться хламом на фоне тех, что купил Рейфенштейн. Гримм бессовестно злоупотребил доверием Екатерины, всучив ей весьма посредственную коллекцию. Вся галерея наполнена работами в основном мастеров XVII века, преимущественно венецианцев. В примечаниях к списку на французском языке множество работ указаны как копии или подражания. Причем речь идет не только об итальянских авторах, но также французских и немецких. Сам список составлен человеком крайне некомпетентным - все имена и фамилии художников были ему неизвестны, он записывал их на слух, безбожно перевирая, так, что с первого раза трудно догадаться о каких мастерах идет речь. Показательно, что немногие были оставлены в Эрмитаже: в каталог Миниха внесено менее одной трети – 47 картин. Полный список собрания Цукмантеля с указанием идентифицированных картин, для которых удалось установить современное местонахождение или же их упоминание в других источниках, приведен в *Приложении 3*.

Многие работы рассеялись сразу или со временем по различным дворцам и казенным учреждениям (соборы Павловского и Гатчинского дворцов, Царскосельского лицея), частным коллекциям. Некоторые возникают в инвентаре Лабенского 1797 г.; иные (12) впоследствии оказались выставленными на аукционе 1855 года.

Громких имен в собрании Цукмантеля практически нет. Единственное исключение – первым номером идут две монументальные работы Тинторетто «Встреча Марии с Елизаветой» (ГЭ 9547) и «Рождество» (ГЭ 9524 - на самом деле – «Рождение Иоанна Крестителя»)³²⁴. Они находятся в Эрмитаже, но автором обеих является последователь Тинторетто из следующего поколения венецианских художников, работавших на рубеже XVI-XVII вв. и объединенных Марко Боскини под именем “Sette maniere” - Маффео ди Верона. Сейчас, конечно, важно, что галерея Эрмитажа обладает широким спектром имен и может достаточно полно представить ту или иную школу, но Екатерина вряд ли руководствовалась подобными соображениями.

Из тех картин, что были изначально приняты в Эрмитаж и остались в Картинной галерее, опознаются “Самсон” - подписная работа Джамбаттисты Ланджетти (ГЭ 2126)³²⁵ и две “головы” – т.н. “Девушка” (ГЭ 7592) и “Турок” (ГЭ 8192)³²⁶ Якопо Амигони – законченные этюды (?) к большой картине, предназначенной для Августа III по программе Франческо Альгаротти, который заказал для “завершения Дрезденской галереи” пяти самым известным венецианским художникам - Амигони, Питтони, Пьяцетта, Тьеполо и Дзуккарелли - полотна одного размера с фигурами “как у Пуссена” на литературные сюжеты, подробно прописанные самим Альгаротти. Амигони был предложен эпизод из “Эфесских повестей об Антии и Габрокоме” Ксенофонта Эфесского, впервые изданном в 1726 году в Лондоне Антонио

³²⁴ ГЭ 9547, х.м., 272,7 x 135,5 см; ГЭ 9524, х.м., 272,7 x 135,5 см

³²⁵ ГЭ 2126, х.м. 105,2 x 188,1 см

³²⁶ ГЭ 7592 х.м., 60 x 46,2 см; ГЭ 8192, х.м., 60 x 46,2 см

Кокки³²⁷. На картине должна была быть изображена первая встреча двух влюбленных во время праздника Дианы в Эфесе, в связи с чем художнику предписывалось изобразить все на фоне пейзажа с видимым в глубине берегом моря и храмом Дианы. Картины пропали из Дрездена после Семилетней войны, сохранилось лишь моделло. В Эрмитаж поступили 4 «головы» - кроме двух показанных, имеется еще «Голова Минервы» (Саратовская картинная галерея им. А.Н.Радищева), четвертая – т.н. «Голова албанца» пока не найдена.

Из венецианских картин, оставшихся в Эрмитаже, - две работы Луки Карлевариса – «Пьяцетта и Моло» и «Регата в честь Фридриха Датского»³²⁸ и «Семья сатиров», пришедшую с именем Фонтебассо, но на самом деле работы Себастьяно Риччи [Artemieva, 2012, P.326]³²⁹.

Наконец, можно уточнить атрибуцию «Аллегории Мира и Правосудия», приписанную Фомичевой Дициани [Фомичева, 1992, кат.№ 110]³³⁰, но в списке Цукмантеля назван истинный автор - Джованни Баттиста Крозато, в чем не может быть сомнений. Аналогичный случай произошел с работой Антонио Арригони «Моисей, попирающий корону фараона» [Fossaluzza, 1993, P. 176–177, fig. 35], до того опубликованной как произведение Себастьяно Риччи [Фомичева, 1992, С. 267, № 206; Fomicheva, 1971, P. 11; Fomicheva, Kustodieva, Vsevolozhskaja, 1977, P. 135, fig. 141] – она проходит в списке Цукмантеля с авторством Арригони [Артемьева, 2023 (3), С.56, илл.2].

К этому следует прибавить два действительно замечательных пейзажа Кавалера Темпесты - «Бурное море с кораблями» и «Пейзаж с Дианой и Эндимионом»³³¹, которые происходят из коллекции вичентинского аристократа Внченцо Скроффы.

По списку проходит множество натюрмортов, но ни один из них не совпадает ни по размерам, ни по описанию с теми, что хранятся в Эрмитаже, за

³²⁷ Xenophon of Ephesus. *The Story of Anthia and Habrocomes*. Ed. Antonio Cocchi. London, 1726.

³²⁸ ГЭ 215, х.м., 82 x 120 см; ГЭ 216, х.м., 82 x 120 см.

³²⁹ ГЭ 2077, х.м., 64 x 80 см

³³⁰ ГЭ 2189, х.м., 113 x 104 см

³³¹ ГЭ 2084, х.м., 100,5x 146,5 см; ГЭ 2085, х.м., 100,5x 146,5 см

исключением одного, который с известной осторожностью можно отождествить с «*Цветами и фруктами на фоне каменной вазы*» Андреа Бельведере³³².

Из двух отличных *Архитектурных пейзажей* Гизольфи один остался в Эрмитаже³³³, а парный к нему находится в Национальной галерее Армении.

Большая часть собрания Цукмантеля была сразу рассеяна по различным пригородным дворцам и подчиненным двору учреждениям: так, «*Голова Христа*» школы Веронезе³³⁴ оказалась в Павловском дворце, «*Вирсавия*» Падованино³³⁵ и происходящая из крупнейшего – более 400 №№ - в Венеции собрания Бергонци, упоминается в Описи Царскосельского лица [Artemieva, 2000, 56, Р. 84-87]³³⁶.

И сегодня некоторые полотна Цукмантеля опознаются в собраниях пригородных дворцов. Так, «*Антиох и Стратоника*» Гаспаре Дициани³³⁷ находится в экспозиции Эрмитажа в Петергофе. Здесь же удалось выявить еще три картины, поступившие от Цукмантеля: «*Батальная сцена (Кавалеристы)*» Антонио Стома³³⁸, прекрасную «*Аллегория геометрии*» Пьетро Рикки³³⁹ и одну из многочисленных, но не самую плохую копию «*Игроков в карты*» Караваджо³⁴⁰. В Павловском дворце хранится «*Св. Себастьян*», копия с Веронезе, (как работа Лефевра³⁴¹, хотя не соответствует этому имени по уровню исполнения). Здесь же в галерее можно видеть «*Юнону и Аргуса*»

³³² ГЭ 5383, х.м., 90 x 101 см.

³³³ ГЭ 2517, х.м., 98 x 116 см

³³⁴ ГЭ 9309, х. м, 30 x 24 см

³³⁵ ГЭ 9353, х. м., 142,5 x 116,5 см.

³³⁶ В статье упоминались также другие картины венецианских художников, пришедших одним лотом, но на тот момент не ассоциированных с галереей Цукмантеля.

³³⁷ ПДМП 568-ж, х.м., 62 x 85 см.

³³⁸ ПДМП 634-ж, х.м., 79 x 84 см.

³³⁹ ПДМП 597-ж, х.м., 74 x 69,5 см.

³⁴⁰ ПДМП 559-ж, хж.м., 98,2 x 134,6 см.

³⁴¹ ЦХ-1642- III, х.м., 69,5 x 94,5 см.

Николо Бамбини³⁴². На этом имени и имени его учителя Пьетро Либери следует немного остановиться.

Как уже неоднократно отмечалось в предыдущих главах, работы Бамбини и Либери в XVIII веке поступали из Венеции в огромном количестве – им, безусловно, принадлежит абсолютное первенство во всех привозимых партиях картин. В списке Цукмантеля оказалась, по всей видимости, целая декоративная серия из восьми картин Бамбини одинакового формата и размера – ок. 116 x 145 см. Кроме павловской *«Юноны и Аргус»* можно отождествить *Трех парок* с теми, что находятся в Воронцовском дворце (Алупка). Надеюсь, что со временем удастся идентифицировать и другие работы из этой серии³⁴³.

Из работ Пьетро Либери опознается *«Танец нимф на облаках»*, проданный в 1855 году и ныне находящийся в Одесском музее западного и восточного искусства [Врангель, 1913, № 174; Artemieva, 1998, Р. 44].

Через аукцион 1855 года прошла и подписная картина Марко Базаити *«Христос - утолитель жаждущих»*, позднее оказавшаяся у Павла Делярова, а уже после войны из ГМФ была передана в Екатеринбургский музей [Врангель, 1913, № 424; Artemieva, 1998, Р. 45]. В Моршанском историко-художественном музее находится *«Меркурий на облаках»* Грегорио Ладзарини³⁴⁴.

В списке Цукмантеля упоминается множество батальных сцен популярных мастеров Маттео Стома, Антонио Кальцы, Филипп Лютербург. – идентификация этих работ чрезвычайно затруднена из-за отсутствия подробных описаний, единственной подсказкой могут быть размеры.

Можно пожалеть об утрате известной в Венеции картины Маттео Понцоне *«Венера, Купидон, Вакх и Церера»* упоминаемой в знаменитом

³⁴² ЦХ-1638- III, х.м., 106 x 145,5 см.

³⁴³ По Каталогу 1797 г. в Эрмитаже значатся 9 картин Бамбини, из которых опознаны три: кроме *«Трех парок»* и *«Юноны и Аргуса»* в б.собрании Ханенко находится *«Диана и Эндимион»* (Музей Богдана и Варвары Ханенко, Киев) (Рис.112).

³⁴⁴ Указано ст.н.с. ГРМ С.Д.Алексеевым. Моршанский историко-художественный музей, инв.Ж-12, х., м. 98 x 73 см.

стихотворном труде *La Carta del Navegar Pittoresco* Марко Боскини как находящаяся в галерее Агостино и Джандонато Корреджо [Boschini, 1660 (1966), P.600]. Она также была продана в 1855 году, Врангель приводит ее подробное описание [Врангель, 1913, №146]. Надо заметить, что в Эрмитаже оказались две работы Понцоне на близкие сюжеты: «*Церера, Марс и Купидон за крестьянской трапезой*» поступила в галерею еще до 1774 г. [Врангель, 1913 №1037] – последняя была недавно возвращена в Эрмитаж.³⁴⁵

Боскини упоминает также три фриза Падованино, находившиеся во дворце Мочениго Casa Nuova. При поступлении в Эрмитаж они были сразу же использованы Джакомо Кваренги в декоре Зала итальянской живописи в Старом Эрмитаже. Позже при переделке интерьеров Штакеншнейдером их довольно безжалостно покромсали и в таком виде они дошли до наших дней – они украшают Зал Леонардо да Винчи [Artemieva, 2006, P.110 -117]³⁴⁶.

³⁴⁵ ГЭ 10635, х.м. 99,5 x 137,8 см.

³⁴⁶ ГЭ 9969 *Триумф Амфитриты* х.м. 113 x 633,5 см ; 9970 *Нептун и Амфитрита*, х.м., 113 x 63,5 см 9971 *Похищение Амфитриты*, х.м. 113 x 633,5 см

Глава 6. Венецианская живопись в крупных частных собраниях Петербурга к концу XVIII века – «охота за шедеврами».

Завершение формирования Екатерининского Эрмитажа.

Приобретения начала 80-х годов фактически завершили формирование эрмитажной картинной галереи. Однако окончательная точка в той теме, которой посвящена работа - приобретение картин венецианской школы живописи - еще не была поставлена. В последние годы правления Екатерины ее покупки картин стали более редкими, но и более избирательными. То же справедливо и по отношению к тем, кто, подобно императрице, сумел составить крупное собрание живописи – последние десятилетие XVIII века можно охарактеризовать как «охоту за шедеврами». Свою роль в этом сыграли новые «посредники» между Венецией и Петербургом, а также бурные политические события, изменившие карту Европы.

Став верной приверженкой неоклассицизма, императрица искала нового обер-архитектора, готового воплотить в камне ее представления о совершенной гармонии и союзе искусств: она нашла его в лице Джакомо Кваренги.

Кваренги, один из главных творцов того «строгого, стройного вида» Петербурга, который воспел Пушкин и который продолжает восхищать нас сегодня, внёс немалый вклад и в «пропаганду» наследия Тьеполо. Причем для Кваренги талант Джамбаттисты не ограничивался какими-то стилистическими рамками – он гармонично вписывался в любую архитектурную среду, лишь бы она была достойной оправой для монументальных композиций Тьеполо. Как зодчему Кваренги не раз приходилось решать в Петербурге подобную задачу. Заказчиками были приближенные императрицы, разделявшие ее страсть к составлению художественных коллекций.

6.1. а). Коллекция Безбородко. «Похищение сабинянок»

Джамбаттисты Тьеполо и «'Блудница' дома Соранцо» Паоло Веронезе

Для канцлера князя А.А.Безбородко (1747-1799) Джакомо Кваренги построил роскошный дворец на Почтамтской улице, где разместилась богатейшая картинная галерея. Среди многих ее шедевров было и огромное полотно Джамбаттисты Тьеполо «Похищение сабинянок». Изучение истории его происхождения и поступления в Эрмитаж – один из красноречивых примеров развенчивания былых заблуждений и возвращения картине ее «биографии» с момента самого заказа [Artemieva, 1996, pp.36-45] - одного из первых в творчестве великого венецианского мастера (Рис.113). О нем пишет Винченцо да Каналь в “Vita di Gregorio Lazzarini” - он считает картину «редкой работой» (“opera rara”) и называет заказчика Тьеполо - Якопо Дзордзи [Da Canal, 1735, P. XXXIV]. Полотно было исполнено для фамильного дворца Дзордзи на набережной Дзаттере в Венеции по случаю состоявшейся 21 февраля 1718 свадьбы Альвизе III Дзордзи, называемого Якопо, сына Габриэле, и Лючии Донà [Aikema, 1986, P.171, nota. 17]. Как удалось установить, Безбородко сумел приобрести *Похищение сабинянок* на распродаже собрания Маффео Пинелли в 1785 году [Catalogo dei quadri raccolti dil fu Signor Maffeo Pinelli..., 1785, P.100], по-видимому, через своего постоянного агента Антона Псаро, тогда – капитана-лейтенанта русского флота и посланника на Мальте.³⁴⁷ В каталоге продажи коллекции Пинелли картина значится работой Джамбаттисты Тьеполо, в чем не могло быть никакого сомнения, как и в инвентаре галереи Безбородко, сохранившемся частично и известном как *Опись Гауфа*³⁴⁸. Однако после смерти основателя коллекции и, вопреки его воле, последующего рассеивания картин,

³⁴⁷ Антон Константинович Псаро (Антониос Псарос, (1735 -1822) – грек, уроженец острова Миконос, в 1769 из армейских капитанов был принят во флот лейтенантом и дослужился до генерал-майора (1789) и тайного советника (1797). С 1783 до оккупации Мальты Наполеоном в 1797 был российским поверенным «по обществу Мальтийского ордена». О приобретениях Безбородко при посредничестве Псаро см. также [Artemieva, 2019, P.163, note 25-27].

³⁴⁸ Впервые была упомянута Б.И.Асварищем [Асварищ, 1993, С.3-4]; позднее опубликована К.В.Малиновским [Малиновский, 2012, С.501-505] - *Похищение сабинянок* значится в ней под № 263 (С.505).

была забыта и история покупки *Похищения сабинянок*, и имя ее автора: в Эрмитаж³⁴⁹ она поступила в дар от князя С.М.Волконского и была приписана Себастьяно Риччи [Липгарт, 1911, С. 34-37; Воинов, 1911, С.33-34]. Только в 20-е годы прошлого столетия авторство Тьеполо было возвращено по стилистическим признакам [Voss, 1922, P.428]. В 1962 году, когда Антонио Морасси включил полотно в *Complete Catalogue* произведений Д.Б.Тьеполо [Morassi, 1962, P.15, N.300], Эрнст сообщил историю его происхождения, которая сразу была принята на веру последующими исследователями и вошла во все каталоги и монографии [Ernst, 1963, 161, P. 60-65]: по утверждению Эрнста, картина принадлежала маркизу Пано Маруцци, российскому агенту в Венеции, после его смерти перешла к сыну Константину (оставаясь на фамильной вилле Маруцци в окрестностях Венеции), а от него, не оставившего прямых наследников, в свою очередь, перешла к сестре, графине Сумароковой, которая перевезла картину в Петербург, в свой особняк на Сергиевской улице, 9. Позднее этот дом был куплен у Сумароковых Волконскими. На деле же картина Тьеполо досталась Волконским раньше, когда они приобрели у графини Л.А.Мусиной-Пушкиной (урожденной Кушелевой-Безбородко) дворец ее покойного брата, графа Григория Александровича Кушелева-Безбородко, на Гагаринской улице. Полотно Тьеполо украшало парадную лестницу этого особняка, а затем было перенесено в новый княжеский дом на Сергиевской, 9.

Вообще коллекция князя А.А. Безбородко к концу XVIII столетия представляла собой одну из крупнейших картинных галерей столицы, а среди его приобретений благодаря стараниям все того же Антона Псаро оказались действительно редкие и прославленные в свое время произведения, которые лишь недавно удалось идентифицировать. Именно так произошло с картиной Паоло Веронезе «*Блудница перед Христом*», исчезнувшей из поля зрения исследователей творчества художника более чем на два столетия. О ее покупке князь с гордостью сообщает в письме архитектору Львову 7 февраля 1798: “Забыл сказать, что мне досталась так же ‘*La femme adultère*’ Паоло Веронезе,

³⁴⁹ ГЭ 282, х.м. 288 x 588 см.

превосходная, большого размера, из дома Соранцо в Венеции” [Григорович, 1879, С.433-434]. В этом же письме говорится о приобретении «Саломеи» Тициана «из собрания Фарсетти», причем упоминаются и другие покупки совершенные «при самом бегстве венецианском» - т.е., в момент захвата Венеции Наполеоном и падения Республики Св.Марка. Этот период характеризуется максимальной турбулентностью на местном художественном рынке, где основными конкурирующими сторонами оказались англичане и русские.

Блудница Веронезе, как и *Похищение сабинянок* Д.Б.Тьеполо, упоминается под № 7 в сохранившейся части инвентаря собрания Безбородко, составленной Гауфом [Малиновский, 2012, С.501].

В Венеции картина была широко известна на протяжении более двухсот лет: ее упоминает автор первой биографии Веронезе (1648) Карло Ридольфи среди работ Паоло, находящихся в частных собраниях в Венеции, упоминает «...картину с *Блудницей, уличенной в прелюбодейнии*, принадлежащую дому Соранцо ” [Ridolfi 1648, (1914), I, p.338]. Сто лет спустя она была воспроизведена Пьетро Монако в *Собрании 112 гравюр со сценами из Святого писания*, выдержавшим несколько изданий [Apolloni, 2000, pp.256-257], начиная с 1741 года. Как следует из подписи под гравюрой, картина оставалась, как и раньше, собственностью наследников Соранцо: ее владельцем значился Дзуане Соранцо ди Сан Поло (Рис.114). Однако, в комментарии к современному переизданию гравюр Пьетро Монако, сообщается, что “гравюра является единственным свидетельством существования этой картины” [Apolloni, 2000, P.256].

Как могло случиться, что столь известное в свое время произведение исчезло, растворилось бесследно? Конечно, следы остались, и даже предпринимались попытки пройти по ним, чтобы выйти на пропавшую картину. Относительно недавно французская исследовательница Наташа Пернак [Pernas, 2007, pp.181-195] попыталась отождествить с пропавшей *Блудницей* Соранцо

картину из замка Монтрезор во Франции, принадлежащую потомкам графа Ксаверия I Браницкого (1816-1879), который выиграл полотно в карты у Жерома Наполеона Бонапарта, кузена Наполеона III (Рис.115). Пернак предположила, что и офорт Пьетро Монако выполнен с этой работы, хотя ее расхождения с гравюрой настолько значительны, что пренебречь ими невозможно: в картине из французского собрания отсутствует надпись на полу, на которую Иисус указывает; за персонажем, стоящим в глубине в самом центре композиции, на гравюре виден еще один, лицо его скрыто капюшоном, выделяющимся на фоне колонны, - в картине из Монтрезора его нет; и, самое главное, фигура и поза самой грешницы, ее прическа, украшения совершенно не совпадают при сравнении живописи и гравюры. Наконец, исключительно сложный и утрированный разворот плеч и головы – первое, что бросается в глаза при рассматривании гравюры Пьетро Монако, – в живописной версии смягчены и сведены к более естественной, но и более банальной позе. Пернак не могла не заметить столь явных различий, но объяснила их вольностью гравера и даже его желанием причесать и украсить героиню по моде, приближенной к вкусам XVIII столетия. Ее не смутил даже тот факт, что зарисовка с картины, сделанная в Париже в 1869 году в Hotel Druot (Рис.116) на распродаже картин из собрания графа Григория Александровича Кушелева-Безбородко [*Catalogue de ...M.le Comte Koucheleff Besborodko*, 1869, п.37] в деталях соответствует гравюре Пьетро Монако: автор статьи предположила, что с оригиналом Веронезе весьма вольно обошелся художник-реставратор, тем более, что несколько источников указывало на плохое состояние сохранности картины и многочисленные записи. Что касается появления «Блудницы» в собрании графа Браницкого, то автор допустила возможность приобретения картины Жеромом-Наполеоном Бонапартом напрямую от Григория Кушелева-Безбородко в Лондоне, где картина была выставлена на аукционе Фостерс через месяц после неудачной попытки продаже на Друо. Эта гипотеза не имеет под собой почвы, точно так же, как и сама картина из замка Монтрезор никак не связана с коллекцией Соранцо и является лишь относительно верной копией подлинника, по качеству сильно

уступающей собственноручным произведениям Паоло Веронезе. В этом легко убедиться при сравнении ее с оригиналом, историю которого удалось реконструировать документально без каких-бы то ни было лакун.

В конце XVIII века Паоло Веронезе – один из самых востребованных мастеров на венецианском антикварном рынке, а главные игроки на этом рынке – англичане. Сохранилась переписка известного венецианского торговца произведениями искусства Джаммарио Сассо с Гэвином Гамильтоном [Del Torre, 2002] и Абрахамом Хьюмом, в которой содержатся любопытные сведения об интересующей нас картине. Оба англичанина ведут себя осторожно, не склонны к чрезмерным тратам и отдают предпочтение вещам относительно небольшим, что ставит Сассо в затруднительное положение: “...боюсь, что не найду для вас работ Паоло, по крайней мере маленького размера” [Boean, 2004, p.164]. Потенциальные покупатели оказываются перед дилеммой: рискнуть и купить вещь спорную³⁵⁰, либо приобрести безоговорочно авторское полотно Паоло Веронезе. Гамильтон еще в 1786 году спрашивает мнение Сассо о картинах из дома Соранцо в Сан Поло, которые, по слухам, выставлены на продажу – и среди них две работы Паоло Веронезе, одна из которых “...бесспорно самого Паоло” -- речь идет о «*Блуднице*». Руководством для всех жаждущих заполучить оригиналы остаются “*Жизнеописания...*” Карло Ридольфи. С ним в первую очередь консультируется Гамильтон: “...я сразу же заглянул в [книгу] Ридольфи ... и понял, что только *Блудница* была написана для дома Соранцо” [Del Torre, 2002, P.457]. И дальше, раздираемый сомнениями относительно картины, которую он никогда не видел: “я предпочел бы потратить сто – сто пятьдесят цехинов на *Блудницу*, [...] поскольку никто не сомневается в том, что это оригинал”³⁵¹. Другое, более современное руководство коллекционеров, – сборники гравюр Пьетро Монако разных выпусков, по

³⁵⁰ Как это произошло с Гамильтоном: “Меня искусил г-н Армано рискнуть некоей суммой ради картины Паоло” (“Sono stato tentato dal signor Armano di rischiare una somma per un quadro di Paulo...” письмо от 12 июля 1788 - [Del Torre, 2002, P.449]), и жестокое разочарование, постигшее в результате: “Картина Армано прибыла, и – увы мне! Какой провал! Паоло разве что в десятилетнем возрасте мог создать подобную вещь” (“...il quadro di Armano `e arrivato, ma oime` che cascata! Bisogna essere Paulo di dieci anni per fare cose simile” – [Del Torre, 2002, P.451].

³⁵¹ [Del Torre, 2002, P.458].

которым уже можно судить о достоинствах композиций, и Гамильтон надеется с его помощью на что-то решиться: “Когда увижу гравюру с *Блудницы* Паоло Веронезе, выскажусь более определенно: все, кто видел ее, говорят, что она вертикального формата [ошибка – горизонтального, *И.А.*], фигуры в натуральную величину, но в неважном состоянии... она не может стоить 200 цехинов”³⁵². Мы не знаем ответов Сассо, но бюджет Гамильтона не позволял ему в 1788 году рассчитывать на покупку принадлежащего Соранцо полотна: 200 цехинов сумма на тот момент смехотворная для владельцев, что понятно из переписки Сассо со следующим претендентом – Абрахамом Хьюмом. “Посылаю Вам список согласно современным гравюрам с главных картин, находящихся в Вашем богатейшем городе, и сообщите мне, можно ли их приобрести» - пишет Хьюм Сассо 25 мая 1790 [Vorean, 2004, P.165]. Из 10 картин в списке Хьюма 8 гравированы Пьетро Монако, среди них те, уже попали к новым владельцам, как, например, *Пир в доме Симона фарисея* Рубенса из дворца Грасси (Рис. 103): еще в 1769 году она находилась у Джона Удней, а затем перешла к Екатерине II [Artemieva, 2009, P. 134, fig.6,7; Артемьева, 2021, 165, рис.5]. Но в списке – 3 полотна Паоло Веронезе, и в том числе – «*Христос и грешница*» Соранцо. Однако и здесь Хьюма ожидает разочарование: 21 сентября того же года Сассо сообщает, что “...*Блудница* Паоло из дома Соранцо несколько месяцев тому назад продана за 500 цехинов...некоему графу Барбера, который собирается отвезти ее в Лондон... он чокнутый фанатик, мечтающий нажать на ней 6000 цехинов...”³⁵³ В следующем письме Сассо дает развернутую характеристику картине: “Знаю, что сейчас в Лондоне находится *Блудница* - картина Паоло из дома Соранцо, купленная неким графом Барбера за 500 цехинов в момент, когда Соранцо срочно понадобились деньги; до того они с меня хотели получить 1000 цехинов. Если хотите знать мое мнение, то эта картина написана в прекрасной и искуснейшей манере, роскошна по колориту и полна благородства в каждой

³⁵² Письмо от 20 декабря 1788- [Del Torre, P.459] .

своей части; живопись, правда, немного потемнела, и боюсь, что это результат посторонних вмешательств, прикрывающих следы старых реставраций, особенно заметных на одеждах Христа и грешницы, и в других местах... Опасаюсь, что при расчистке это вызовет большие осложнения; помню еще, что голова грешницы показана в таком сильном повороте, какой в жизни едва ли когда возможен. Но как бы то ни было, в целом картина великолепна” [Borean, 2004, P.180-181]. Как видно из этого пространного суждения, Сассо не только хорошо знал предмет, о котором вел речь, но и сам был его соискателем, на тот момент менее удачливым, чем граф Барбера. Однако венецианский торговец все же дождался своего счастливого часа: планы Барберы озолотиться на продаже картины Соранцо в Лондоне лопнули, и в итоге он перепродал ее тому же Сассо с убытком для себя. Сассо с нескрываемым торжеством извещает об этом своего английского корреспондента: “Должен сообщить Вам, что я таки купил ту самую *Блудницу* Паоло Веронезе из дома Соранцо, описываемую Ридольфи и гравированную Пьетро Монако. [...] Владелец ... рассчитывал на ней нажиться ... потом отказался продать за 600 цехинов...и вдруг в один прекрасный день решил вовсе избавиться от нее и уступил мне за 300 цехинов...”³⁵⁴. Далее Сассо пишет, что намерен продать картину Антону Псаро³⁵⁵, на тот момент российскому поверенному по обществу Мальтийского ордена в чине генерал-майора, который регулярно «совершает покупки для Московии», и с ним он уже не раз имел дело. Сассо, правда, готов переуступить картину Хьюму, но просит поторопиться, и при этом без обиняков добавляет, что такое полотно “уйдет с лёту», поскольку “картин Паоло не сыскать днем с огнем” [Borean, 2004, P.278].

Хьюм не проявил расторопности, и картина была отдана Псаро, который переправил ее в Петербург своему высокому покровителю – канцлеру князю Безбородко. В письме архитектору Львову 7 февраля 1798 князь с гордостью сообщает своему корреспонденту, какими знаменитыми картинами ему

³⁵⁴ 29 января 1796 [Borean, 2004, P.278].

³⁵⁵ См. прим. 1. Псаро поставлял картины и в Эрмитаж: РГИА, Ф.468, Оп.1-2, д.3898, 1783. *Именные и объявленные Высочайшие указы*. Выплаты за февраль 1783. «Капитан-лейтенанту флота Псаро за картины 8700 рублей в добавление к ранее выплаченным трем тысячам двумстам рублям пять тысяч семьсот рублей по представлению генерал-майора Безбородко»..

посчастливилось украсить свою галерею, и в конце добавляет: “Забыл сказать, что мне досталась так же ‘*La femme adultère*’ Паоло Веронезе, превосходная, большого размера, из дома Соранцо в Венеции” [Григорович, 1879, С.433-434]. Эти строки как нельзя лучше характеризуют основную тенденцию собирательства в последние два десятилетия XVIII века: владельцы картинных галерей ведут настоящую охоту за знаменитыми шедеврами живописи. Примечательно, что в сохранившейся части инвентаря собрания Безбородко (*Опись Гауфа*), где *Блудница* Веронезе упоминается под № 7, под номером «8» значится одноименная картина Веронезе [Малиновский, 2012, С.502], совпадающая с оригиналом по размерам – о ней пойдет речь далее.

После смерти Безбородко коллекция, несмотря на волю основателя сохранить ее целостной, неоднократно разделялась между наследниками и, в конце концов, большая часть живописного собрания старых мастеров досталась последнему графу Кушелеву-Безбородко, Григорию Александровичу (1832-1870). Тот в короткий срок сумел растронжировать доставшееся ему громадное состояние [Асварищ, 1993, С.5]³⁵⁶, что, в свою очередь, заставило его расстаться с лучшей частью коллекции живописи, выставив картины в 1869 году на аукционе Друо в Париже. Тот не принес желанного результата - во всяком случае, в отношении *Блудницы* Паоло Веронезе, - равно как разочаровал и второй заход в Лондоне. Вопреки гипотезе Пернак, никакие кузены Наполеона III там не были замечены - непроданные картины вернулись в Петербург, к владельцу, которому жить оставалось чуть менее года – он скончался 13 мая 1870. Какая судьба постигла работу Паоло Веронезе? Григорию Кушелеву-

³⁵⁶ Именно Асварищем была обнаружена частично сохранившаяся опись галереи А.А.Безбородко, составленная И.Гауфом. Я специально подчеркиваю приоритет Б.И.Асварища, поскольку Н.Пернак в своей статье ссылается на публикацию Татьяны Моженок Льоверас (Т.Мojenok Lloveras, *Les peintures françaises du XIX siècle dans la collection Nikolaj Koucheleff-Besborodko (1834-1862)*, -- “Bulletin de la Société d’Histoire de l’Art français”, 2000-2001, P.203-219), автор которой просто дословно перевела на французский каталог Асварища, со всеми цитатами и ссылками на архивные источники, сохранив вкравшиеся в текст некоторые ошибки в анаграфических сведениях и опечатки. При этом Моженок заявила, что “дополнила и расширила” материал, опубликованный Асварищем, однако, в чем заключаются эти “дополнения и расширения” – невозможно понять.

Безбородко³⁵⁷ наследовали две сестры - Варвара, княгиня Кочубей, и Любовь, графиня Мусина-Пушкина. *Христос и грешница* перешла в собственность последней; в 1908 году доставшаяся ей от брата картина должна была экспонироваться на подготовленной журналом «Старые годы» выставке из частных собраний. Разочарование, постигшее предыдущего владельца на аукционах 40-летней давности, отразилось на репутации полотна: оно вошло в каталог [«*Старые годы*», ... 1908, №45] с осторожной атрибуцией сыну Паоло, Карлетто Калиари и указанием современной владелицы - «графиня Л.А.Мусина-Пушкина».

В революцию особняк Мусиных-Пушкиных разделил судьбу всех прочих дворцов столицы: хранившиеся в нем произведения искусства были национализированы и в июле 1919 переданы в Ново-Михайловский дворец, отданный под временный склад Государственного музейного фонда. Картина «*Христос и грешница*» попадает туда как произведение школы Веронезе³⁵⁸. В отличие от других картин Мусиных-Пушкиных, вскоре вошедших в собрание Эрмитажа³⁵⁹, «*Блудницу*» ожидала иная судьба: картина поступила в музей, но не внесена в его инвентарь, а в 1931 г. была отослана в Дальневосточный художественный музей в городе Хабаровске, где благополучно находится до сих пор³⁶⁰. Кроме плохо различимого номера «7» по описи Гауфа, нанесенного белой краской на лицевую сторону холста, на подрамнике сохранилась часть сургучной печати с гербом графов Кушелевых-Безбородко с хорошо читаемым девизом “*Labore et zelo*”.

В данном случае речь, безусловно, идет об автографе Паоло, и в этом не может быть никаких сомнений - картине (Рис.117) в полной мере присущи все главные отличительные особенности и достоинства живописи Веронезе, прежде всего исключительное колористическое богатство и тонкость разработки

³⁵⁷ Все недвижимое имущество за границей Григорий Александрович завещал графине Сансильон, от которой имел дочь [Асвариц, 1993, С.22, прим.34].

³⁵⁸ Архив Эрмитажа, Ф.4, Оп.2, д.31 (246). М.Ф. Июль 1919, л.5 .

³⁵⁹ От Мусиных-Пушкиных поступили в Эрмитаж и некоторые шедевры коллекции А.А.Безбородко, достаточно назвать хотя бы *Бобового короля* Якоба Иорданса (инв. ГЭ 3760) .

³⁶⁰ КП-ДВХМ-112, Ж-578.

палитры. Общая холодная цветовая гамма построена на градациях четырех тонов – синего, зеленого, желтого и розового во всем многообразии переходов от голубого к сине-серому и сиреневому, от желтого охристого к лимонному, винно-розового к бледному опаловому тону увядшей розы. Обращают на себя внимание изысканные сочетания цветов в одеждах – грешницы, книжников и фарисеев, - с поразительными перламутровыми переливами оттенков в складках шелка и атласа. Что же касается композиции, и здесь - характерное для мастера построение сцены, где все персонажи тесно размещены на довольно узком просцениуме. Действие разворачивается в одном плане, не развиваясь в глубину. Только один-единственный разрыв между фигурами создает ощущение протяженности вглубь, поддержанное к тому же характерной для мастера классической палладианской архитектурной декорацией. Как всегда у Паоло, архитектурный фон задает ритм, организует сцену, в которой действующие лица разделены на две обособленные группы: стражников и зрителей, окружающих несчастную осужденную, и книжников и фарисеев, обступивших Иисуса. Красноречивым жестом указывает он на слова, только что им написанные на каменном полу: «Кто без греха, пусть первым бросит в нее камень», толпящиеся вокруг него прислушиваются, негодуют, задумываются. Веронезе, непревзойденный режиссер и сценограф, изобретательно расставляет акценты, показывая столкновения откровенно враждебно настроенных и раздосадованных, но сомневающихся, ищущих поддержки в древних текстах. Замечательна фигурка мальчика-служки в центре, именно через него проходит ось симметрии. У мальчишки официальные обязанности - он держит развернутый толстый тяжеленный том, - на нем нарядные одежды из полосатого шелка – еще одна любимая Паоло деталь - с драгоценными фибулами на обоих плечах, к поясу привязана затейливая чернильница и принадлежности для письма, на голове - повязка с кисточками на затылке. Но своим поведением мальчик вносит в разворачивающуюся драму ноту непосредственности: он переминается с ноги на ногу в своих белых чулочках и туфельках, и хотя мальчишка повернут к нам затылком, но даже по легкому наклону головы, с

завитками белокурых волос и светящимися на солнце розовыми ушами, понятно, что он отвлекается от всего происходящего и с детским любопытством смотрит в глубину сцены, скрытую от нашего взгляда.

Если Иисус является средоточием, центром притяжения композиции, к нему явно и мысленно обращены все ее участники, то обвиненная в прелюбодеянии находится как будто в вакууме: на нее не смотрит никто, стражники исправно делают свое дело и готовы увести ее, берясь за веревку, которой связаны руки преступницы, - она для них уже мертва. Поэтому еще более удивительной находкой художника оказывается поза и движение обреченной на казнь, движение, выдающее вдруг вспыхнувшую надежду, в которую она боится поверить – все это читается в ее взгляде через плечо, в затуманенных печальных глаз и в едва тронувшей губы робкой полуулыбке, обращенными к Спасителю. Психологически движение ее оправданно и точно, хотя физически тот разворот плеч и головы, который придал ей Веронезе – почти за гранью возможного. Неудивительно, что это сильно смущало знатоков в XVIII веке и заставляло недоумевать – как мог художник так отступить от естественного, правдоподобного ракурса? Если посмотреть хотя бы на копию из замка Монтрезор, то здесь у грешницы вполне обычная, нормальная поза без всяких вывертов и выкрутасов. Неужели сам Веронезе не видел этого явного надрыва, или же он сознательно им воспользовался ?

Дело в том, что в это время важная роль в композиции придается движению - этому новому идеалу венецианских живописцев, мотору, который одушевляет персонажи и вносит жизнь в сцену. Огромную роль здесь сыграли заезжие маньеристы - их иной подход к натуре, смелое подчинение ее своей воле, своему замыслу не мог не произвести впечатления на молодого Паоло, который работал с ними бок о бок в Библиотеке Св.Марка.

Известен рисунок Баттисты Франко, свидетельствующий о характерном для маньеризма поиске «возможного в невозможном» - голова воина в шлеме, яростно обернувшегося к невидимому противнику – почти в точности тот же

ракурс избрал Паоло Веронезе для своей героини. И позднее он не раз еще испытает подобный приём, как, например, в «*Венере перед зеркалом*» (Омаһа, Joslyn Art Museum), как будто вступая в спор с одноименной работой Тициана, уже ставшей на тот момент иконой для нынешнего и последующих поколений живописцев. В этих решениях пожертвовать достоверностью ради выразительности проявляется дерзость, свойственная лишь большому, незаурядному таланту: художник заставляет зрителя сразу же обратить свой взгляд на главную героиню, чтобы потом уже от нее перейти к остальным участникам сцены и понять весь смысл происходящей на наших глазах драмы.

Возвращение картины в научный оборот и *corpus* Веронезе позволило установить ее заказчика и первоначальное местонахождение, подтвердив, в том числе, и предложенную мной датировку полотна: 1567-1570 гг. Как оказалось, первыми владельцами «*Блудницы*» были вовсе не представители семьи Соранцо: вместе с двумя другими полотнами Паоло, «*Поклонение волхвов*» и «*Христос и сотник*», она находилась в собственности Маттео Калерджи, богатейшего критского землевладельца, чьи предки в 1381 году были вписаны в Золотую книгу венецианских патрициев. Огромное состояние позволило братьям Калерджи, Антонио (1521-1555) и Маттео (1523-1572), жить на широкую ногу не только на Крите, но и в Венеции. Антонио приобрел здесь роскошный дворец на Большом канале, где им была собрана богатая библиотека. Став кавалером Святого Марка в правление Франческо Донà (1545-1553), Антонио сумел сосватать младшему брату, почти постоянно находившемуся на Крите, внучку дожа, Камиллу Донà Делле Розе.

Антонио скончался в 1555 в возрасте 34 лет холостяком, все его состояние осталось брату. От брака Маттео и Камиллы родилась единственная дочь, Франческина. В 1565 году овдовевший Маттео женился второй раз, на Марине Эмо, и в этом союзе появился на свет долгожданный сын, Ветторе. Сам Маттео умер в 1572, незадолго до того возведенный в ранг сенатора Республики за свои военные заслуге по обороне Крита от турок. 2 сентября 1572 года была

составлена посмертная опись имущества его дома в приходе Сан Панталеон. Помимо библиотеки, унаследованной от Антонио и обогатившейся новыми изданиями, приобретенными уже Маттео, в описи упомянуты в том числе несколько картин (без имени автора) в числе которых «две больших картины в золоченых рамах, одна с тремя волхвами, другая с Сотником» (“...due quadri grandi fornidi d’oro, l’uno di tre magi, l’altro del Centurion” и «большая картина в золоченой раме, изображающая блудницу» (“un quadro grande dorado dell’adultera”). На следующий год после смерти отца, в ноябре 1573, Франческа Калерджи вышла замуж за Франческо Соранцо, и ей в приданое наряду с “8 000 дукатами золотом, одеждами и платьями, золотыми и серебряными изделиями, ювелирными украшениями, жемчугами, мебелью...” достались несколько картин, в том числе два портрета ее прадеда, дожа Франческо Донà, и “большая картина с изображением блудницы, в резной золоченой раме”. Дальнейшая история картины теперь хорошо известна, как и история двух других, доставшихся Ветторе Калерджи: «*Поклонение волхвов*» и «*Христос и сотник*», как и все состояние Калерджи, перешли к единственной дочери Ветторе, Марине – последней в роду. Марина в 1608 году вышла замуж за Винченцо Гримани, которому она принесла огромное приданое – 40 000 золотых дукатов, не считая движимого и недвижимого имущества. По условиям брачного контракта потомство Марины и Винченцо стало именоваться Гримани Калерджи. Их дворец на Большом канале в приходе Сан Маркуола, некогда построенный для Андреа Лоредана, - один из самых известных в Венеции: здесь в 1881 скончался Рихард Вагнер, а сейчас находится Казино. Две картины из наследства Калерджи давно покинули его стены: в 1664 году внук Марины и Винченцо продал обе герцогу Мантуанскому, Карлу III Гонзага. В 1711 году со смертью Фердинанда Карла Гонзага, оставившего огромные долги и множество наследников, парные картины были разъединены: «*Христос и сотник*» отправился во Францию, чтобы в конце концов оказаться в США (Nelson-Atkins Museum, Kansas City), а «*Поклонение волхвов*» с 1722 года принадлежит герцогам Девонширским (Четсуорт, Девоншир).

Идентификация оригинала в собрании Дальневосточного художественного музея стала не только существенным вкладом в живописный *corpus* Паоло Веронезе, но позволила раскрыть интереснейшие обстоятельства его отношений с венецианской аристократической клиентурой.

6.1. б) Картины из собраний Г.А.Потемкина и С.А.Понятовского

Крупные вельможи, такие, как два бывших фаворита Екатерины II - Светлейший князь Потемкин-Таврический и низложенный польский король Станислав-Август Понятовский, также слыли заядлыми коллекционерами, однако очевидно отдавали предпочтение современным им венецианским мастерам. Так, князь Потемкин более всего интересен своими прямыми контактами с самым знаменитым в Европе того времени баталистом – Франческо Казановой (1727-1802), о громкой славе которого его старший брат Джакомо мог только мечтать³⁶¹.

Еще в 1768 году русская императрица приобрела один из пейзажей Казановы для Эрмитажа. Дидро писал: «В России есть люди с чувством и тонким вкусом, и я обратил внимание ... императрицы, генерала Бецкого и графа Орлова на картины Казановы» («Il'y a en Russie des gens des sens et de grand goût, et j'en appelle sur tableau [...] de Casanove à l'Impératrice, au général Betzky et au comte Orloff») [Diderot, *Salon 1769*, IV, P.75]. Произведения Казановы пользовались в Петербурге таким успехом, что в итоге самые значительные его работы сегодня находятся во Франции, Австрии и отечественных собраниях [Artemieva, 1998, p. 110-117].

³⁶¹ О картинной галерее Г.А.Потемкина, влившейся после смерти Светлейшего в собрание Эрмитажа, см. Ренне, Е.П. Коллекция живописи Г.А.Потемкина // Е.П.Ренне// «Это сам Потемкин!» : к 280-летию светлейшего князя Г. А. Потемкина-Таврического : каталог выставки : [в 2 т.]. – Санкт-Петербург : Изд-во Государственного Эрмитажа, 2020. – Т. 1. С.163 -172.

В 1786 г. принц Карл Нассау-Зиген приехал в Россию, свёл дружбу с князем Потемкиным, участвовал в поездке императрицы в Крым в 1787 г., поступил в 1788 г. на русскую службу, воевал с турками и со шведами. В письме к жене Шарлотте (отправленном, вероятно, в начале 1787 г.) он сообщил, что «...Потемкин заинтересовался принадлежащей ему большой картиной Ф. Казановы и предложил снять с нее копию, дабы преподнести ее императрице. На что принц Нассау ответил, что императрице нужен оригинал, а он удовольствуется копией, которую изготовят в Петербурге. Он объясняет супруге, что напишет Ф. Казанове, чтобы тот послал картину в Киев, и просит ее не сетовать, ибо картина слишком велика для их дома, а помочь организовать доставку как можно быстрее, ибо это важно для успеха при дворе [Aragon, 1893. P. 107-108]. Речь идет о картине *«Ян III Собеский побеждает турок»* [Ver Heden de Lancey, 1934, P. 13-14] - она существует, но, по всей видимости, в Россию так и не попала» - пишет А. Строев [Stroev. 2002, p.61-62]; в данном случае автор ошибается: картина была приобретена Г.А. Потемкиным, как и другая, принадлежавшая Карлу Нассау-Зиген.

«Художница Э. Виже-Лебрен, хорошо знавшая принца, рассказывает в мемуарах, что перед приездом в Россию она жила в Вене (1792-1795), где общалась в Франческо Казановой, который изобразил сцены охоты князя Нассау-Зиген на львов и тигров. А когда ее девятилетняя дочь увидела князя, то удивилась тому, что он милый и не страшный, как на картинах»³⁶² - полотно *«Князь Нассауский, охотящийся на леопарда»* (Рис.118) принадлежало Эрмитажу, а в 1935 году было передано в НИМ Академии художеств, где находится по сию пору³⁶³ [Souvenirs de Madame Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun, 1835, 1, P. 252-254].

Во время войны России и Австрии против Турции (1787-1791) князь Потемкин дважды посылал в Вену барона Карла Яковлевича (Карла Генриха)

³⁶³ НИМ РАХ, КП-148/72. Ж-117, 215 x 281 см

фон Бюлера, начальника своей дипломатической канцелярии: в конце 1789 г. с вестью о взятии Бендер, а весной 1790 г. к новому императору Леопольду II (в Вене жил брат Карла фон Бюлера, дипломат барон Альбрехт фон Бюлер). О том, как принято было в Вене известие о взятии Бендер, подробно пишет Екатерине II сам Потемкин: «Посланный от меня в Вену с донесением к Императору предупрежден был двумя часами: въезжая в город, нашел он до тридцати тысяч народу, вышедших ему на встречу. Все кричали обо мне. В театре, когда актер кстате упомянул, что я прислал известие о Бендерах, весь театр захолопал. Курьер посажен был в первое место, и замучен был, таскавши по ложах в шесть дней его пребывания. Появились пояса у дам и перстни с моим названием ... Живописцы написали картину аллегорическую...» [Екатерина II и Г.А.Потемкин. Личная переписка. 1769-1791, 1997, С. 388-389]. О какой картине пишет Потемкин, трудно сказать, однако, как сообщает Строев, в письме к К. Бюлеру отправленном, видимо, весной 1790 г. (на всех письмах Ф. Казановы даты отсутствуют), художник описывает задуманный им конный портрет Григория Потемкина, который он хотел преподнести в виде сюрприза и просит прислать ему изображения князя, его маршальского жезла и военной формы³⁶⁴. Далее Строев замечает: «Мне неизвестно, был ли исполнен портрет» [Stroev, 2002, p.68].

Сомнения напрасны: на волне всеобщего восторга и поклонения (даже Моцарт сочинил в честь фельдмаршала героический марш) огромный *“Конный портрет Светлейшего князя Г.А.Потемкина”* был создан Франческо Казановой - великолепный образец мастерства художника-баталиста в ином жанре (Рис.119).

В собрании князя Лихтенштейна хранится большой *“Конный портрет военного министра князя Кауница”*, типологически очень близкий портрету Потемкина, хотя в данном случае художник стремится представить своего героя не элегантно гарцующим вельможей, а в пылу сражения, на поле боя – в запыленном мундире, на фоне горящего Очакова. Иконографический

³⁶⁴. РГАЛИ. Ф. 46 (Бартенев). Оп. 2. Ед. хр. 646. Л. 1-3.

прототип установить сложно: скорее всего, Казанова пользовался присланными ему акварелями и рисунками Михаила Иванова, сопровождавшего князя Потемкина во всех походах на протяжении 12 лет, а затем ставшего хранителем графической коллекции Эрмитажа (эта тема подробно исследована сотрудником Государственного Русского музея О.А.Капарулиной³⁶⁵). Сходство портрета со всеми известными изображениями Потемкина безусловное, и облик его - очень живой. Все это еще и наводит на мысль, что Казанову и Иванова связывали отношения учителя и ученика, хорошо понимавших и доверявших друг другу. Не может быть сомнения, что именно Иванов в 1770-73 году в Париже жил у Франческо в доме: “ Два дня спустя я обедал вместе с братом, моей невесткой и несколькими русскими пенсионерами, которых мой брат обучал искусству писать баталии” (“Due giorni dopo ero a tavola con mio fratello, mia cognata e alcuni russi che mio fratello teneva a pensione per insegnar loro a dipingere le battaglie”) [Casanova, 1983-89, III, p.401].

Судьба портрета оказалась и драматичной, и счастливой одновременно: оказавшись в Зимнем дворце в конце XIX века³⁶⁶, он участвовал в знаменитой Таврической выставке 1905 года [*Каталог [...] выставки портретов, устраиваемой в Таврическом дворце [...]*, 1905. № 710]. В послереволюционные годы оказался в Киеве, откуда в 1963 был передан в музей А.В.Суворова [*Живописный портрет XVIII – начала XX века ...*, 2012. С.83, кат.140]. Из-за больших размеров³⁶⁷ вынужденно хранился на валу, пока не прошел полную реставрацию перед экспонированием в Эрмитаже на выставке “Это сам Потемкин!”, где по праву занял центральное место [Артемьева, 2020, 1, С.72.].

В 1789-90 годах Франческо Казанова представил на больших полотнах взятие Очакова; две картины, изображающие штурм и вручение ключей от

³⁶⁵ Капарулина, О. А. М. М. Иванов и пейзажная графика в России во второй половине XVIII века : специальность 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Капарулина Ольга Анатольевна ; Государственный Русский музей. – Санкт-Петербург, 2005.

М.Иванов был в пенсионерской поездке во Франции в 1770-1773.

³⁶⁶ Передан в Зимний дворец княгиней Святополк-Четвертинской.

³⁶⁷ Государственный мемориальный музей А.В.Суворова. Инв. Ж-251. Х.,м. 420 x 324 см.

крепости Светлейшему, были доставлены в Петербург после смерти Потемкина, в июне 1792 года из Ясс³⁶⁸.

Согласно первым инвентарям собрания живописи Эрмитажа, а также свидетельству Георги, посетившего Петербург в 1794 году и оставившего подробное описание картинной галереи Екатерины Великой, на полотнах Казановы были представлены *«Приступ Очакова со стороны моря»* и *«Приступ Очакова со стороны сухого пути»*. Как и в случае с портретом Светлейшего, Казанова, никогда не бывавший в России, при написании баталий пользовался рисунками М.М.Иванова - это со всей очевидностью подтверждает акварель, хранящаяся в Русском музее³⁶⁹ – точно такая же, без сомнения, послужила Франческо Казанове подготовительным эскизом для его масштабного полотна *«Штурм Очакова»* (Рис.120). В Вене перед отправкой картин заказчику с нее была исполнена гравюра Бартчем (Рис.121). Именно к ней относится копия в Киевском музее русского искусства, исполненная М.Бельским в 1794 и ошибочно связываемая со *«Штурмом Кинбурна»* - первым эпизодом второй русско-турецкой войны, когда 12 октября 1787 г. турецкие войска попытались приступом, высадившись с кораблей на узкой Кинбурнской косе, взять гарнизон крепости под командованием А.В.Суворова. Сравнение киевской копии с гравюрой Бартча³⁷⁰, где, как следует из подписи, представлен момент штурма крепости Очаков 6 (17) декабря 1788 г., позволяет предположить, что речь идет о событии, которое можно было бы назвать *«Приступ Очакова со стороны суши»* - именно под этим названием в инвентари Эрмитажа был внесен оригинал. Подпись сообщает, что картина Казановы имела размеры 11 футов в высоту и 15 футов 8 дюймов в ширину – это совпадает с размерами сохранившегося в Эрмитаже *«Взятия Очакова»*³⁷¹, где представлен момент

³⁶⁸ РГИА. – Ф. 468. – Оп. 1. – 1792 г. – Д. 3907 (Именные и объявленные Высочайшие указы). – Л. 138 об.

[Выплаты за июнь 1792]. 11 июня: «Комиссионеру Оту для расплаты извощикам, за доставленный сюда из Ясс Кабинет разных вещей, и две большие картины штурма Очаковского» за провоз и дорожные издержки».

³⁶⁹ ГРМ (передана в 1930 из ГЭ), Инв.№ Р-5651, Бумага, акварель, гуашь, 45,1 x 62,5 см, 1787-1791 - [*«Это сам Потемкин!»*], 2020, т.2, № 54, С.53].

³⁷⁰ Barch, A. *Штурм Очакова*. Бумага, резец, офорт. 66,5 x 81,5 см. По оригиналу Франческо Казановы. Вена, 1792. – [*«Это сам Потемкин!»*], 2020, т.2, № 73, С.123].

³⁷¹ ГЭ 4735, х.м. 338 x 482 см.

передачи турецким командующим Гассан-пашой ключей генерал-фельдмаршалу князю Г.А.Потемкину (Рис.122). Копия М.Бельского чуть уменьшена в размерах по сравнению с прототипом – 285 x 410 см против 333 x 485 см. Вместе с тем, в экспозиции последней выставки, посвященной Г.А.Потемкину, была впервые представлена гравюра Карла Шютца (1745-1800), как и гравюра Бартча исполненная, согласно надписи под ней, в 1788 г., с оригинала Франческо Казановы: «Вид Очакова и Кинбурна вблизи впадения Днепра в Черное море, где именем этой реки называется лиман, с изображением знаменитого сражения, произошедшего 12 октября 1787 г.» (Рис.123). Тем самым подтверждается факт исполнения Казановой масштабного полотна с изображением штурма Кинбурна, позднее названного «*Приступ Очакова со стороны моря*».

Две другие картины, посвященные взятию Измаила, прибыли в Петербург уже после смерти Франческо Казановы, в 1803 году. На них соответственно были представлены «*Приступ Измаила со стороны моря*» и «*Приступ Измаила со стороны сухого пути*».³⁷² (Рис.124).

Светлейший князь был большим поклонником таланта Франческо Казановы, о чем свидетельствует покупка им двух масштабных картин, исполненных художником для принца Нассау-Зиген: *Король Ян Собеский освобождает Вену от турок* (местонахождение неизвестно) и *Портрет императора Иосифа II со свитой* (Государственный Эрмитаж). Когда брат Франческо, Джамбаттиста Казанова, также известный живописец и коллекционер³⁷³ писал из Дрездена своему корреспонденту: «князь Потемкин заказал ему (Франческо) нынче три картины по шесть тысяч флоринов за

³⁷² ГЭ 4737, *Взятие Измаила*, х.м. 338 x 482 см. К сожалению, в первой половине XIX века по одной из картин каждой пары исчезли из эрмитажной галереи и куда – неизвестно. Скорее всего, они погибли во время пожара 1837 г., поскольку были фактически просто списаны (не упоминаются в последующих инвентарях).

³⁷³ Джамбаттиста Казанова в 1792 г. продал Екатерине II свое собрание 274 резных камней. Оно хранится в Эрмитаже вместе с каталогом, написанным самим художником: «*Коллекция камней. Резные ка мни углубленные. Античные паты углубленные и рельефные. Собрана 2-ном Казановой, директором курфюрстской Академии изящных искусств в Дрездене и купленной Ее Величеством Екатериной II, императрицей всея Руси*».

каждую, *e viva*» (19 ноября 1790) [Stroev, 2002, p.60]³⁷⁴, он имел в виду конный портрет Светлейшего и упомянутые два полотна принца Нассауского. Однако последовавшая вскоре кончина самого Потемкина затормозила отправку в Россию последней картины, и она по-прежнему оставалась в Вене. В 1795 русский посланник, граф А.К.Разумовский, сообщил графу П.А.Зубову, возглавлявшему Коллегию иностранных дел: «Господин граф, Во время пребывания здесь господина принца Нассауского перед его последним приездом в Вену он оставил в моем доме очень большую картину, написанную несколько лет тому назад Казановой и представляющую императора Иосифа верхом, в окружении его генералов, а позднее туда был добавлен и ныне правящий император. Он сказал мне, что Ее Императорское Величество, наша Августейшая Государыня, со своей стороны отдала должное этой картине, и что он просит меня переправить ее в Петербург. Согласившись оставить ее на хранение, я ответил ему, что отослать ее смогу лишь после получения приказа от Императрицы. Беру на себя смелость обратиться к Вашему превосходительству и просить сообщить мне, какие распоряжения изволит Ее Величество отдать по этому делу. Покамест картина находится у меня в доме, и о ней тщательно заботятся» [Кириллина, 2021, С. 138-165, С.145]³⁷⁵. Сохранилось любопытное свидетельство о доставке этого масштабного полотна в Петербург - первыми осмотрели его князь Н.Б.Юсупов и бывший польский король: «...Недавно, пишет Станислав-Август, - прибыл большой транспорт художественных произведений из Вены; он, между прочим, заключался в новых гипсовых слепках работы Кановы и большой картины Казановы.[...] Картина Казановы представляет в получеловеческий рост императора Иосифа II верхом с его племянником, нынешним императором, и всех австрийских генералов самых известных. Все прекрасно в этой картине, за исключением глаза и уха коня, - недостатка, свойственного произведениям Казановы» [Горяинов, 1908, С.590].

³⁷⁴ РГАЛИ. - Ф. 172. - Оп. 1. - Ед. хр. 152. - Л. 9-10 об.

³⁷⁵ ГЭ 4729, *Император Иосиф II со свитой*, х.м. 263 х 382 см. Строеву судьба картины неизвестна.

Отношения князя Г.А.Потемкина с Франческо Казановой наглядно демонстрируют, насколько взыскательными стали требования русских меценатов и коллекционеров, и какое серьезное значение придавали самые именитые современные живописцы их заказам.

6.1. в). Картины С.-А. Понятовского

Курьезным эпизодом в истории венецианских картин в Петербурге, отражающим тему «охоты за шедеврами», - лихорадки, охватившей высшие круги русской аристократии и сателлитов Екатерины, - стало появление в столице работы Тициана, принадлежавшей низложенному польскому королю Станиславу-Августу Понятовскому. Его живописные собрания в основном остались в Варшаве, но часть коллекции была привезена в Петербург. По своим масштабам она не могла конкурировать не только с Эрмитажем, но и с большими частными галереями столицы. Сам Станислав-Август, тем не менее, имел репутацию тонкого знатока и любил показывать гостям Мраморного дворца, куда его поселила Екатерина, свои картины. Из венецианских работ наибольшую гордость бывшего монарха представляло полотно «*Персей и Андромеда*» (Рис.125), считавшееся шедевром Тициана.

Картина была куплена в Венеции для Станислава-Августа виолончелистом Джузеппе Далл'Олио, который, после возвращения из Петербурга на родину в 1764 году, получил патент консула от польского короля, и с 1765 по 1794 был его агентом по покупке произведений искусства, не прекращая при этом поставлять картины и в Петербург.³⁷⁶ В 1784 г. Далл'Олио сообщает, что, по мнению знатоков, *Андромеда* превосходит *Венеру Урбинскую* из галереи Великого герцога Тосканского (Уффици, Флоренция), и это объясняет чрезвычайно высокую сумму – 1500 цехинов, - запрошенную владелицей, пожелавшей остаться инкогнито (*una proprietaria*). Среди местной и заезжей

³⁷⁶ Обстоятельства покупки и переписка Далл'Олио с Варшавой подробно изложены Тадеушем Маньковским [Mankowski, 1932] и Эвой Маниковской [Manikowska, 2008, P. 140-149; 2009, P. 118-124].

публики, видевшей «*Персея и Андромеду*» в доме Далл'Олио, упоминаются русские и польские аристократы - графиня Скавронская, маркиз Пано Маруцци, княгиня Любомирская, граф Станислав Костка Потоцкий, а также Пьетро Эдвардс [Manikowska, 2009, P.144, fig.4]. В целом ажиотаж вокруг этого полотна как нельзя лучше характеризует атмосферу Венеции в последние десятилетия существования республики: серьезные экономические проблемы, затронувшие все слои венецианского общества, привели к чрезвычайному оживлению художественного рынка, на котором предлагались как целые картинные галереи, так и отдельные произведения, владельцы которых изо всех сил старались взвинтить цену, ссылаясь на авторство самых знаменитых живописцев венецианской школы – Тициана, Тинторетто, Веронезе. Цена отпугивала потенциальных покупателей, да и Станислав-Август, невзирая на присланную ему копию с картины, исполненную пастелью, и экспертизы, которыми заручился Далл'Олио, не торопился расстаться с деньгами. Решающим оказалось мнение придворного художника Марчелло Баччарелли, специально заехавшего в Венецию по пути из Рима в Варшаву в 1787 г., чтобы посмотреть картину: ему удалось сбавить цену на 400 цехинов. В итоге в том же году «*Персей и Андромеда*» оказалась в собственности польского короля.

После раздела Польши в 1794 и низложения Станислава-Августа часть коллекции последовала за экс-монархом в Россию. Известно, что в Петербурге, где Понятовский провел последние два года жизни, «25 ноября 1797 г. он собрал у себя на обед в Мраморный дворец некоторых знатоков, в том числе князя А.А.Безбородко, сенатора Соймонова, Михаилв Валицкого и других.

Перед обедом король показал им свои картины: *Амур* Гвидо, *Андромеду* Тициана, *Христос после смерти* - Луки Джордано, *Христос с терновым венком* Рембрандта, *Абрагам* – Чиголи и *Апостола с рыбой* – Рубенса». [Горяинов, 1908, С.594]. Среди гостей был и генерал-прокурор князь А.Б.Куракин. Согласно запискам короля, он подарил Куракину две картины работы Луки Джордано и Рубенса [Горяинов, 1908, С.594]. Очевидно, в период между ноябрем и февралем 1798 князь Куракин мог сторговать у Понятовского «*Персея и Андромеду*»,

поскольку это полотно не проходило на посмертном аукционе королевских картин, а в Эрмитаж пришла из собрания Б.А.Куракина, сына князя Алексея Борисовича.

Картина оказалось одной из самых дорогих, и, как полагали, наиболее ценных приобретений Станислава-Августа, однако королю повезло гораздо меньше, чем князю А.А.Безбородко с «*Блудницей*» Веронезе из дома Соранцо: уже в эрмитажные каталоги она была включена как работа Тинторетто по оригиналу Тициана³⁷⁷.

Хотя картина поступила в эрмитажную галерея от князя Б.А.Куракина, сына генерал-прокурора, уже в XIX веке, но, поскольку эпизод покупки и связанные с ней перипетии относятся к интересующему нас периоду, как и действующие лица, непосредственно причастные к поступлению картин из Венеции в Петербург, привожу его как яркое свидетельство заблуждений в отношении истинного авторства и оценки художественных достоинств живописных произведений.

6.2. Коллекция Н.Б. Юсупова и его *Галерея Тьеполо*

Если для Александра Безбородко покупка грандиозной композиции Джамбаттисты Тьеполо стало ярким, но единичным эпизодом его собирательской деятельности, то князь Николай Борисович Юсупов (1750-1831) целенаправленно приобретал работы Тьеполо на протяжении всей своей долгой жизни.

³⁷⁷ ГЭ 1595, х. м., 190,5 x 192,5 см. Атрибуция Тинторетто была предложена Вагеном (1863) - [*Ms Lungart*, лл. 295/760]. Позднее (Кат.1901) включена с предположительным авторством Тициана, пока Липгарт (Кат.1912-1916) не приписал полотно Алессандро Варотари (Падованино). Однако и это имя не может рассматриваться в контексте авторства «*Персея и Андромеды*», исполненного, очевидно северным, не итальянским мастером. О сюжете, иконографии и историческом контексте оригинала см. [Kiyu Hosono, 2004, P. 35-122]. О самой картине – [Артемьева, 2019, кат.1, С.64].

Ce jeune Seigneur reunit ensemble les qualites les plus brillantes de l'homme de la Cour aux qualites solides de l'homme d'etude, et de Cabinet" («В этом молодом вельможе самые блестящие достоинства придворного сочетаются с глубокими познаниями настоящего ученого») - лаконичная и точная характеристика князя Николая Юсупова (1750-1831), основателя одного из самых выдающихся частных художественных собраний России. В молодости Юсупов с дипломатическими миссиями объездил всю Европу, был близко знаком едва ли не со всеми выдающимися людьми своего времени; как коллекционера его отличала широта взглядов и глубокий интерес как к старому, так и современному искусству. Исполняя в течение шести лет (1783-1789) обязанности русского посла в Турине, Венеции и Неаполе, он использовал эти годы и для пополнения своих коллекций. В своем дневнике Станислав-Август Понятовский дал емкую и точную характеристику Юсупову: «Найдется мало иностранцев, которые путешествовали в Италии с таким знанием искусств и любовью к ним, как этот вельможа» [Горяинов, 1908, С.592]. Во время поездки в Рим Юсупов быстро вошел в его художественные круги и завязал отношения с Помпео Батони, Ангеликой Кауфман, Доменико Корви и Антонио Кановой. По его приглашению в 1792 г. приехал в Петербург знаменитый декоратор Пьетро Гонзага. Страстный приверженец неоклассицизма, Юсупов был вместе с тем одним из немногих русских коллекционеров, кто целенаправленно собирал произведения венецианских мастеров XVIII в. После возвращения князя в Россию Джакомо Кваренги построил для него новый дворец в Петербурге, одной из достопримечательностей которого стала «Галерея Тьеполо» .

Самой удачной и по-настоящему капитальной стала покупка большой монументальной серии у известного венецианского торговца Пьетро Конколо (1747-1810), младшего сына Джакомо Конколо – заказчика Тьеполо и его поставщика холстов. Пьетро, прославившийся также своей алчностью, ради удовлетворения которой он не гнушался самыми варварскими поступками³⁷⁸,

³⁷⁸ Самое «знаменитое» и наделавшее много шума его деяние – разрезание на несколько кусков алтаря Петробелли кисти Паоло Веронезе (*The Petrobelli Altarpiece*. Catalogo della mostra. A cura di X.Salomon. Cinisello

привез в 1800 году партию картин и предложил ее двору Павла I. Сделка не состоялась – как сообщали современные источники, «...иностранцу Конколо, просившему в позволении представить государю императору собрание редких картин, объявляется, что Его Императорскому Величеству не угодно иметь оныя» [Савинская, 2001, 1, С.42. Прим.50]³⁷⁹, но удачной возможностью тут же воспользовался князь Юсупов и купил у Конколо 12 картин итальянских и французских живописцев³⁸⁰ и “...puis des Tableaux de Tiepolo pour un appartement, deux grands, quatre petits et un plafond [...] 11 Mai 1800 SPetersbourg/Pietro Concolo”³⁸¹.

Николай Юсупов, располагая неограниченными средствами, позволявшими удовлетворить любую прихоть, как раз в это время обживал свой новый дворец, построенный в середине 1790-х гг. Джакомо Кваренги на огромном участке в центре Петербурга между Садовой улицей и рекой Фонтанкой. Великолепное неоклассическое здание вместило в себя уже значительные на тот момент художественные собрания. В 1797 году одним из первых новое жилище князя посетил бывший польский король Станислав-Август Понятовский, а на рубеже 1802/1803 его описание составил рижский издатель и переводчик Генрих фон Реймерс (1768-1812) [Reimers, 1805, S.370-376].

В анфиладе роскошных залов он особо выделил протяженную галерею, «где кроме трех полотен Тициана, Гандольфи и Фурины, находятся два больших настенных полотна и четыре других, высоких и узких, в простенках между окнами, все они, как и прекрасный плафон, принадлежат Тьеполо. Одна из больших, написанных на холсте, настенных картин изображает «*Пир Клеопатры*» (Рис.126), на котором она выпивает жемчужину, другая – ее посадку на корабль» [Савинская, 2017, С. 114] (Рис.127). Действительно, шесть полотен на темы истории Антония и Клеопатры украсили специально для них

Balsamo 2009). Подобные методы заслужили ему прозвище «мясника» в среде коллекционеров и торговцев антиквариатом.

³⁷⁹ *Русская старина*, 1887, Т.56, № 10, С.204.

³⁸⁰ Большинство картин - первоклассные, в их числе был и «*Женский портрет*» Корреджо (Эрмитаж, ГЭ 5555)

³⁸¹ Оригинал документа находится в РГАДА - Фонд 1290, Опись 3, Ед.хр. 4753, Л.33.

созданную Кваренги «Галерею Тьеполо» - пример проявления тонкого вкуса со стороны владельца и глубокого понимания им значения оказавшегося в его руках художественного сокровища. Нет сомнения, что созданная Кваренги архитектурная оправа была достойна шедевров венецианского мастера: гости князя, поднимавшиеся по ступеням, ведущим из великолепного сада к парадному входу во дворец, попадали в галерею и видели подобную же лестницу с широким маршем в сцене *«Пира Антония и Клеопатры»*. О первоначальном предназначении всего ансамбля высказывались разные предположения, в том числе самые фантастические, хотя и лестные для России: так, Джордж Нокс допускал, что картины Тьеполо уже находились в Петербурге до 1800 года, поскольку были написаны художником для Тронного зала Летнего дворца императрицы Елизаветы (!) [Кнох, 1979, Р.45-48]³⁸². Идея невероятная хотя бы только потому, что в середине 1740-х при дворе еще не сформировались настолько высокие художественные запросы, чтобы обращаться к самому Тьеполо. Не вызывает сомнения, что весь цикл был задуман для единого пространства - не случайно и в расписке Конколо говорится *“roug un appartement”*. Более того, завершающим этапом убранства этого неизвестного интерьера стал плафон, хотя и выданный продавцом за собственноручное произведение Джамбаттисты, но на самом деле исполненный эпигоном Тьеполо, Джованни Скайарио [Pavanello, 1995, Р.413-414, fig. 3], т.е. примерно через тридцать лет после окончания живописной серии Джамбаттисты (Рис.128).

На плафоне были изображены аллегии четырех частей света, а в центре – картуш, в котором изначально находился герб владельца и вероятного заказчика Тьеполо, однако Юсупов велел написать поверх него вензель нового императора, взошедшего на трон в 1801 году - Александра I, после чего правый зал, где размещалась картины Джамбаттисты, стал называться «Александровским». К сожалению, эта «Галерея Тьеполо» просуществовала недолго – в 1810 году князь Юсупов продал дворец в казну, а живописную

³⁸² Летний дворец был построен в 1744 и разобран в 1797. Позднее Нокс отказался от своей гипотезы.

коллекцию вывез в подмосковное имение Архангельское³⁸³. Здесь, во вновь отстроенном роскошном дворце, уже после пребывания в усадьбе французов в 1812 г. (которое картины Тьеполо пережили, хотя и были проткнуты в трех-четырёх местах штыками, как докладывал управляющий князя), в 1816-17 годах по примеру петербургского был устроен «Зал Тьеполо». На широкой стене напротив окон по обеим сторонам от камина располагались два *teleri*, а на боковых стенах – по два узких панно. Их сюжеты приведены в описи и альбоме зарисовок коллекции - так, как она размещалась во дворце в 1815 году³⁸⁴: № 271, *Невольник держит коня*, № 272, *Три турка*, № 273, *Воин и обезьяна*, № 274, *Воин и невольник с тарелками*. Что касается размеров четырех вертикальных панно, то, согласно реконструкции и подробному анализу развески всей серии Тьеполо как в Юсуповском дворце на Садовой улице в Петербурге, так и в усадьбе Архангельское, их высота соответствовала высоте двух больших картин, а ширина не превышала одного метра³⁸⁵. «Зал Тьеполо» сохранил свое название до наших дней. К сожалению, этого нельзя сказать о всем ансамбле: в январе 1820 года в Архангельском произошел страшный пожар, уничтоживший или повредивший многие произведения живописи и скульптуры. В их числе оказались и 4 вертикальных панно, погибших в огне. Таким образом, от первоначального декоративного ансамбля сохранились только два грандиозных – 338 x 600 см - полотна. Им принадлежит особое место в творчестве Джамбаттисты Тьеполо, когда образ Клеопатры на несколько лет занял центральное место в творчестве мастера.

Год написания картин – 1747 – виден в сцене «*Встречи Антония и Клеопатры*». Тем самым работа над полотнами по времени предшествует

³⁸³ Картинам суждено было еще не раз переезжать с места на место – в начале XX века они из Архангельского вернулись в Петербург, в Юсуповский дворец на Мойке, в 1927 году оба полотна были вывезены в Москву – одно в Архангельское, другое («Пир Клеопатры») – в ГМИИ им. А.С.Пушкина, откуда затем также был передан в Архангельское. Плафон же оставался на месте, куда его поместил Кваренги (дворец был передан Институту корпуса путей сообщения), и находился там до 1949 года, пережив революцию и блокаду. В 1949 передан в Екатерининский дворец Царского Села.

³⁸⁴ *Опись картин, находящихся в имении Архангельское*. 1815// РГАДА. -Ф 1290. - Оп.3. - Ед.хр. 2276. - Л.9.

³⁸⁵ В статье подробно рассматривается возможная первоначальная компоновка ансамбля на основе сопоставления с принципами оформления парадных залов венецианских дворцов – Санди, Барбаро-Куртис, Дзенобио, Дольфин.

росписям парадного зала Палаццо Лабиа, также посвященным истории Антония и Клеопатры. Если литературный источник, которым воспользовался Тьеполо, не так давно удалось установить – сочинение Джованни Боккаччо *De Mulieribus Claris* (1360-1362) [Никогосян, 2012, С.385-396; Никогосян, 2018, С.325-362], то история создания этой серии и ее заказчик пока что остаются загадкой³⁸⁶.

Адриано Мариуц считал, что юсуповский ансамбль изначально предназначался для большого венецианского дворцового зала, обычно располагавшегося сразу после парадной лестницы перед входом в главные помещения *piano nobile* и называемый в Венеции *portego* [Mariuz, 2004, Р.29]. Мариам Никогосян, со своей стороны, обращает внимание на то, что, судя по распределению света и теней, обе картины освещались двумя источниками, одним боковым и другим – верхним [Никогосян, 2019, С.360]. Аналогичным образом размещены две большие фрески - «*Великодушие Цициона*» и «*Семейство Дария перед Александром*», - на вилле Корделлина в Монтекио Маджоре, ансамбле, созданном Тьеполо также в 40-е годы: они находятся в зале на противоположных стенах, в то время как торцовые разделены с одной стороны - тремя дверными проемами, с другой - тремя окнами. Четыре узких вертикальных панно в таком случае занимали простенки между окнами. Высказывалось даже предположение, что юсуповские картины изначально предназначались для венецианского дворца Корделлина на кампо Сан Маурицио, служившего местом встреч избранного литературного кружка, однако, заметил Мариуц, в палаццо нет помещений, способных вместить картины такого размера. Нокс [Кнох, 1974, Р. 378-390] высказал еще одну гипотезу о возможном заказчике серии, выдвинув кандидатуру адвоката Анжело Веккиа из Виченцы, которому принадлежали живописные эскизы – *modelli* – к обеим *teleri* из Архангельского. Вообще коллекционирование *моделли* Джамбаттисты Тьеполо и его сыновей – это особая страница в собирательстве, касающаяся искушенных и глубоких знатоков, к которым, безусловно, следует

³⁸⁶ Нельзя серьезно воспринимать публикации Е.В.Васильевой [Васильева, 2020, С.77-88], предположившей, что заказчиком серии был будущий дож Марко Фоскарини – по множеству обстоятельств, которые непровержимо исключают подобную возможность.

причислить Н.Б.Юсупова, и в этом деле у него был истинный и понимающий соратник – сам архитектор Джакомо Кваренги.

У Джакомо Кваренги была страсть, связанная с венецианской живописью – он сам был ее коллекционером, а также, по сложившейся традиции, выполнял комиссии своих вельможных заказчиков по доставлению им из Италии работ особенно желанных авторов. Причем личные интересы Джакомо Кваренги среди всех венецианских живописцев отдавали предпочтение творческому наследию Джамбаттисты Тьеполо – безусловно, крупнейшему мастеру всего XVIII столетия, и не только в Венеции. Н.Б.Юсупов, в высокой степени одаренный тонким художественным чутьем и отличавшийся широтой взглядов, полностью разделял эти взгляды Кваренги. Это позволило ему в период, когда популярность искусства Тьеполо не только прошла свой пик, но и все наследие мастера подвергалось суровой критике, приобрести уникальные станковые произведения как самого Джамбаттисты, так и его сына, Джандоменико. Во многом Юсупов обязан своей удачей достойным советчикам в лице мастеров, с которыми князь общался как в Италии, так и в России. Даже многие приверженцы новой веры восторженно отзывались о работах Тьеполо и приобретали их, и в первую очередь – эскизы, самые яркие и живые свидетельства полета фантазии, закрепленной в первом приближении, схваченной в самый момент рождения композиции. Такие эскизы имели у себя Батони и Менгс, ими постоянно интересовался Канова и его друг – венецианский архитектор Джанантонио Сельва – оба постоянные корреспонденты Джакомо Кваренги, который так же проявлял нешуточный интерес к работам Тьеполо, появившимся на венецианском антикварном рынке, где сосредоточилась большая часть живописного наследия мастера. *Модели* Тьеполо ценились чрезвычайно и за ними шла настоящая охота; наибольшее число живописных эскизов находилось в руках старшего сына, Джандоменико, к которому перешло все художественное наследие отца, и он стремился поддерживать очень высокие цены. Очень качественные вещи принадлежали и известному в Венеции торговцу Джаммарию Сассо, у которого была репутация «наиболее сильного

знатока».

Кваренги исключительно высоко ставил творчество Тьеполо и считал, что он превосходит всех прочих живописцев: «...Гений Тьеполо не сопоставим ни с каким иным» - “...ben inteso Tiepolo a parte, mentre il suo genere non soffre confronti” [Zanella, 1996, P.239]. Но есть ли свидетельства тому, что Кваренги собирал или, по крайней мере, получал из Италии работы Тьеполо? В письмах самого архитектора прямых ответов на этот вопрос нет, но его можно найти в посланиях итальянских корреспондентов зодчего, хранящихся в рукописном фонде Кваренги в Российской Национальной библиотеки.

В монографиях М.Ф.Коршуновой [Коршунова, 1977] и В.Дзанеллы [Zanella, 1988] упомянуты два письма Джанантонио Сельвы - их содержание передано вкратце, полный текст не приведен. Между тем, они заслуживают внимания, а в части затронутой темы особенно интересно второе послание, отправленное Сельвой из Венеции 5 ноября 1803 г. В нем среди прочего Джанантонио сообщает Кваренги, что “...из наследия Сассо, торговца картинами, я приобрел для Вас два рисунка Каналетто и два – Тьеполо из числа тех, что были в галерее Альгаротти, но за каждый просят не меньше двух цехинов. Я также выбрал два прекрасных эскиза Тьеполо размером 22 на 13 венецианских унций представляющие *Смерть Дидоны* и *Жертвоприношение Ифигении*, но поскольку за них хотят не меньше, чем по 12 цехинов, я не рискнул их купить без Вашего на то согласия, потому прошу Вас как можно быстрее дать мне ответ, поскольку время не ждет...”³⁸⁷ Вне всякого сомнения, в письме речь идет о боццетто *Смерть Дидоны*, принадлежавшем князю Николаю Борисовичу Юсупову. Впервые картина упомянута в инвентаре его собрания в 1815 г.³⁸⁸

Этот виртуозно исполненный эскиз (Рис.129) после революции некоторое время находился в Эрмитаже. Эрнест Липгарт в своем рукописном каталоге,

³⁸⁷ Российская Национальная Библиотека, Отдел рукописей, Фонд 977 «Кваренги», д. № 27, л.2.

³⁸⁸ «№ 341. Тьеполо, *Смерть Дидоны*» (РГАДА, Фонд 1290 «Юсупов», Опись 36 д.2276, л.11).

хранящемся в Архиве Эрмитажа, так писал об этой работе: “Никогда Джамбаттиста не испытывал большего вдохновения, чем в день, когда он создал этот маленький шедевр, написанный с той же легкостью, с какой он набрасывал пером с отмывкой сепией свои *кроки*: тот же нервный след, но только кисти, прослеживается всюду, вплоть до головы Дидоны, исполненной классической красоты”³⁸⁹. Это высказывание Липгарта долгое время не принималось во внимание (а, скорее, и не было известно) тем, кто писал об этой картине позднее, когда она оказалась в собрании ГМИИ им.А.С.Пушкина [Ernst, 1963, P.63-68]. На протяжении многих лет шла дискуссия об атрибуции *Дидоны* – в 1920 Осип Браз усомнился в авторстве Джамбаттисты и предположил руку Джандоменико. Его частное мнение, отраженное в каталоге Юсуповского музея 1920 г., тем не менее, долгим эхом отозвалось в западном искусствознании: вплоть до последней монографии [Gemin, Pedrosso, 1993, p.508, n.41] сохранялись сомнения в собственноручном исполнении Джамбаттистой этого эскиза. Письмо Сельвы позволило, таким образом, поставить точку не только в происхождении *Дидоны*, и в вопросе об ее авторстве. Что касается второго эскиза, упомянутого в письме Сельвы, «*Жертвоприношение Ифигении*», то отождествляю его с ныне находящимся в Художественном музее Луисвилля, а ранее – в собрании Патино в Париже.

Следующий эпизод, связанный с приобретением Кваренги работы Тьеполо, относится к 1804 году, и в нем главным действующим лицом снова оказывается Джанатонио Сельва, хотя узнаем мы об этом не от него самого, а от некоего Фердинандо Тониоли, родственника жены Джандоменико Тьеполо, чья переписка с Антонио Кановой была опубликована несколько лет тому назад [Ravanello, 1996]. Хорошо осведомленный о хранящихся в доме Джандоменико работах отца, Тониоли при жизни старшего сына Тьеполо не мог и помыслить запустить руку в это богатство. Тем примечательнее скорость, с которой он торопится распорядиться наследством, доставшимся вдове - Джандоменико скончался 3 марта 1804, и уже 10 марта Тониоли пишет Канове: «Умер мой

³⁸⁹ АГЭ. - Фонд 23. - Оп.1. - д. № 30.

добрый друг и кузен Тьеполо, [...], оставив мою кузину единственной наследницей. Я сейчас же составлю инвентарь картин и модели и отправлю вам на случай, если какой-либо любитель проявит интерес, вы можете в том посодействовать» [Pavanello, 1996, P.17]. Новость воодушевила Канову, и, поскольку сам он находится в Риме, обращается к другу – Джанантонио Сельве: «Как бы мне хотелось обладать каким-нибудь альбомом рисунков Тьеполо, чья неистощимая фантазия и грация меня восхищают!». Но предвидит затруднения, поскольку видит, что «...наследники хотят вынудить претендентов дорого заплатить за эту любовь, и мне придется только облизнуться», вся надежда – на Сельву: «Вы же как никто иной понимаете, - пишет Канова, - что эти работы ждут почитателя из Венеции, ведь только соотечественник в состоянии по-настоящему понять и оценить их. За пределами Венеции, например, в Риме, Вы вряд ли найдете покупателей» [Pavanello, 1996, P.18]. Канова здесь, конечно, лукавит, поскольку ему известно от Тониоли, что Сельва представляет интересы многих жаждущих заполучить модели Тьеполо, и среди них – не только венецианцы. И быстро получает от Фердинандо Тониоли тому подтверждение: в письме от 31 марта тот извещает Канову, что «...во время последней встречи наш друг Сельва купил одно прекрасное моделло для себя и два – чтобы послать в Московию» [Pavanello, 1996, P.20].

Что же это за два модели, приобретенных Сельвой для отправки в Россию? Первоначально я предполагала, что одним мог быть эскиз *Двое святых* из собрания ГМИИ им. А.С.Пушкина (Рис.130), поскольку он, безусловно, происходит из наследия Джандоменико: на обороте холста сохранилась надпись “Regalo fatto dal padre a Gian Dom^{co} Tiepolo”³⁹⁰. Однако, как следует из каталога посмертного аукциона картин венецианского торговца Николо Леонелли, - эскиз *Двое святых* продавался в Петербурге в 1817 году [Catalogue de la collection [...] de feu M.Leonelli..., 1817, N.52].

³⁹⁰ ГМИИ им. А.С.Пушкина, Инв. Ж-2696.

Как следует из переписки Тониоли с Кановой, после смерти Джандоменико живописные эскизы отца и сына не имели четкого разделения. В числе тех работ, с которыми решила расстаться вдова, упоминается, в частности, *Burchiello* - произведение Джандоменико, которое Сельва счел работой старшего Тьеполо. Соответственно, нет никаких оснований утверждать, что все три эскиза, приобретенные Сельвой, принадлежали руке Джамбаттисты. Представляется вероятным, что одним из этих модели было "*Возвращение блудного сына*", ранее также принадлежавшее Юсупову, а ныне находящееся в ГМИИ им. А.С.Пушкина.

Ранее во всех каталогах указывалось, что этот эскиз составляет пару с «*Александром и Диогеном*» (Рис.131) – работой Джандоменико, хранящейся сейчас в Эрмитаже³⁹¹. Однако эти работы были объединены в пару лишь в коллекции Юсупова при развеске ее в Архангельском, где галерея, как пишет крупнейших знаток этого собрания Л.Ю.Савинская, - «представляла собой традиционный для XVIII столетия интерьер, где ... картины располагались с соблюдением декоративной симметрии, то есть вокруг полотна большого формата располагались ...картины меньшего, близкого формата, уменьшавшиеся по размерам сверху вниз, для этого произведения часто объединялись в пары» [Савинская, 2001, I –II, С.53]. Как удалось установить, эскиз «*Александр и Диоген*» также проходил на аукционе Леонелли 1817 года, другой же пришел к Юсупову иным путем [Савинская, 2017, С.185, прим.66].

Из писем Тониоли к Канове следует, что в доме Джандоменико остались только значимые работы, *моделли* к серьезным заказам, как реализованным, так и оставшимся на стадии эскиза. К последним принадлежит и «*Возвращение блудного сына*» (Рис.132). В каталоге живописи ГМИИ ему дана невысокая оценка: он утратил имя Джандоменико и переведен в мастерскую Джамбаттисты. Ссылаясь на мнение Морасси, автор каталога пишет, что по своему уровню композиция не дотягивает до работ Тьеполо-сына, лишена

³⁹¹ ГЭ 5370, х.,м., 47 x 60 см.

самостоятельности и носит компилятивный характер [Маркова 2002, Т.2, С.337-338]. Между тем, этот сюжет ни разу не встречается в творчестве Джамбаттисты, а качество исполнения никак не может бросить тени на Джандоменико. А.Мариуц, автор монографии о старшем сыне маэстро, еще в 1971 году предложил датировать московский эскиз 1775-1780 [Mariuz, 1971. P.127-128. Tav.301]. В дальнейшем не только датировка, но и авторство обрели убедительное подтверждение: картина оказалась эскизом, представленным Джандоменико на конкурс 1771 года для венецианской Скуола делла Карита (Галереи Академии). На названную комиссией тему - *Возвращение блудного сына* – представили свои работы как последователи Тьеполо - Джованни Скайарио, Джакомо Леонарди, - так и сторонники неоклассицизма – Пьер Антонио Новелли и Джамбаттиста Каналь. Конкурс проходил в Риме под наблюдением венецианского посла Альвизе Тьеполо; в комиссию входили Менгс, Натуар, Пешо, Лапис и Ла Пиккола. Решение было вынесено летом 1772 и победившим признан эскиз под №4 – работа Джандоменико Тьеполо [Mariuz, 1996, P.28; Pavanello, 2001, P.245-246]. Заказ не был осуществлен, но коль скоро заказчиком выступала одна из шести главных венецианских Скуол, моделло неизбежно должно было вернуться автору. Наметанный глаз Сельвы наверняка сразу выделил эту работу, и полагаю, именно она была отправлена в далекую «Московию» Джакомо Кваренги, оказавшись в конце концов у Н.Б. Юсупова. – обладателя самой значительной на тот момент не только в России, но и, пожалуй, в Европе, коллекции живописных работ Джамбаттисты и Джандоменико Тьеполо.

Нельзя не упомянуть еще об одной стороне художественных интересов Н.Б.Юсупова – его увлечении театром. Высокие требования, предъявляемые заказчиками и любителями изящных искусств к качеству художественного произведения распространялись и на театральное-декорационное искусство. Впрочем, эта сфера к концу XVIII столетия в России имела уже давнюю и прочную традицию, выразившуюся в приглашении лучших итальянских композиторов и сценографов к столичному двору. Вельможи старались не

отставать - так на службе у Юсупова оказался выдающийся сценограф и декоратор Пьетро Гонзага (1751-1831), вскоре ставший главным художником-оформителем Императорских театров, - опять-таки представитель венецианской школы, как и его предшественники Джузеппе Валериани и Пьетро Градици.

В рамках рассматриваемой темы в плодотворной и многосторонней сорокалетней деятельности Пьетро Гонзага в России, в его огромном наследии необходимо выделить и подчеркнуть несколько важнейших аспектов. По мнению как отечественных, так и итальянских исследователей, Пьетро Гонзага продолжал «истинно венецианскую традицию, достигшую в XVIII веке апогея в работах Каналетто, Тьеполо и Гварди». А его «российский творческий путь хоть и был чрезвычайно плодотворен, все же не добавил ключевых черт к этому опыту» [Omaggio a Pietro Gonzaga, 1986, P.8]. Он не только стал самым достойным, наилучшим преемником своих соотечественников в сфере театрально-декорационного искусства: в своем творчестве он стремился воплотить все лучшее, что накопила венецианская школа живописи в жанрах, смежных со сценическим. Как точно заметила А.С.Корндорф, «...сами жанровые границы между декорационной театральной графикой, идеальной архитектурной ведутой, перспективными и орнаментальными штудиями, а также искусством квадратуристов, создававших иллюзорные архитектурные фоны для декоративных росписей, были максимально условны» [Корндорф, 2023, С. 70]. Обширный графический корпус Гонзага дает яркое и законченное представление о том, насколько венецианская составляющая его искусства на протяжении четырех десятилетий явно и исподволь входила в русское сознание, закрепляя в нем образы, рожденные как истинной, так и воображаемой Венецией, ее красками, ее светом, легкой и быстрой кистью ее живописцев. Еще в Италии современники Пьетро Гонзага подметили эту главную особенность его сценографии: в Милане, где молодой Гонзага создавал декорации для Ла Скала, уже имея репутацию новой «звезды», о нем впоследствии писал Робустиано Джирони: «...мы не должны забывать, что Гонзага учился своему

искусству в Венеции у знаменитого Каналетто, и что от него он перенял легкую манеру живописи и восхитительные эффекты контраста светотени. [...] Тем временем увидели свет гравюры знаменитого Пиранези. Они озарили взор нашего художника чуть ли не новым прекрасным светом, так что он, одушевленный практически живительным огнем, вслед за ними отдался подражанию античности; в этом он преуспел потрясающе. [...] Но [...] когда он был вынужден изображать современность и в проектах собственного изобретения, он все равно позволял просвечивать вкусу, который он впитал с молоком... Обремененный годами и почестями, он до сих пор живет в Санкт-Петербурге, куда уехал, чтобы радовать своими произведениями тамошний императорский театр» [Gironi, 1829, pp. 15–16]. Корндорф [Корндорф, 2023, С. 71], многие годы посвятившая изучению наследия Гонзаги, убедительно прослеживает в нем две очевидные преемственные линии: одна, восходящая к венецианской ведуте XVIII века — Марко Риччи, Микеле Мариески, Каналетто, Франческо Гварди, и другая - к Пиранези. Все это воплотилось в декорациях спектаклей, шедших на сценах императорских театров еще в конце царствования Екатерины II и в кратковременное правление Павла I, т. е., вмещается в рассматриваемый в данной работе хронологический период. Судить о первых опытах Гонзаги на петербургских подмостках сегодня возможно опять-таки благодаря князю Николаю Борисовичу Юсупову: вступив в обязанности директора императорских театров и зрелищ в 1791 году, он выдвинул идею создания специального альбома для хранения оригинальных авторских эскизов декораций³⁹². Благодаря правильной датировке собранных в нем эскизов Пьетро Гонзаги, устанавливается непрерывная связь между всем, что составило славу венецианского театрально-декорационного искусства в XVIII веке и столь удачно оказалось перенесено на российскую императорскую сцену. Весьма символичным в этом контексте представляется тот факт, что

³⁹² Альбом «Копии с эскизов театральных декораций П. Гонзаги, Б. Джерлини, □Ф. Лукини», составленный художниками Большого театра в Москве. Москва, Мастерская Большого театра, 1820- е. Бумага на бумаге, акварель, тушь, железо- галловые чернила. 40×57. Государственный Исторический музей, инв. ИА 73 - [Корндорф, 2023, С.80].

одной из последних работ Гонзаги на родине стало участие в оформлении Венецианского тетра Ла Фениче, торжественно открытого 16 мая 1792 года премьерой оперы Джованни Паизиелло «Агриджентские игры» (еще одно примечательное совпадение, ведь Паизиелло в течение 10 лет был придворным капельмейстером Екатерины II в Петербурге!). По традиции, в оперу были вставлены две балетные интермедии - «Амур и Психея» и «Сельские увеселения». Их, как сообщает либретто, оформил «прославленный синьор Пьетро Гонзага венецианец» [Корндорф, 2023, С.85]. «Решение венецианского занавеса стало отправной точкой для многих проектов театральных декораций, созданных Гонзагой как для придворной петербургской сцены, так и для императорских резиденций и усадебного театра князя Юсупова в Архангельском. Хранящиеся в различных музейных собраниях России наброски и этюды разного размера, исполненные с легкостью, изяществом и характерной для Гонзаги приблизительностью очертаний, представляют этот излюбленный художником сценографический паттерн во множестве версий» [Корндорф, 2023, С.87]. Возможно, грандиозные декорации Пьетро Гонзаги, в которых воплотилась вся мощь и грандиозная фантазия, культивируемая в венецианской монументально-декоративной живописи на протяжении XVIII столетия, не просто произвели впечатление на Екатерину II: они исподволь подтолкнули ее к приобретению шедевра кисти самого знаменитого венецианского мастера XVIII века.

6.3. Завершающие приобретения картин венецианской школы для Картинной галереи Эрмитажа при Екатерине II: итоги и последствия

Если наиболее близко стоявшие к трону царедворцы, такие, как А.А.Безбородко и Н.Б.Юсупов, стремились завладеть картинами Д.Б.Тьеполо, Екатерина II, казалось, вовсе не интересовалась творчеством этого последнего

великого представителя венецианской школы. Тьеполо с его грандиозностью, темпераментом, декоративностью должен был казаться чуждым вкусам императрицы, ориентированным на неоклассицизм. К тому же, с отъездом художника в Испанию возможность контактов с ним и заказов напрямую сошла на нет. Да Екатерина и не стремилась пополнять свое собрание работами Тьеполо, прислушиваясь к мнению таких авторитетов как Винкельман, а тот произнес приговор искусству венецианского мастера: оно умерло, чтобы очистить место другому, бессмертному искусству Менгса [Christiansen, 1996, P.284-285, N.33], которое опирается не на субъективную фантазию, подчиняющуюся собственным законам – принцип творчества, провозглашенный еще Пьетро Аретино, - а на творения античных мастеров и гениев Ренессанса. Неудивительно, что в галерее Эрмитажа искусство Тьеполо было представлено только небольшой, хотя и выдающейся по своему значению картиной, *«Меценат представляет Августу Свободные искусства»* [Artemieva, 2020, P.31, cat.5, fig.P.90-91], заказанной Франческо Альгаротти специально для Генриха Брюля и в аллегорической форме прославляющей саксонского мецената и его сюзерена. Альгаротти, тесно связанный с двором Саксонии и обогативший галерею Августа III многими полотнами венецианских мастеров, в 1744 г. предложил к приобретению большое полотно Д.Б.Тьеполо – *«Пир Клеопатры»*, которое художник завершил специально для короля. Однако процесс переоценки наследия Тьеполо позднее затронул и Дрезденскую галерею: 22 мая 1765 г. картина была продана на аукционе в Амстердаме за 495 флоринов торговцу Иверу [Holst, Von, 1951, P. 139]. Судьба же распорядилась так, что именно этому выдающемуся шедевру Тьеполо суждено было поставить триумфальную точку в составлении венецианской коллекции Эрмитажа: в 1795 году прибывший в Петербург из Венеции через Амстердам торговец Никола Леонелли продал двору *«Пир Клеопатры»* (Рис. 133, 134). (Национальная галерея Виктории, Мельбурн).³⁹³

³⁹³ «Отпуски подробных ведомостей о долгах Кабинета частным лицам с 1793 по 1801 г. Л.140/ об. – «Большая картина для плафона, писано Диеболом». -- РГАДА. - Ф.1239.- Оп.3. - Д. 53246. Ранее считалось, что картина

Фигуре Леонелли и его успешной торговле в России в свое время была посвящена отдельная публикация [Frederickson, 2002, P.621-625]. Фредериксон полагал, что Леонелли, уже известный на художественных рынках Северной Европы, предприняв первое путешествие в Россию в 1800 г., на свой страх и риск привез с собой *Пир Клеопатры* и предложил его двору – т.е., одновременно со своим конкурентом Конколо, чья попытка пристроить картины Павлу I не удалась (см. Глава VI). Недавно удалось обнаружить новые факты, проливающие свет как на фигуру самого коммерсанта, так и на судьбу проданных на аукционе картин [Artemieva, 2019, P. 23-24, Cat.I.08, I.19]. В отличие от Конколо, Леонелли шел по проторенной дорожке: в Петербурге он уже был еще в царствование Екатерины II. Подтверждение тому – паспорт, выданный в 1795 венецианским посланником в России Фериго Фоскари – “*Al Sig.Nicola Lionelli Vicentino con la moglie Anna Smith inglese ed un servo per gli stati veneti*”³⁹⁴.

Предпринятое Леонелли путешествие и продажа им двору «*Пира Клеопатры*» Джамбаттисты Тьеполо стало поистине финальным кульминационным аккордом для Картинной галереи Екатерины II. Одновременно это событие подтверждает еще один тезис, выдвинутый в настоящем исследовании: в коллекционировании венецианской живописи российские покупатели заняли лидирующие позиции на рынке торговли картинами.

Леонелли, Сассо, Конколо – самые известные в Венеции коммерсанты в сфере антиквариата, - приняли эстафету от Бодисони и Далл’Олио, Удней и Дженкинса, обратив свои взгляды к Петербургу как к самому многообещающему рынку сбыта произведений искусства. Этот феномен стал в последние десятилетия признан всеми исследователями: “well-established taste in Russia for Venetian pictures” [Frederickson, 2002, P. 621], хотя не получил еще должного

была приобретена у Леонелли Павлом I в 1800 г. – см. [Androsov, 1998, P.310].

³⁹⁴ Venezia Archivio di Stato .- Archivi propri ambasciatori e ambasciate. - Relazioni con Pietroburgo. *Passaporti rilasciati da F.Foscari in 1794-1797*, b.20, n.23.

освещения и не подвергался анализу. Вместе с тем, нельзя не обратить внимание на два примечательных факта.

К середине XVIII столетия Венеция, когда Республика практически полностью утратила свой политический вес и оказалась к тому же на краю экономической пропасти, в числе последних средств пополнения бюджета рассматривался и экспорт произведений искусства. В 1760-70-е годы в Венеции самые авторитетные журналисты и критики, Гаспаре Гоцци и Антон Мария Дзанетти Младший, обсуждают социальное и экономическое значение художественного творчества. Искусства создают рабочие места, как следствие, поддерживают семьи тех, кто обеспечивает художников всем необходимым – холстами, красками, подрамниками, рамами, мраморным обрамлением алтарей и т.п. В 1773 г. Антон Мария Дзанетти Младший развивает этот тезис: живопись должна быть признана приносящей *пользу*, поскольку она не только дает наслаждение, но «воспитывает умы». К тому же знаменитые художники привлекают заезжих иностранцев, которые, увозя с собой картины, распространяют славу этих мастеров и доносят ее до своих правителей. Те, в свою очередь, загораются желанием приобрести подобные полотна и готовы приглашать живописцев к своим дворам, платя им большие деньги. Как следствие, эти богатства возвращаются потом на родину и поддерживают ее экономическое благополучие. Конечно, это была иллюзия, - никакие, действительно значительные, средства, заработанные венецианскими мастерами в Германии, Испании и России, не могли спасти Венецию, хотя в 1772 г. официальная комиссия, назначенная Сенатом для анализа финансового состояния Республики, отчасти признала «свободные искусства» экономическим фактором [Haskell, 2000 , P.312]. Подтверждением того, что эта идея укоренилась в венецианской правящей верхушке, служит донесение, составленное 1 октября 1785 г. Ферриго Фоскари, посланником в Петербурге, о перспективах развития торговли Венецианской республики с Россией, где **картины** выделены отдельным параграфом и прямо говорится: «Российская государыня начинает входить во вкус убранства сего рода, для чего и выписала

уже себе множество картин, и при том и многих итальянских живописцев, равномерный же вкус может поселиться в тамошнем дворянстве и зажиточных людях, следственно, сей торг тем паче и будет возрастать, а мы должны будем тщиться дабы наша школа (выделено мною – И.А.) была предпочтена перед прочими».³⁹⁵

Тем самым нужно признать, что приток венецианской живописи в столицу Империи был результатом целенаправленной политики с обеих сторон. Процесс, начавшийся при Петре I покупками картин в Венеции Петром Беклемишевым, продолженный на протяжении XVIII века установлением прочных связей с венецианскими торговцами и одновременно с художественными кругами Республики Св.Марка – профессорами Венецианской и Веронской академий, достиг своего апогея к концу столетия: русские коллекционеры, готовые к серьезным тратам, и упрочившие свою репутацию их агенты становятся бесспорными лидерами в части крупных приобретений на художественном рынке Венеции. Закрепилась и практика прямых заказов знаменитым художникам – кроме рассмотренных примеров Пьер Антонио Новелли (Глава V) и Франческо Казановы (Глава VI), из венецианцев в конце столетия у всех на слуху был Антонио Канова, который охотно брался за русские заказы и даже был приглашен в Петербург [Artemieva, 2001, p. 72-89].

В ноябре 1796 г. умирает Екатерина II, а в мае следующего, 1797 г., прекращает свое более чем тысячелетнее существование Республика Святого Марка. Эти два близко отстоящие друг от друга драматические события естественным образом подводят черту под целой исторической эпохой. Какой же след оставила она в Императорской картинной галерее в Эрмитаже? Об этом, наверное, лучше всех сказал в письме, обращенном к Антонио Канове, его друг и соотечественник Джакомо Кваренги: “...Della veneziana scuola siamo ricchi

³⁹⁵ Санкт-Петербургский институт истории РАН, Научно-исторический архив. – Ф. 36 (Воронцовы (графы, князья)). – Оп. 1. - Д. 544. Торговля России. 1780-е. С.402-420. Торговля с Венецианской республикой. - С.419/420, *Картины*.

veramente.»³⁹⁶ Джакомо Кваренги, безусловно, знал, о чем говорил: за более чем 30 лет пребывания в Петербурге он не только прекрасно изучил коллекции Эрмитажа – тем более, что ему пришлось полностью изменить интерьеры всех залов Картинной галереи и самому определять, каким образом следует развесить в них картины, - но также распорядиться тем огромным запасом монументально-декоративных работ, которые украсили реконструированные парадные залы³⁹⁷.

Подтверждением оправданности и эффективности проводимой с начала и на протяжении всего XVIII в. политики в сфере собирательства и коллекционирования венецианской живописи служат и последующие контакты с Венецией, уже в XIX столетии: инерция почитания местной живописной школы оказалась настолько сильной, что официальным портретистом русского двора считался Натале Скьявони (1777-1858), а его сын Феличе (1803-1868) получил заказ не только на исполнение копий (размер в размер) для Академии художеств с картин Тициана «Ассунта» и «Смерть Петра-мученика», но и на создание большой исторической картины «Скорбное отчаяние в день смерти Рафаэля, царящее в его мастерской». Заказанная наследником Александром Николаевичем в Венеции в 1838 г. во время посещения мастерской Натале и Феличе Скьявони, картина была завершена 20 лет спустя и доставлена Александру II в 1858 г. [Артемьева, 2021, С.625-626]³⁹⁸. Во время пребывания в Венеции Александр Николаевич вместе с В.А.Жуковским посетили также мастерские художников О. Полити (1785 – 1846) и Л.Липпарини (1800-1856) – их картины также можно обнаружить в музеях России³⁹⁹. В 40-е – 50-е гг. еще один выпускник Венецианской академии художеств - Козроэ Дузи (1808-1859), - приехал в Петербург и подолгу работал здесь, оставив заметный след в

³⁹⁶ Из письма Джакомо Кваренги к Антонио Канове, 25 ноября 1804 г. [Zanella, 1988, P.314].

³⁹⁷ О Кваренги - см. [Giacomo Quarenghi. Architetture e vedute. 1994; Джакомо Кваренги и неоклассицизм XVIII века, 1994].

³⁹⁸ Государственный музей-заповедник «Царское Село». Инв.№ ЕД-742-Х, Холст, масло, 256 x 325 см.

³⁹⁹ Л.Липпарини, «В мастерской художника (Парис Бордон пишет портрет Виоланты в присутствии Тициана)», Донецкий областной художественный музей.

художественном убранстве Мариинского дворца, Исаакиевского собора, Мариинского театра и Нового Эрмитажа, а также множество портретов столичной знати⁴⁰⁰. Дузи известен у себя на родине как театральный художник и автор занавеса (1837) для восстановленного после пожара венецианского театра Ла Фениче; в России он также создал занавес для Большого театра в Москве («Торжественный въезд в Москву князя Пожарского», не сохранился) и плафон для нового Мариинского театра. Вслед за ним еще один воспитанник Венецианской академии, Джованни Бузато (1806 – 1886), и также автор занавеса для Ла Фениче «Вступление дожа Энрико Дандоло в Константинополь», расписал плафон Михайловского театра в Петербурге (1859) «Торжество Искусства и Просвещения над Невежеством». Все это свидетельствует об устойчивой преемственности традиции, заложенной венецианскими сценографами и декораторами в XVIII столетии, и переданной следующему поколению, к которому принадлежали и Дузи и Бузато, выдающимся театральным художником и архитектором Пьетро Гонзага.

Еще одним свидетельством неугасающего интереса к Венеции и ее живописцам стало приобретение Николаем I в 1850 г. галереи Барбариго - единственной покупки коллекции *en bloc* после Екатерины II. К сожалению, и это знаменитое собрание – “*scola di Tiziano*”- не избежало участи многих других картин Эрмитажа, когда значительная часть его ушла с аукциона 1855 г. [Artemieva, 2019, P.82-99]. Да и те, что остались в галерее, подчас оказывались несправедливо принижены или обойдены вниманием критики.

Процесс исследования творчества таких крупных мастеров, как Тициан, в последние годы идет особенно интенсивно и богат неожиданными и очень значительными открытиями, развеивающими прежние заблуждения и ошибочные суждения. Самый близкий и свежий пример: в 2008 году В.Э.Маркова опубликовала до того неизвестный вариант тициановской композиции «Венера и Адонис» [Markova 2008 (2009), P.145-157] как первую

⁴⁰⁰ *Дневник художника Козроэ Дузи, или приключения венецианца в России* – Лимбус Пресс, СПб, 2014; *Cosroe Dusi (1808 – 1859)*. Catalogo della mostra a cura di Nico Stringa. Skira ed., Marostica, 7/VII – 14/X-2012.

оригинальную авторскую версию, ставшую прототипом «поэзии», отправленной мастером Филиппу II (музей Прадо, Мадрид). Глубокое понимание живописного произведения, основанное на знании манеры и техники Тициана, поначалу столкнулось с отрицанием и неприятием со стороны многих коллег. Однако убежденность и интуиция, подкрепленные представленной автором доказательной базой, в конце концов восторжествовали, когда в ходе реставрации мадридской картины обнаружилась прорисовка контура фигур, полностью совпавшая с силуэтами вновь обнаруженной версии. Это открытие позволило окончательно подтвердить практику и метод работы мастерской Тициана: и раньше предполагалось, что художник оставлял в своей студии оригинальный образец, прототип, по которому впоследствии создавались многочисленные реплики с той или иной степенью участия главы мастерской [Artemieva, 2017, p.43-48], но «материального» доказательства не существовало. Теперь же, в свете открытия В.Э.Марковой, совершенно иное значение приобретают те работы Тициана, которые остались в студии мастера после его смерти: среди них должны были находиться те самые авторские «образцы», что неизмеримо повышает ценность поздних картин Тициана, хранящихся в Эрмитаже. Проводимая в последние десятилетия исследовательская работа с этой частью коллекции убедительно подтверждает выдвинутый тезис [Artemieva, 2017].

В диссертации приведены многочисленные – не менее 40 – примеров выявления, идентификации и возвращения авторства картинам венецианских художников не только в собрании Эрмитажа, но и в различных отечественных и зарубежных коллекциях (Глава I-VI): Пьетро Либери (Киевский музей им. Богдана и Варвары Ханенко), Грегорио Ладзарини, Антонио Дзанки, Пьетро Негри (ГМЗ «Кусково и Останкино»), Корреджо, Альенсе, Ламберта Сустриса, Ипполито Скарселлино, Себастьяно Маццони, Сильвестро Манаиго (ГМЗ «Петергоф»), Паоло Веронезе и Антонио Молинари (Дальневосточный художественный музей, Хабаровск), Николо Бамбини (ГМЗ «Архангельское», Дальневосточный художественный музей, Хабаровск), Франческо Мильори и

Антонио Фумиани (НИМ РАХ), Джамбаттисты Ланджетти (ГМЗ «Царское Село»), Пьетро делла Веккиа (Кингстон-Лэси, Великобритания) и т.д.

По той же причине столь подробно в Главе V рассмотрена история идентификации *«Бегства в Египет»*, а недавняя реконструкция алтаря *«Мадонна с младенцем на троне с предстоящими Свв. Франциском и Онуфрием»*, написанного Тицианом для Феррары в 1508 (позднее распиленного на несколько частей) привела к выводу, что в Эрмитаже в свое время находилась его верхняя часть, представляющая *«Мадонну с младенцем»* [Mazzotta, 2022, P.56-71; Mazzotta, 2023, P.119, fig.105]⁴⁰¹. Это ли не лучшее доказательство того, каким богатейшим живописным материалом оказалась представлена венецианская школа в России? Масштабы сотрудничества были столь впечатляющими, что если бы все оставленное венецианскими монументалистами наследие сохранилось, то Петербург мог бы соперничать с Вюрцбургом: в столице и окрестностях находились пять плафонов, исполненных Джамбаттистой и Джандоменико Тьеполо (Глава III), не говоря уже о плафонах, написанных Джамбаттистой Питтони, Франческо Фонтебаассо, Якопо Гуараной, Гаспаре Дициани, Доменико Маджотто. О былом великолепии можно сегодня судить по ансамблю Китайского дворца в Ораниенбауме, где представлены работы всех названных художников – к этой плеяде венецианских мастеров удалось в ходе исследования добавить еще одно имя, Убальдо Гандольфи (Глава IV), а также расширить перечень работ Якопо Гуараны.

⁴⁰¹ ГМИИ им. А.С.Пушкина, Инв.№ 1532 . [Маркова, 2002, С.234-236, №138] – картина была приобретена в 1819 г. в Париже князем В.С.Трубецким, Кат. 1797 № 4335. Считалась сначала ранней работой Тициана «в стиле учителя Тициана Джованни Беллини (Кат.1869), затем была переведена в «копии с Тициана» или в «копии с Джорджоне», - по последнему каталогу [Маркова, 2002, С.234-236] значится копией (?) с Тициана, хотя автор обоснованно замечает, что окончательное суждение может быть вынесено только после реставрации, которая проводится в данное время.

Заключение

В настоящем диссертационном исследовании впервые комплексно изучены история зарождения интереса и объективные причины, приведшие в середине XVIII века к нарастающей экспансии в императорских и частных коллекциях в Петербурге венецианской школы живописи. Впервые этот феномен рассмотрен комплексно в историческом контексте всего столетия: представленная в хронологической последовательности история поступления работ из Венеции в столицу Империи, начиная с правления Петра I и вплоть до Павла I, подтверждает, что в указанный временной период в Петербурге оказалось не просто огромное количество работ венецианских художников, но эта школа живописи заняла доминирующее положение по отношению к другим итальянским школам, представленным как в императорской, так и в крупных частных картинных галереях. Развернутый анализ этого процесса - изучение архивных материалов и исторических источников для установления происхождения венецианских картин и их идентификации, смены коллекций и владельцев, анализ современной и последующей критики, позволили обосновать или уточнить атрибуции произведений венецианской живописи из музейных и частных собраний и ввести в научный оборот ранее забытые и неизвестные работы венецианских художников XVI-XVIII вв.

Процесс составления самых разнообразных коллекций, как художественных, так и естественно-научных, начавшийся при Петре I после возвращения первого Великого посольства из Европы (1696-1698), с течением времени обрел роль важнейшего культурного вектора. Эволюция эстетических запросов в высшем сословии в петровское время происходила быстрыми темпами, способствуя пониманию и восприятию русским обществом совершенно новой для него изобразительной культуры.

Второе заграничное путешествие Петра I стало определяющим моментом с точки зрения массового проникновения в Петербург произведений западной живописи, чему способствовали практика прямых заказов современным художникам из Западной Европы, покупки картин на европейских художественных рынках специально для этого посланными агентами царя, а также приглашение иностранных мастеров к русскому двору. Личное знакомство Петра с крупными европейскими художественными центрами и коллекциями, общение с живописцами и знатоками подводило к пониманию роли и значения итальянского изобразительного искусства, в начале XVIII столетия остававшегося эталоном и ориентиром практически для всех европейских школ, и Италии как главного места притяжения для художников, любителей, коллекционеров и торговцев. В этом процессе Венеции изначально отводилась одна из главных ролей: как было показано в исследовании (Глава I), именно сюда с начала XVIII столетия перемещается центр художественной жизни Италии. Покупка здесь картин агентом царя П.Беклемишевым стала не только основой императорских коллекций итальянской живописи, но и выявила сразу тенденцию, ставшую доминирующей: преобладание в итальянской части собраний работ венецианских живописцев XVII – рубежа XVIII веков. Идентификация и уточнение атрибуции картины *«Венера с Купидоном»* Пьетро Либери из собрания Петра I - убедительное свидетельство переворота в общественном сознании, произошедшего в петровское время.

Другая важнейшая сторона царствования Петра Великого – осознание возможностей монументально-декоративной живописи в воплощении темы прославления императорской власти, чему способствовало посещение Петром Версаля. Роль монументальной живописи как политического манифеста монаршей власти, мощного орудия идеологического воздействия, неподвластного времени, неуклонно возрастает с первой четверти XVIII века. Первым плафонным живописцем в Петербурге стал приглашенный Петром I венецианец Бартоломео Тарсия, сразу занявший то место, которое венецианские художники не уступят никому на протяжении всего столетия. Уже в работах

Тарсия в главных чертах определена программа всех последующих форм прославления государства и, в первую очередь, монарха: в аллегорических отсылках к древней истории и мифологии доминируют такие персонажи, как Марс и Геркулес, персонифицируя Петра Великого.

Хотя запущенные Петром Великим процессы художественного собирательства после его смерти затормозились почти на два десятилетия, духовные наследники царя-реформатора поддерживали связи с просвещенными кругами Западной Европы, что показано на примере князя Антиоха Кантемира, российского посла в Лондоне и Париже. Созданные по его заказу венецианским живописцем Якопо Амигони *«Портрет Анны Иоанновны»* и полотно *«Петр I с Минервой»* стали выдающимися образцами парадного портрета в Петербурге, установив в этом жанре высокую планку, на которую ориентировались в последующем.

Начало царствования Елизаветы Петровны стало новым этапом как в возрождении интереса к приобретению произведений западноевропейской живописи, так и во все нарастающей роли монументальной «пропаганды», полностью и с невиданным ранее размахом воплощенной в работах венецианских сценографов и мастеров фигуративной живописи. Плафон Бартоломео Тарсия *«Минерва и Аполлон среди Муз на горе Геликон»* (Большой Петергофский дворец, не сохранился) стал программным документом политики Елизаветы в сфере художественного творчества: фигура Юноны рядом с портретом Петра I персонифицирует императрицу, покровительницу искусств и продолжательницу дел отца. На протяжении всего елизаветинского времени роль итальянских живописцев в Петербурге нарастала по мере развертывания в столице и окрестностях дворцового строительства: ко двору приезжают сценографы и декораторы, прошедшие школу работы в венецианских театрах (Антонио Перезинотти, Пьетро и Франческо Градици, Пьетро Балларини, Анжело Карбони); их основная задача – написание архитектурных и

орнаментальных обрамлений для плафонов, фигуративную часть которых выполняли Джузеппе Валериани и Бартоломео Тарсиа.

Елизаветинское время – период самого массового притока венецианской живописи в столицу; как показано в работе, важнейшим способствовавшим этому процессу фактором стало формирование здесь художественного рынка. Появление здесь торговцев из Венеции уже в 1746 г. обусловило доминирование картин, привозимых из Северной Италии, как и активность “петербургских итальянцев”, имевших широкие связи в Венецианской республике. Через них пополняются главным образом частные картинные собрания, с конца 40-х гг. ставшие новым увлечением придворной знати.

Императорские коллекции в этот период гораздо менее зависели от притока картин на художественный рынок, поскольку необходимо было распорядиться наследством, доставшимся от петровских времен, разместив его во вновь устроенных Картинных галереях, но предварительно приведя в порядок, в связи с чем впервые вводятся должности смотрителя Императорских коллекций и его помощника-реставратора (Глава II). Правление Елизаветы отмечено лишь одной покупкой крупной партии картин, привезенной в 1745 г. из Праги придворным портретистом Г.-Х.Гроотом.

Царствование Елизаветы Петровны - период расцвета в Петербурге двух идеологически более значимых, репрезентативных жанров: парадного портрета и монументально-декоративной аллегии, достигающих в это время своей наивысшей точки развития. В связи с этим в работе сделан акцент на деятельности придворного художника веронца Пьетро Ротари и массовые заказы профессорам Венецианской академии на станковые картины и центральные, фигуративные, части монументальных плафонов. Установление прямого контакта с выдающимся венецианским живописцем Джамбаттистой Тьеполо, первым Президентом Академии изящных искусств в Венеции, способствовало притоку картин, выполненных самими известными мастерами локальной школы: Джузеппе Анджели, Джамбаттистой Питтони, Якопо Гуараной, Гаспаре

Дициани. Апофеозом достигнутого уровня отношений с Венецианской академией стало исполнение самим Тьеполо плафона “*Марс и Грации*” и амбициозный проект заказа ему же плафона для Большого парадного зала нового Зимнего дворца (оставшийся неосуществленным). Приезд в Петербург из Венеции двух признанных у себя на родине художников – Франческо Фонтебассо и Андреа Урбани, - свидетельство исключительной роли, которая отводилась в столице венецианским художникам и весомое подтверждение утвердившегося в зарубежной искусствоведческой литературе мнения о “well-established taste in Russia for Venetian pictures”⁴⁰².

Отсутствие планов двора по созданию Императорской Картинной галереи компенсировалось, с одной стороны, масштабными проектами по воспитанию в России собственной, национальной, школы живописи, для чего Елизаветой Петровной при содействии И.И.Шувалова была учреждена Академия художеств (1757), с другой – возникновением частных коллекций, владельцы которых стали основными клиентами расширявшегося художественного рынка.

Особенностью этого периода является не систематический подход к коллекционированию, обусловленный личным вкусом и эрудицией владельца, а стремление богато “украсить” интерьеры новых дворцов, в которых живописи отводилась роль “цветового пятна”. Венецианская живопись с воплощенной в ней идеей “*colore et decoro*” как нельзя лучше соответствовала этой задаче, что показано на примерах произведений из коллекций Великого князя Петра Федоровича, графа П.Б. Шереметева и графа К.Г. Разумовского. Изучение современных источников, в первую очередь «Записок...» Якоба Штелина, архивных материалов и инвентарей исторических коллекций Венеции позволили не только идентифицировать картины, поступившие в 1746-1758 гг. от Диего Бодиссоли и Джузеппе Далл’Олио, но в ряде случаев установить их более раннее происхождение и первых владельцев. Критический анализ этих же материалов позволил сделать выводы о типичных атрибуционных ошибках и

⁴⁰² B.Frederickson, *Niccoló Leonelli and the export of Tiepolo...* P. 621.

заблуждениях, связанных как с субъективной оценкой знатоков и консультантов, так и с объективным недостатком знаний о рассматриваемом предмете.

Как и в случае с императорскими заказами, прямые связи с художественными кругами Венеции через Джузеппе Далл'Олио позволили напрямую сделать заказы самым востребованным живописцам Венеции. Исключительным по своему значению является создание видов Петербурга в жанре венецианской ведуты по гравюрам с рисунков И.Махаева, исполненных в честь первого юбилея столицы в 1753 г. Указание Штелина на авторство «лучшего ученика Каналетто» и обнаружение аналогичных картин из б.собрания Эстергази, подписанных Франческо Гварди, открывает новый неизвестный ранее, аспект как в биографии Гварди, так и понимании все возрастающего уровня запросов коллекционеров, в данном случае Великого князя Петра Федоровича и графа К.Г. Разумовского.

Еще более впечатляющим в этом отношении является пример вице-канцлера графа М.И.Воронцова, сумевшего украсить свой новый дворец двумя плафонами Джамбаттисты Тьеполо и одним – работы его сына, Джандоменико. Аллегорическое содержание трех плафонов - «Величие государей», «Триумф Геркулеса» и «Триумф Венеры» - следует рассматривать как апофеоз царствования Елизаветы Петровны, воплощение его основной идеи: верность политике и продолжение деяний Петра I.

Богатейшее художественное наследство в виде поступающих из Венеции плафонов, десюдепортов и станковых картин, перешедшее от Елизаветы Петровны к Екатерине II, было с необычайным изяществом и тонким вкусом использовано в декоре возведенной Антонио Ринальди Собственной дачи – Китайском дворце в Ораниенбауме. Здесь в концентрированном виде соединилось все лучшее, что отличало венецианскую живопись XVIII в.: свободный полет фантазии в самых причудливых и изысканных аллегориях, наполненные жизненной энергией и грацией образы, и все это - в богатой

сочной и гармоничной палитре, главном оружии художников Венеции. Этот уникальный ансамбль можно назвать триумфом Венецианской академии изящных искусств: помещенный в Большой зал плафон Д.Б. Тьеполо *“Марс и Грации”* был написан рукой ее первого президента, в других помещениях отметились профессора и следующие президенты - Питтони, Гуарана, Дициани, Маджотто, Дзуньо, а также президент и основатель Веронской академии Джамбеттино Чиньяроли. Список их работ в Китайском дворце в ходе исследования удалось расширить, как и добавить к этой блестящей плеяде имя болонца Убальдо Гандольфи; это еще более повышает значение дворца в Ораниенбауме как единственного в своем роде памятника венецианского вкуса, сохранившегося в почти первозданном виде.

Главная заслуга Екатерины II в сфере коллекционирования произведений искусства - создание императорского Эрмитажа, которое она начала с «чистого листа». Поставленная задача - составить крупную коллекцию в короткие сроки, была эффективно решена приобретением сложившихся в течение длительного времени галерей, отражавших вкусы предыдущих владельцев.

Анализ венецианской части коллекции показывает, что она отвечала традиционным приоритетам, ориентированным в первую очередь на живопись Ренессанса: более половины картин относились к XV-XVI вв., причем 123 работы значились под именами всего шести мастеров XVI в. - Джорджоне (9), Тициана (28), Бордона (8), Тинторетто (12), Веронезе (34) и Бассано (36). Очевидно, что лишь меньшую часть этого числа составляли оригиналы названных живописцев, большая же была создана учениками и последователями. подобный материал в то время выходил далеко за пределы знаточеского кругозора. В целом в комментариях к каталогу Миниха очевидно прослеживается тенденция, которую можно охарактеризовать как «Ренессанс-центризм» - главное внимание уделяется работам мастеров итальянских школ XVI века. Положительно и высоко

оцениваются также произведения представителей болонской и римской школ - в условиях господства неоклассицизма это закономерно. Что же касается венецианской живописи XVII и XVIII вв., то, хотя искусство XVII столетия было отражено достаточно разнообразно, отношение к нему было весьма критическим, что впоследствии привело к исключению из Картинной галереи и рассеиванию множества картин.

Как свидетельство объективного заблуждения, обусловленного недостаточностью научных знаний о предмете, которому со временем предстояло занять ключевое место в становлении венецианской живописи в первом десятилетии XVI века, в работе подробно рассмотрен *casus* «Бегства в Египет»: понадобился полный комплекс всех возможных на сегодняшний день методов – культурно-исторического, иконографического, формально-стилистического в сочетании с технико-технологическими исследованиями, чтобы безупречно идентифицировать произведение, подтвердив его авторство и датировку спустя почти 250 лет после поступления в Эрмитаж.

Незначительное место, отведенное в Картинной галерее работам современных венецианских художников, компенсировалось их доминированием в оформлении интерьеров плафонами и десюдепортами, а также прямыми заказами, как это показано на примере недавно обнаруженной картины П.А.Новелли «Семья Энея» (1772 г.). Исключительными по своему значению были заказы Екатерины II и Светлейшего князя Г.А.Потемкина первому баталисту своего времени – Франческо Казанове – прямое продолжение заложенной Петром I традиции увековечивания подвигов русского оружия кистью лучших мастеров Европы.

К началу 1780-х гг., когда основная цель по составлению крупного картинного собрания в Эрмитаже была достигнута, к покупкам стали подходить более осмотнительно и вопрос художественного качества вышел на первое место. Под этим углом рассмотрены поступления рубежа 1770-х-1780-х гг.: коллекция Джона Уддея, барона Цукмантеля и приобретения И.-Ф.

Рейфенштейна в Риме у Т. Дженкинса. В сумме они насчитывали около 230 картин, о которых до последнего времени ничего не было известно. Реконструкция этих собраний и введение в научный оборот выявленных произведений, рассеянных по различным коллекциям или известным по описаниям в различных источниках, позволили заполнить остававшиеся белыми страницы истории эрмитажного собрания. Полные списки, приведенные в *Приложениях 1-3*, дают ключ к поиску и идентификации тех работ, что за два с лишним века рассеялись по различным музейным и частным собраниям и составляющих в массе ценнейший материал; его изучение и введение в научный оборот является одной из важнейших задач современного отечественного искусствознания.

Более редкими, но и более избирательными стали и приобретения тех, кто, подобно императрице, сумел составить крупное собрание картин. Прочные связи с венецианскими торговцами и одновременно с художественными кругами Республики Св.Марка достигли своего апогея к концу столетия: русские коллекционеры, готовые к серьезным тратам, и упрочившие свою репутацию их агенты становятся бесспорными лидерами в части крупных приобретений на художественном рынке Венеции. Это было результатом целенаправленной политики с обеих сторон: в 1780-е годы Венецианский сенат признал торговлю картинами экономическим фактором, и в планах развития коммерческих связей с Россией прямо поставлена цель, чтобы венецианская школа была «предпочтена перед прочими».

Покупки для частных петербургских галерей в последние два десятилетия XVIII века можно охарактеризовать как «охоту за шедеврами», что показано на примерах собрания князя А.А.Безбородко и князя Н.Б.Юсупова – обладателя самой крупной в Европе в тот период коллекции произведений Д.Б. и Д.Д. Тьеполо.

Закономерным итогом массового притока венецианской живописи в Петербург на протяжении XVIII века следует считать приобретение в 1795 году

шедевра Тьеполо «Пир Клеопатры» (Национальная галерея Виктории, Мельбурн), которому суждено было поставить триумфальную точку в составлении венецианской коллекции Эрмитажа.

Диссертационная работа позволяет расширить представления о художественных связях Петербурга с Венецией в течение XVIII века: в комплексе они оказываются более разветвленными, разнообразными и плодотворными и оказали существенное влияние на процессы формирования новой культурной среды в столице империи. Проведенное исследование полностью подтвердило выдвинутую автором гипотезу о доминировании монументально-декоративных и станковых работ венецианских художников в итальянском секторе императорских и частных галерей на протяжении XVIII столетия. Вновь выявленные и атрибутированные картины венецианских художников XVI-XVIII вв. в различных отечественных и зарубежных собраниях позволяют утверждать, что истинные масштабы этого явления остаются скрытыми. Представленные в диссертационной работе реконструкции исторических коллекций живописи дают материал для дальнейшего научного поиска и выявления ныне считающихся утраченными произведений.

Приведенная автором аргументация а отношении установления или подтверждения авторства некоторых капитальных работ выдающихся венецианских живописцев прошла апробацию в публикациях в зарубежных и отечественных научных журналах и вошла в международный научный оборот. В отдельных случаях удалось радикально изменить устоявшиеся и длительное время считавшиеся незыблемыми представления о закономерностях художественных процессов и эволюции творчества ряда крупных мастеров (Тициан, Веронезе, Тьеполо). Представленный в работе фактический материал может быть использован в музейной работе при каталогизации собраний и в выставочной деятельности, в учебной работе при чтении лекционных курсов по истории коллекционирования и истории итальянского искусства.

І. Библиография

1. *Артемьева, И. С.* «Блудница» Веронезе из дома Соранцо: атрибуция и история заказа / Ирина Артемьева // Искусствознание. – 2020. – № 3. – С. 176–201.
2. *Артемьева, И. С.* Забытая картина Николо Бамбини в собрании музея-усадьбы «Архангельское» / И. С. Артемьева // Архангельское. Материалы и исследования. – Москва : ГМУ «Архангельское», 2012. – Сб. 3. – С. 10–13.
3. *Артемьева, И. С.* Из истории коллекционирования венецианской живописи в России / И. С. Артемьева // Венеция ренессанса. Тициан. Тинторетто. Веронезе = Venezia rinascimento. Tiziano. Tintoretto. Veronese : Картины из собрания Италии и России : [каталог выставки] / ГМИИ им. А. С. Пушкина. – Москва : Арт Волхонка, 2017. – С. 130–156.
4. *Артемьева, И. С.* Картина Антонио Арригони «Притча о добром самаритянине» в историческом собрании П. Б. Шереметева в Кускове / И. С. Артемьева // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. – 2023. – № 4, ч. 2. – С. 53–61.
5. *Артемьева, И. С.* Картины венецианских художников, приобретенные в XVIII столетии для частных петербургских собраний / И. С. Артемьева // Венецианцы в Петербурге : материалы научной конференции / Комитет по культуре Санкт-Петербурга, Государственный музей истории Санкт-Петербурга. – Санкт-Петербург : ГМИ СПб, 2022. – С. 26–39.
6. *Артемьева, И. С.* Коллекционер, делец, тайный агент. Джон Удней и его собрание в Эрмитаже / И. С. Артемьева // Искусствознание. – 2021. – № 3. – С. 146–173.

7. *Артемьева, И. С.* «Мадонна Фрис» Андреа дель Сарто в интерпретации Понтормо // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств / И. С. Артемьева / Министерство культуры Российской Федерации, Санкт-Петербургская академия художеств. – 2023. – Вып. 65 (апрель/июнь) : Проблемы развития зарубежного искусства. – С. 26–38.
8. *Артемьева, И. С.* Неизвестная картина Антонио Молинару в собрании Дальневосточного художественного музея в Хабаровске / И. С. Артемьева // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. 2023. – № 1, ч. 1. – С. 233–240.
9. *Артемьева, И. С.* Новое о «Юдифи» / И. С. Артемьева // Эрмитажные чтения памяти В. Ф. Левинсона-Лессинга. – 2019 [сдано в печать].
10. *Артемьева, И. С.* Об авторстве картины «Ревекка у колодца» из Дальневосточного художественного музея (Хабаровск) / И. С. Артемьева // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. – 2022. – № 2, ч. 1. – С. 191–200.
11. *Артемьева, И. С.* Оживший сон : [вступительная статья] / И. С. Артемьева // «Венеция вдаль, как странный сон...» : Живопись, графика, фотография из собрания Государственного музея истории Санкт-Петербурга : альбом. – Санкт-Петербург : ГМИ СПб, сор. 2021. – С. 8–28.
12. *Артемьева, И. С.* О некоторых монументальных картинах в интерьерах Госпитального дома и церкви Св. Марии Магдалины / И. С. Артемьева // Кучумовские чтения : сборник докладов научной конференции «Атрибуция, история и судьба предметов из музейных коллекций». – Санкт-Петербург : ГМЗ «Павловск», 2023. – С. 37–50.
13. *Артемьева, И. С.* Плафоны Тьеполо для дворца канцлера Воронцова в Петербурге / И. С. Артемьева // Тезисы докладов конференции

«Тьеполо и его время», Эрмитаж, 4 декабря 1996. – Санкт-Петербург : Государственный Эрмитаж, 1996. – С. 7–8.

14. *Артемьева, И. С.* Портрет дожа Джироламо Приули (Одесский музей западного и восточного искусства): История и иконография / И. С. Артемьева // Материалы международной научно-практической конференции «Реставрация и превентивная консервация музейных памятников». Киев, 23–27 мая 2011. – Киев : Національний науково-дослідний центр реставраційний України, 2011. – С. 10–11.
15. *Артемьева, И. С.* Придворные музыканты братья Далл Олио и коллекционирование картин во второй половине XVIII века / И. С. Артемьева // Россия и Италия : сб. – Вып. 6 : Итальянцы в России от Древней Руси до наших дней. – Москва : Наука, 2015. – С. 194–200.
16. [*Артемьева, И. С.*]. Тициан, копия, Персей и Андромеда / И. С. Артемьева // Екатерина II и Станислав Август. Два просвещенных правителя = Catherine the Great and Stanisław August. Two enlightened monarchs : каталог выставки. Санкт-Петербург : Изд-во Государственного Эрмитажа, 2016. – С. 64.
17. *Артемьева, И. С.* Тьеполо и Россия в эпоху Екатерины II / И. С. Артемьева // Век Просвещения. I. Пространство европейской культуры в эпоху Екатерины II. – Москва : Наука, 2006. – С. 399–412.
18. [*Артемьева, И. С.*]. Франческо Казанова, Портрет Светлейшего князя Г. А. Потемкина-Таврического / И. С. Артемьева // «Это сам Потемкин!» : к 280-летию светлейшего князя Г. А. Потемкина-Таврического : каталог выставки : [в 2 т.]. – Санкт-Петербург : Изд-во Государственного Эрмитажа, 2020. – Т. 1. – С. 73–74.
19. *Артемьева, И. С., Бардовская, Л. В.* Две версии самой успешной композиции Джамбаттисты Ланджетти – «Наказание Марсия» («Аполлон и Марсий») в собрании ГМЗ «Царское Село» / И. С. Артемьева, Л. В. Бардовская // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств / Министерство культуры Российской Федерации, Санкт-

- Петербургская академия художеств. – 2023. – Вып. 65 (апрель/июнь) : Проблемы развития зарубежного искусства. – С. 13–25.
20. *Артемьева, И. С., Бортникова, Е. А.* Две композиции Альенсе (Антонио Вассилакки) из церкви Сан Джеремя (Венеция) в экспозиции Картинного дома в Ораниенбауме / И. С. Артемьева, Е. А. Бортникова // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств / Министерство культуры Российской Федерации, Санкт-Петербургская академия художеств. – 2022. – Вып. 61 (апрель/июнь). – С. 57–62.
21. *Артемьева, И. С., Бортникова, Е. А.* Итальянская живопись в собрании дворцов Ораниенбаума: история, атрибуция и реставрация. «Триумф Нептуна» («Тритоны и nereиды») Паоло Фьямминго / И. С. Артемьева, Е. А. Бортникова // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств / Министерство культуры Российской Федерации, Санкт-Петербургская академия художеств. – 2021. – Вып. 57 (апрель/июнь) : Проблемы развития зарубежного искусства. – С. 78–90.
22. *Артемьева, И. С., Бортникова, Е. А.* Итальянская живопись в собрании дворцов Ораниенбаума: история и атрибуция картины Себастьяно Маццони «Три парки» из Картинного дома Петра III / И. С. Артемьева, Е. А. Бортникова // Научные труды / Министерство культуры Российской Федерации, Институт имени И. Е. Репина. – 2020. – Вып. 53 (апрель/июнь) : Проблемы развития зарубежного искусства. – С. 121–131.
23. *Артемьева, И. С., Бортникова, Е. А.* К истории приобретения И. Ф. Рейфенштейном картин для Екатерины II. Часть I. «Обрезание» Лодовико Карраччи и «Благовещение» Ипполито Скарселлино / И. С. Артемьева, Е. А. Бортникова // Искусствознание. – 2022. – № 3. – С. 94–115.
24. *Артемьева, И. С., Бортникова, Е. А.* К истории приобретения И. Ф. Рейфенштейном в Риме картин для Екатерины II. Часть II. «Взятие Христа под стражу» Антонио Аллегри / И. С. Артемьева, Е. А. Бортникова // Искусствознание. – 2023. – № 3. – С. 126–149.

25. *Артемьева, И. С., Бортникова, Е. А.* «Обрезание Христа» Людовико Карраччи из собрания ГМЗ «Петергоф»: реставрация и атрибуция / И. С. Артемьева, Е. А. Бортникова // Век реставрации пригородных дворцов: трагедия и триумф : К 100-летию музейной жизни бывших царских резиденций : сборник статей по материалам научно-практической конференции ГМЗ «Петергоф», 23–23.04.2018. – Санкт-Петербург : ГМЗ «Петергоф», 2019. – С. 320–325. – (Проблемы сохранения культурного наследия. XXI век ; [вып.] 9).
26. *Артемьева, И. С., Бортникова, Е. А.* «Пир Ирода» Сильвестро Манаиго: происхождение, реставрация и атрибуция / И. С. Артемьева, Е. А. Бортникова // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств / Министерство культуры Российской Федерации, Санкт-Петербургская академия художеств. – 2023. – Вып. 66 (июль/сентябрь) : Сохранение культурного наследия. – С. 69–88.
27. *Артемьева, И. С., Сягаева, Л. В.* «Вирсавия» из коллекции П. Б. Шереметева и другие работы Грегорио Ладзарини в музейных собраниях России / И. С. Артемьева, Л. В. Сягаева // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. – 2023. – № 4, ч. 2. – С. 62–75.
28. *Artemieva, I.* A la recherche de Titien / I. Artemieva // *Revue de l'art.* – 2017. – N° 197/2017-3. – P. 43–48.
29. *Artemieva, I.* Alcuni precisazioni sulla storia di un ciclo dei quadri di Giovanni Battista Pittoni dell'Ermitage / Irina Artemieva // *Arte Veneta.* – 1994. – No 46. – P. 54–61.
30. *Artemieva, I.* Alla nascita della pinacoteca dell'Ermitage: l'acquisto della collezione del console Udney / I. Artemieva // *Il collezionismo d'arte a Venezia : in 3 vol.* – Venezia : Fondazione di Venezia ; Marsilio, 2007–2009. – Vol. 3 : Il Settecento / a cura di Linda Borean e Stefania Mason. – 2009. – P. 120–139.

31. *Artemieva, I.* Amigoni in Russia / I. Artemieva // Studi in memoria di Alessandro Bettagno / a cura di A. B. Kowalczyk. – Cinisello Balsamo : Silvana, 2015. – P. 65–70.
32. [*Artemieva, I.*]. Canaletto Ingresso solenne del conte de Gergy al Palazzo Ducale / I. Artemieva // Canaletto. Venezia e i suoi splendori / a cura di G. Pavanello e A. Craievich. – Venezia : Marsilio, 2008. – P. 260–261.
33. [*Artemieva, I.*]. Capolavori nascosti dell'Ermitage. Dipinti veneti del Sei e Settecento da Pietroburgo : Catalogo della mostra / a cura di I. Artemieva, G. Bergamini, G. Pavanello. – Milano : Electa, 1998. – 166 p.
34. [*Artemieva, I.*]. Cinquecento Veneto. Dipinti dall'Ermitage : Catalogo a cura di Irina Artemieva : Bassano del Grappa, 8 aprile – 19 agosto 2001; Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 6 settembre 2001 – 7 gennaio 2002. – Milano : Electa, 2001. – 176 p.
35. *Artemieva, I.* Considerazioni sulle opere di Sebastiano Ricci in Russia / I. Artemieva // Sebastiano Ricci 1659–1734 : atti del Convegno internazionale di studi 14–15 dicembre 2009. – Trento : Fondazione Giorgio Cini ; Trento Scripta, 2012. – P. 325–333.
36. *Artemieva, I.* The Source of Italian Renaissance Paintings in the Hermitage / I. Artemieva // Florence and Venice. Italian Renaissance Paintings and Sculpture from the State Hermitage Museum. 20 March – 20 June 1999, The National Museum of Western Art, Tokyo. – Tokyo : The National Museum of Western Art ; NHK, cop. 1999. – P. 241–245.
37. *Artemieva, I.* Giacomo Quarenghi collezionista di Tiepolo / Irina Artemieva // Arte Veneta. – 1999/I. – No 54. – P. 142–146.
38. *Artemieva, I.* I fregi del Padovanino all'Ermitage / Irina Artemieva // Arte Veneta. – 2008. – No 62. – P. 110–117.
39. *Artemieva, I.* I soffitti dei Tiepolo eseguiti per il palazzo del cancelliere Voronzov a Pietroburgo / I. Artemieva // Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita : atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia –

- Vicenza – Udine – Parigi, 29 ottobre – 4 novembre 1996): in 2 vol. – Venezia : Il Poligrafo, 1998. – Vol. 1. – P. 247–254.
40. *Artemieva, I.* I soffitti dei Tiepolo eseguiti per la Russia / Irina Artemieva // *Arte Veneta*. – 1997/I. – No 50. – P. 86–97.
41. *Artemieva, I.* I soffitti dei Tiepolo per il palazzo Voronzov a Pietroburgo // *Pinakothekē*. – 2003/1–2. – № 16–17. – P. 162–168.
42. *Artemieva, I.* L'Adutera Soranzo di Paolo Veronese ritrovata / I. Artemieva // *Ricche Minere*. – 2016. – No 6. – P. 4–27.
43. *Artemieva, I.* La Famiglia di Enea di Pietro Antonio Novelli ritrovata / Irina Artemieva // *Arte Veneta*. – 2012. – No 66. – P. 206–210.
44. *Artemieva, I.* La fortuna di Pietro Rotari e Giambettino Cignaroli in Russia // *Il Settecento a Verona : Tiepolo, Cignaroli, Rotari : la nobiltà della pittura : catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 26 novembre 2011 – 9 aprile 2012) / a cura di Fabrizio Magani, Paola Marini, Andrea Tomezzoli*. – Milano : Silvana Ed., 2011. – P. 64–73.
45. *Artemieva, I.* La Fuga in Egitto di Tiziano / I. Artemieva // *Tiziano. Restauri, tecniche, programmi, prospettive / a cura di Giuseppe Pavanello*. – Venezia : Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2005. – P. 3–35.
46. *Artemieva, I.* La Madonna Barbarigo di Tiziano / I. Artemieva // *Tizian. La Madonna Barbarigo dell'Ermitage. Storia, fortuna, restauro / a cura di Irina Artemieva, Denis Ton*. – Verona : Silvana Ed., 2017. – 46 p.
47. *Artemieva, I.* La “Pace” di Antonio Canova / Irina Artemieva // *Arte Veneta*. – 1999/II. – No 55. – P. 72–89.
48. *Artemieva, I.* La pala di Andrea Celesti della Madonna dell'Arsenale / Irina Artemieva // *Arte Veneta*. – 1998. – No 52. – P. 118–120.
49. *Artemieva, I.* La presenza dei dipinti dello Strozzi nelle collezioni russe / I. Artemieva // *Per la storia dell'arte in Italia e in Europa. Studi in onore di Luisa Mortari : atti del Convegno Internazionale, Bari, 18–20 settembre 2003*. – Bari : Università degli di Bari, 2004. – P. 177–182.

50. *Artemieva, I.* La veduta venitienne: un regard russe / I. Artemieva // Canaletto à Venise : Catalogue d' exposition. – Paris : Musée Maillol ; Gallimard, 2012. – P. 47–55.
51. [*Artemieva, I.*]. Masterpieces from the Hermitage : exhibition catalogue. October 16, 1998 – January 17, 1999. Brussels : Art media ; Milano : Electa, 1998. 166 p.
52. *Artemieva, I.* “...Mio fratello Francesco, il pittore” / I. Artemieva // Il mondo di Giacomo Casanova. Un veneziano in Europa, 1725–1798 : catalogo della mostra, Venezia, Ca' Rezzonico, 12 settembre 1998 – 10 gennaio 1999. – Venezia : Marsilio, 1998. – P. 110–117.
53. *Artemieva, I.* New Light on Titian's 'Flight into Egypt' in the Hermitage / Irina Artemieva // The Burlington Magazine. – 2012. – Vol. 154, no. 1306. – P. 4–11.
54. [*Artemieva, I.*]. “Nous sommes vraiment riches de l'école venitienne” / ed. by I. Artemieva et G. Pavanello. – Milan : Electa, 1998. – 40 p.
55. *Artemieva, I.* Nuove aggiunte al *corpus* grafico del Pozzoserrato / Irina Artemieva // ARTE Documento. – 2000. – N° 14. – P. 114–117.
56. *Artemieva, I.* Su di un probabile autoritratto di Paolo Veronese / Irina Artemieva // Arte Veneta. – 1989–1990. – [Ann.] 43. – P. 18–25.
57. *Artemieva, I.* Tiepolo and Russia // Tiepolo. Venice in the North (Sinebrychoff Art Museum, Finnish National Gallery, Helsinki, 17.9.2020–10.1.2021) : exhibition catalogue. – Milan : Skira, 2020. – P. 31–50.
58. *Artemieva, I.* The history of the acquisition of the Galleria “Barbarigo della Terrazza” for the Hermitage / I. Artemieva // Titian's Hidden Double Portrait unveiled after 500 years. – Brugge : Hannibal Publishing ; Venezia : lineadacqua, 2019. – P. 82–99.
59. *Artemieva, I.* Una Madonna di Lorenzo Lotto nuovamente identificata / I. Artemieva // Lorenzo Lotto e le Marche: per una geografia dell'anima : atti del Convegno Internazionale di Studi, 14–20 aprile 2007 / a cura di Loretta Mozzoni. – Firenze ; Milano : Giunti ed. S. p. a., 2009. – P. 168–181.

60. *Artemieva, I.* Un episodio del collezionismo russo di opera di Giambattista Tiepolo: “Il ratto delle Sabine” dell’Ermitage / Irina Artemieva // *Arte Veneta*. – 1996/2. – No 49. – P. 36–45.
61. *Artemieva, I.* Una precisazione per il Padovanino / Irina Artemieva // *Arte Veneta*. – 2000/I. – No 56. – P. 84–87.
62. *Artemieva, I.* Una proposta per il ciclo dei “Pianeti” di Pietro della Vecchia / Irina Artemieva // *Arte Veneta*. – 2003. – No 58. – P. 199–200.
63. *Artemieva, I.* Una “Resurrezione di Lazzaro” di Paolo Veronese / Irina Artemieva // *Arte Veneta*. – 1996/1. – No 48. – P. 18–25.
64. *Artemieva, I.* Venezia e San Pietroburgo. Artisti, principi e mercanti : Mestre, Centro Culturale Candiani, 18 dicembre 2018–24 marzo 2019 : catalogo / a cura di I. Artemieva e A. Craievich. – Venezia : lineadacqua, 2018. – 176 p.
65. *Artemieva, I.* Vows of Love and Fidelity: Portraits of Loving Couples in Early-Sixteenth-Century Venetian Painting / I. Artemieva // *Titian’s Vision of Women : Beauty – Love – Poetry*. – Milano : KHM ; Skira, 2021. – P. 208–219.
66. *Artemieva, I., Bortnikova, E.* Lettera da Oranienbaum: Aliense, Ludovico Carracci, Mazzoni / I. Artemieva, E. Bortnikova // *Ricche Minere*. – No 9. – 2018. – P. 69–83.
67. *Artemieva, I., Bortnikova, E.* Lettera da Oranienbaum (II): Ippolito Scarsellino, Pietro Liberi, Daniele Seiter / I. Artemieva, E. Bortnikova // *Ricche Minere*. – 2020. – No 14. – P. 27–40.
68. *Artemieva, I., Bortnikova, E.* Lettera da Oranienbaum (III): Correggio: Giovane nudo che fugge nella scena della Cattura di Cristo / I. Artemieva, E. Bortnikova // *Ricche Minere*. – 2021. – No 15. – P. 21–35.

II. Список литературы

Архивные материалы

69. Архив внешней политики Российской Империи. – Ф. 14 (Письма и прошения разных лиц на Высочайшее имя и высоким особам (на иностранном языке)). – Оп. 14/1. – 1768 г. – Д. “У”-1 (Письмо Джона Уднея (John Udney) из Петербурга графу Н. И. Панину 5/IX-1768).
70. Архив Государственной инспекции по охране памятников (ГИОП). – Ф. 121. – Оп. 934. – Д. 121 (Краткая историческая справка о здании Суворовского училища (б. Пажеский корпус)).
71. АГЭ. – Ф. 1. – Оп. 2. – 1862 г. – Д. 10 (О передаче из Эрмитажа ... картин, отобранных для московского музея Г. Вагеном).
72. АГЭ. – Ф. 1. – Оп. 5. – 1818 г. – Д. 4. – Л. 18–19 (Рапорт Министра Императорского двора князя П. М. Волконского 23 августа 1818 года «О принятии в Эрмитаж четырех картин, присланных из Италии генерал-майором Псаро»).
73. АГЭ. – Ф. 1. – Оп. 5. – 1864 г. – Д. 4. – Л. 30–31 (О починке картин, отправляемых из Таврического дворца в Гатчину).
74. АГЭ. – Ф. 1. – Оп. 5. – 1910 г. – Д. 40. – Л. 9 (О принесении в дар князем С. М. Волконским картины Себастьяно Риччи «Похищение сабинянок»).
75. АГЭ. – Ф. 1. – Оп. 6. – Д. 85 (E. Munich. Catalogue raisonné des tableaux qui se trouvent dans les Galeries et dans les Cabinets du Palais Impérial à St. Pétersbourg, commencé en 1773 et continué jusqu'en 1787 ...).
76. АГЭ. – Ф. 1. – Оп. 6-А. – Д. 87 (Каталог картинам, хранящимся в Императорской Галерее Эрмитажа, сочиненный ... при участии Ф. И. Лабенского).
77. АГЭ. – Ф. 23. – Оп. 1. – Д. 30–31 (Catalogue Liphart, 1928 = Липгарт, Э. К. Рукописный каталог).

78. Политиколепная apotheosis достохвалной храбрости всероссийского Геркулеса ... великого государя нашего царя и великого князя Петра Алексеевича ... на генеральной баталии в нынешнем 1709 году, в 27 и 30 день, месяца Иуния. Бывшей под Полтавою ... – [Москва : Московский Печатный двор], 1709. – Из Императорских эрмитажных библиотек, инв. № 97192.
79. РГАДА. – Ф. 11. – Оп. 1. – Д. 1020. – Л. 5–8 р⁰. (Des tableaux delaisés par feu M^{er} Le baron de Zuckmantel et qui sont arrivés de Venise).
80. РГАДА. – Ф. 1290 (Юсуповы). – Оп. 3б. – Д. 2276.
81. РГИА. – Ф. 468. – Оп. 1, 2. – 1783 г. – Д. 3898 (Именные и объявленные Высочайшие указы). – Л. 18 об. [Выплаты за февраль 1783].
82. РГИА. – Ф. 468. – Оп. 1. – 1792 г. – Д. 3907 (Именные и объявленные Высочайшие указы). – Л. 138 об. [Выплаты за июнь 1792].
83. РГИА. – Ф. 789. – Оп. 1, ч. 1. – Д. 570 (Картины, привезенные из Ариэмбома сентября 4 дня 1765 году без рам все (№№ 220–263)).
84. РГИА. – Ф. 789. – Оп. 1, ч. 1. – Д. 570 (Каталог оригинальных картин И. И. Шувалова. 1773).
85. РГИА. – Ф. 789. – Оп. 1, ч. 1. – Д. 570 (Опись недвижимых вещей бывших в смотрении Кирилы Головачевского).
86. РГИА. – Ф. 1088. – Оп. 17. – 1780-е гг. – Д. 69 (Черная опись Большому дому, связанная в тетради в сей тетради писанных листов сто пятьдесят шесть 178[?] [Опись картин Н. Б. Шереметева в имении Кусково]).
87. Санкт-Петербургский институт истории РАН, Научно-исторический архив. – Ф. 36 (Воронцовы (графы, князья)). – Оп. 1. – Д. 544.
88. ЦВГИА. – Ф. 945. – Оп. 1. – Д. 246. – Л. 826–827 (О перестройке Пажеского корпуса). – Ранее: Ленинградский филиал ЦВГИА СССР. – Ф. 722. – Оп. 1. – 1827 г. – Д. 141.
89. Bedfordshire and Luton Archives and Record Service, Wrest Park (Lucas). Mss L30/14/346/4 (Correspondance between Thomas Robinson, 2nd Baron

Grantham (1738–1786) as Ambassador to Spain (1771–1779), and M. de Saphorin (1786)).

90. Venezia, Archivio di Stato, V Savi alla Mercanzia. – B. 440, Prima serie, 7/VIII 1766 (Dimanda del Sig. Marchese Gregorio Agdollo in causa col Sig. Giovanni Udney).
91. Venezia, Archivio di Stato, V Savi alla Mercanzia. – B. 440, Prima serie, 23/VIII 1773 (Dimanda del Sig. Giovanni Udney Console d’Inghilterra in causa col Revdo D. Ant. Bullo Parroco di S. Bartolomeo di Treviso).
92. Venezia, Archivio di Stato, Relazioni con San Pietroburgo. – B. 20 (Passaporti rilasciati da F. Foscari).
93. Venezia, Archivio di Stato, Atti notarili. Notaio Lodovico Gabrielli. – B. 7567, prot. nn. 632, 673.
94. Venezia, Biblioteca Correr. Mss. P. D. C 2193/VII (Quadri acquistati da John Udney, 18/X-1762).

Диссертации

95. *Бортникова, Е. А.* Коллекция живописи Петра III в Картинном доме в Ораниенбауме : Проблемы формирования, атрибуции и реконструкции : специальность 50.06.01 «Искусствоведение» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Бортникова Е. А. – Санкт-Петербург, 2023. – 30 с.
96. *Капарулина, О. А.* М. М. Иванов и пейзажная графика в России во второй половине XVIII века : специальность 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Капарулина Ольга Анатольевна ; Государственный Русский музей. – Санкт-Петербург, 2005. – 294 с. : ил.
97. *Ларионов, А. О.* Коллекция нидерландских рисунков XV–XVI веков в Государственном Эрмитаже : Проблемы атрибуции и типологии : специальность 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Ларионов Алексей Олегович ; ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания Министерства культуры Российской Федерации». – Москва, 2022. – 37 с.
98. *Маркова, В. Э.* От истоков Возрождения до эпохи барокко : Атрибуция и исследования произведений итальянской живописи XIV–XVIII веков в советских собраниях : специальность 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Маркова Виктория Эммануиловна ; Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова. – Москва, 1993. – 51 с.
99. *Nicoud, G.* Une galerie issue des Lumières : La galerie impériale de l'Ermitage et la France de Catherine II à Alexandre Ier (1762–1825) : Thèse de doctorat en Histoire de l'art / Nicoud Guillaume ; EPHE. – Paris, 2016. – 381 p.

100. *Phillips, C. V.* Art and Politics in the Austrian Netherlands : Count Charles Cobenzl (1712–1770) and his Collection of Drawings : History of Art : PhD thesis / Catherine Victoria Phillips ; Graduate School of Arts and Humanities, College of Arts, University of Glasgow. – Glasgow, 2013. – 297 p.
101. *Ris, E.* Eremitage aus Berlin. Die Gemäldesammlung von Johann Ernst Gotzkowsky als Grundstock der Bildergalerie der russischen Zarin Katharina II. in St. Petersburg : Kunstgeschichte : Dissertation : in 2 Bd. / Elena Ris ; Freien Universität Berlin. – Berlin, 2016. – 815 S.
102. *Sokolova, J.* Pittura veneta a San Pietroburgo sotto i regni di Elisabetta e Caterina II (1741–1796) : Storia, critica e conservazione dei Beni Culturali : Dottorato di ricerca / Sokolova Jana ; Università degli Studi di Padova. – AA XXXII. – Padova, 2020. – 472 p.
103. *Warma, S. J.* The paintings of Giambettino Cignaroli (1706–1770) : History of Art : tesi di Ph. D. / Susanne Julianne Warma ; The University of Georgia. – Athens (Georgia), 1988. – 362 p.

Источники

104. *Георги, И. Г.* Описание Российского императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопамятностей в окрестностях оногo : [в 3 ч.] / И. Г. Георги. – В Санктпетербурге : при Императорском Шляхетном сухопутном кадетском корпусе, 1794. – Ч. 1. – С. 1–272 ; Ч. 2. – С. 273–576 ; Ч. 3. – С. 577–757.
105. Государственный Эрмитаж. Музейные распродажи 1928–1929 годов : Архивные документы / [сост. Е. Ю. Соломаха] ; Государственный Эрмитаж. – Санкт-Петербург : Изд-во Государственного Эрмитажа, 2006. – 530, [1] с.
106. Государственный Эрмитаж. Музейные распродажи, 1929 : Архивные документы : Вып. 4, ч. 1 / [сост. Е. Ю. Соломаха] ; Государственный Эрмитаж. – Санкт-Петербург : Изд-во Государственного Эрмитажа, 2014. – 272 с.
107. Государственный Эрмитаж. Музейные распродажи, 1929 : Архивные документы : Ч. 2 / [сост. Е. Ю. Соломаха] ; Государственный Эрмитаж. – Санкт-Петербург : Изд-во Государственного Эрмитажа, 2014. – 336 с.
108. Государственный Эрмитаж. Музейные распродажи, 1930–1931 : Архивные документы / [сост. Е. Ю. Соломаха] ; Государственный Эрмитаж. – Санкт-Петербург : Изд-во Государственного Эрмитажа, 2016. – 660 с.
109. Государственный Эрмитаж. Музейные распродажи : Строгановский дворец : Архивные документы / [сост. Е. Ю. Соломаха] ; Государственный Эрмитаж. – Санкт-Петербург : Изд-во Государственного Эрмитажа, 2015. – 304 с.
110. Государственный Эрмитаж : Отдел западноевропейского искусства : Каталог живописи : I. – Ленинград ; Москва : Искусство, 1958. – 478, [2] с.

111. *Григорович, Н.* Канцлер князь Александр Андреевич Безбородко в связи с событиями его времени / Н. Григорович. – Санкт-Петербург : Тип. В. С. Балашева, 1879. – Т. 1 : 1747–1787 гг. – [6], XVIII, IV, 652 с. ; 4 л. ил. – (Сборник Императорского Русского исторического Общества : т. 26).
112. Дневник статского советника Мизере о службе при Петре Третьем // Русский архив. – 1911. – Вып. 5. – С. 5–21.
113. *Дюрер, А.* Дневники. Письма. Трактаты : в 2 т. / [Пер. с ранневерхненем., вступ. статья и коммент. Ц. Г. Нессельштраус]. – Ленинград ; Москва : Искусство, 1957. – Т. 1 : Дневники. Письма. – 227 с., 11 л. ил. ; Т. 2 : Трактаты. – 254 с. : ил. – (Классические памятники теории изобразительного искусства).
114. Екатерина II и Г. А. Потемкин : Личная переписка, 1769–1791 / изд. подготовил В. С. Лопатин. – Москва : Наука, 1997. – 989, [2] с. – (Литературные памятники / Российская академия наук).
115. Живописный портрет XVIII – начала XX века из собрания Государственного мемориального музея А. В. Суворова : альбом-каталог / авт. вступит. статьи Е. В. Жукова. – Санкт-Петербург : Союз-Дизайн, 2012. – 128 с.
116. Записки Б. И. Ханенко. Незаконченная рукопись истории коллекции, заметки о купленных экспонатах, античной, западной скульптуре и др. / [Б. И. Ханенко] // Богдан Ханенко. Спогади колекціонера. – Київ : Дзеркало світу, 2008. — С. 25–104.
117. Записки Ивана Ивановича Неплюева : (1693–1773) / [Неплюев, И. И.]. – Новое полн. изд., с примеч. – Санкт-Петербург : А. С. Суворин, 1893. – VIII, 197 с.
118. Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России : в 2 т. / [сост., пер. с нем., вступ. ст. К. В. Малиновского]. – Москва : Искусство, 1990. – Т. 1. – 445, [1] с. : ил. ; Т. 2. – 244, [2] с. : ил.

119. Императорский Эрмитаж. Каталог картин. – Санктпетербург : В тип. Экспедиции заготовл. гос. бумаг, 1863. – [2], 20, 396, XXXI с.
120. Императорский Эрмитаж. Каталог картинной галереи : в 3 т. – Изд. 3-е, исправленное, дополненное и вообще переработанное Э. Брюнингом и А. Сомовым. – С.-Петербург : Двора Его Величества типо-литография К. Ф. Далина, 1889–1895. – Т. 1: Итальянская и испанская живопись. – 1889. – XXXX, 267 с., 26 л. ил.
121. Картинная галерея Императорской Академии художеств : в 3 т. – Санкт-Петербург : Типография Императорской Академии наук, 1872–1886. – Т. 2 : Каталог произведений иностранной живописи (оригиналов и копий) / сост. А. Сомов, почетный вольный общник Академии. – 1874. – [4], VIII, 218 с.
122. Каталог состоящей под высочайшим Его Императорского Величества Государя Императора покровительством историко-художественной выставки русских портретов, устраиваемой в Таврическом дворце, в пользу вдов и сирот павших в бою воинов / сост. Дягилев С. П. – С.-Петербург : Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1905. – Вып. 8. – 115 с.
123. Китайский дворец в Ораниенбауме // Художественные сокровища России : Издание Императорского общества поощрения художеств под ред. Александра Бенуа. – 1901. – № 10. – 210 с.
124. *Кустодиева, Т. К.* Итальянская живопись XIII–XVI веков : каталог коллекции / Т. К. Кустодиева ; Государственный Эрмитаж. – Санкт-Петербург : Изд-во Государственного Эрмитажа, 2011. – 448 с.
125. *Малиновский, К. В.* Материалы Якоба Штелина : [в 3 т.] / К. В. Малиновский [текст, пер., примеч.]. – Санкт-Петербург : Крига, 2014– . – Т. 1 : Записки и письма Якоба Штелина об изящных искусствах в России. – 508 с. : ил. ; [Т. 2] : Записки и письма Якоба Штелина о коллекционировании в России. – 324 с. : ил.

126. Маркиз де-ла-Шетарди в России 1740–1742 годов : Перевод рукописных депеш французского посольства в Петербурге / издал с примеч. и доп. П. Пекарский. – Санкт-Петербург : тип. И. Огризко, 1862. – [2], VI, XXII, 638 с.
127. *Маркова, В. Э.* Собрание живописи : Италия, VIII–XX века : [каталог] : в 2 т. / Виктория Маркова ; Гос. музей изобраз. искусств им. А. С. Пушкина. – Москва : ABCdesign, 2002. – Т. 1. – 335 с. ; Т. 2. – 471 с.
128. *Мерцалов, А. Е.* Рассказ священника очевидца о взятии Очакова 6-го декабря 1788 г. / А. Е. Мерцалов // Русская старина. – 1887. – Т. 56, № 10. – С. 213–215.
129. *Милорадович, Г. А.* Материалы для истории Пажеского Его Императорского Величества корпуса. 1711–1875 / [Гр. Милорадович]. – Киев : тип. М. П. Фрица, 1876. – 262, [5] с., 2 л. ил.
130. Первый каталог Картинной галереи Эрмитажа / Государственный Эрмитаж. – Санкт-Петербург : Изд-во Государственного Эрмитажа, 2018. – 472 с.
131. Письма графа М. И. Воронцова к И. И. Шувалову // Русский Архив. – 1864. – [Вып. 3]. – Стб. 266–292 [С. 149–162] ; [Вып. 4]. – Стб. 345–395 [С. 193–217].
132. Письма Императрицы Екатерины II к Гримму (1774–1796) / изд. с пояснительными примечаниями [и предисловием] Я. Грота // Сборник Императорского Русского исторического общества. – Санкт-Петербург : Тип. Имп. Акад. наук, 1878. – Т. 23. – VIII, [2], 734 с.
133. *Р-ий, Д. А.* [Ровинский, Д. А.]. Академия художеств до времен императрицы Екатерины II-й / [Д. А. Ровинский] // Отечественные записки. – 1855. – № 10. – [Ч.] II : Науки и художества. – С. 45–76.
134. Россия XVIII в. глазами иностранцев : [сборник] / [подгот. текстов, вступ. ст. и коммент. Ю. А. Лимонова]. – Ленинград : Лениздат, 1989. – 542, [2] с. : ил.

135. Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской академии художеств за сто лет ее существования / изд. под ред. П. Н. Петрова и с его примечаниями. – Санкт-Петербург, 1864–1866. – Ч. 1 : [1758–1811]. – Санкт-Петербург : в типографии комиссионера Императорской Академии художеств Гогенфельдена и Ко, 1864. – [4], IV, 613 с.
136. Сочинения Екатерины II / [сост. и вступ. ст. О. Н. Михайлова]. – Москва : Советская Россия, 1990. – 382, [2] с.
137. Старые годы : Каталог выставки картин : ноябрь–декабрь 1908. – [Санкт-Петербург : Тип. Сириус], 1908. – 86 с.
138. *Успенский, А. И.* Императорские дворцы : в 2 т. (в 3 кн.) / [А. И. Успенский]. – Репринтное изд. – Санкт-Петербург : Альфарет, 2007. – Т. 1. – 612 с., 59 л. ил.
139. *Успенский, А. И.* Словарь художников в XVIII веке, писавших в императорских дворцах / [А. И. Успенский]. – Москва : Печ. А. И. Снегиревой, 1913. – [2], 182 с.
140. *Фомичева, Т. Д.* Венецианская живопись XIV–XVIII века / Т. Д. Фомичева ; Государственный Эрмитаж. – Ленинград : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1992. – 406 с. : ил. – (Государственный Эрмитаж. Собрание западноевропейской живописи. Научный каталог : В 16 т.; Т. 2)
141. Художники Бельские : Иван Иванович Бельский, 1719–1799 : Алексей Иванович Бельский, 1729–1796 : Ефим Иванович Бельский, 1730–1778 : Михаил Иванович Бельский, 1753–1794 / Государственный Русский музей. – Санкт-Петербург : Palace Editions, 2019. – 72 с. – (Русский музей представляет : альманах ; вып. 570).
142. [Barotti, C.]. Pitture e Scolture che si trovano nelle chiese della citta' di Ferrara / Cesare Barotti. – Ferrara : G. Rinaldi, 1770. – 223 [2] p.
143. *Barri, G.* Viaggio pittoresco in cui si notano distintamente tutte le pitture famose de' più celebri pittori, che si conseruano in qualsiuoglia città dell'Italia / Giacomo Barri. – Venezia : per Gio. Giacomo Hertz, 1671. – 141 p.

144. *Bernoulli, I.* Reisen durch Brandenburg, Pommern, Preussen, Curland, Russland und Pohlen in den Jahren 1777 und 1778 / Iohann Bernoulli. – Leipzig : Caspar Fritsch, 1779. – 298 S.
145. [*Bevilacqua, I.*]. Memorie della vita di Giambettino Cignaroli, eccellente dipintor veronese / Ippolito Bevilacqua. – Verona : Nella stamperia Moroni, 1771. – 94 p.
146. *Bode, W.* Die Gemälde-Galerie in der Kaiserlichen Eremitage / Wilhelm Bode. – Sankt Petersburg : Schmitzdorff, 1873. – [Vol.] 1 : Die Meisterwerke der holländischen Schule. – 45 S. : ill.
147. *Bonannini, A.* Dall'ideazione alla realizzazione: note sulla raccolta di Domenico Lovisa // Venezia 1717 / Venezia 1993 : Immagini a confronto : catalogo della mostra [Venezia, Palazzo Ducale] / a cura di U. Franzoi, M. G. Montessori, A. Bonannini. – [Cinisello Balsamo] : Silvana, [1993]. – 243 p.
148. *Boschini, M.* La carta del navegar pitoresco : Edizione critica con la “Breve istruzione” premessa alle “Ricche minere della pittura veneziana” / Marco Boschini ; a cura di A. Pallucchini. – Venezia ; Roma : Istituto per la collaborazione culturale, 1966. – lxxxiv, 810 p.
149. *Boschini, M.* Le Ricche Minere della pittura veneziana / Marco Boschini. – Venezia : F. Nicolini, 1674. – 462 p.
150. *Brisighella, C.* Descrizione delle pitture e sculture della città di Ferrara (secolo XVIII) / Carlo Brisighella ; a cura di Maria Angela Novelli. – Ferrara : Spazio libri, 1990. – xix, 833 p.
151. [*Canonici Fachini, G.*]. Due giorni in Ferrara : Istruzione per agevolmente pervenire alla cognizione delle opere tutte letterarie e di belle arti quivi raccolte : corredata di molte cognizioni utili egualmente al culto viaggiatore, che al cittadino ferrarese / Ginevra Canonici Fachini. – Ferrara : Tipi di Gaetano Bresciani, 1819. – 126 p.
152. *Casanova, G.* Storia della mia vita : in 3 vol. / *Casanova, G.* ; a cura di P. Chiara e F. Roncoroni. – Milano : Mondadori, 1983–1989. – 1227 p.

153. Catalogo di Quadri raccolti dal fu Signor Maffeo Pinelli, ed ora posti in vendita in Venezia 1785 / [Jacopo Morelli]. – Venezia ; [s. n.], 1785. – viii, 125 p.
154. Catalogue de 43 tableaux de maîtres anciens provenant de la collection de M. le Comte Koucheleff Besborodko, dont la vente aura lieu le Samedi 5 Juin 1869, Hôtel Druot ... – [Paris : s. n., 1869]. – xvi, 85 p.
155. Catalogue de la collection des tableaux de feu M. Leonelli : La Vente publique de cette précieuse collection aura lieu le 4 Mai 1817 et les jours suivants dans la sale Philharmonique ... – St. Petersbourg : L'Impremiere de N. Gretsck, 1817. – 63 p.
156. Catalogue des tableaux du cabinet de M. Crozat, baron de Thiers. – Paris : Chez De Bure l'aîné, 1755. – 96 p.
157. Catalogue des tableaux qui se trouvent dans les Galeries et dans les Cabinets du Palais Impérial de Saint Pétersbourg. – [St. Pétersbourg : s. n.], 1774. – 192 p.
158. Catalogue raisonné des tableaux, qui composent la collection du Comte A. de Stroganoff. – [St. Pétersbourg : s. n.], цenz. 1800. – 84 p.
159. *Da Canal, V.* Vita di Gregorio Lazzarini / Vincenzo Da Canal. – In Vinegia : Dalla stamperia Palese, 1809. – [77] p., [1] leaf of pl.
160. *Dalla Rosa, S.* Inventario de' dipinti lasciati dal Celebre Giambettino Cignaroli, li quail rimangono nella di Lui stanza ancora da alienarsi ... 12 ottobre 1798. – Verona, Biblioteca del Museo di Castelvecchio. – Ms. DIR, Via sc. 9, 13.
161. Della vita e delle opere del pittore Jacopo Guarana Veneziano e di altri veneti antichi pittori : Lettera di Giannantonio Moschini all'onoratissimo Sig. Bartolomeo Gamba // Giornale della italiana letteratura. – 1808. – T. 22. – P. 135–147.
162. Dictionary of British and Irish travellers in Italy, 1701–1800 / compiled from Brinsley Ford Archive by John Ingamells. – New Haven ; London : Yale University Press, 1997. – 1070 p.

163. Diderot Salons : in 4 vols. / Denis Diderot ; ed. by J. Sez nec, J. Adhémar. – Oxford : The Clarendon Press, 1957–1967. – Т. 1. – xvii, 259 p. ; Т. 2. – xviii, 250, [50] p. ; Т. 3. – xx, 367, [54] p. ; Т. 4. – xxxiii, 409, [94] p.
164. *Dolce, L.* Dialogo della pittura : Intitolato l’Aretino / Lodovico Dolce // Trattati d’arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma / ed. Paola Barocchi. – Bari : Gius. Laterza & Figli, 1960. – Vol. 2. – P. 141–206.
165. Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. Pt. 1 : Les écoles d’Italie e d’Espagne / revue, augnentée et remaniée par le bar. E. Brüningk et A. Somoff. – St.-Petersbourg : [типо-литография и фототипия П. И. Бабкина], 1891. – 348 p.
166. *Félibien, A.* Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciennes et modernes : en 5 vol. – Paris : Chez Pierre le Petit, Imprimeur & Libraire ordinaire du Roy, 1666–1685. – Vol. 1. – 1666. – P. 234–236.
167. Galerie de l’Ermitage : Gravée au trait d’après les plus beaux tableaux qui la composent, avec la description historique, par Camille, de Genève ... Ouvrage ... publié par F. X. Labensky : [en 2 t.]. = Эрмитажная галерея, гравированная штрихами случших картин оную составляющих и сопровождаемая историческим описанием, сочиненным Камилем урожденцем женевским : [в 2 т.]. – St Petersburg : del’ Imprimiere de Schnor, 1805–1809. – Т. 1 / с франц. перевел Сергей Глинка. – 1805. – 365 p. ; Т. 2 / с франц. перевел Павел Титов. – 1809. – 243 p.
168. [*Gradenigo, P.*]. Notizie d’arte tratte dai Notatori e dagli Annali (1748–1774) / Pietro Gradenigo ; ed. curata da L. Livan. – Venice : La Reale Deputazione editrice, 1942. – 272 p.
169. *Koehne, B. de.* Galerie de la maison des Romanoff : portraits en photographies d’après les tableaux originaux du Palais d’Hiver impérial de St.-Pétersbourg / Le Baron B. de Koehne. – St.-Pétersbourg : Librairie de la Cour impériale ; Berlin : Hanns Hanfstængl, 1867. – 465 p.

170. Kunstwerke aus den Beständen Leningrader Museen und Schlösser : Eremitage, Palais Michailoff, Gatchina u. a. : [Auktionskatalog] – [Berlin] : Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, 1928. – 390 S.
171. *Lanzi, L.* Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo : in 3 vol. / a cura di Martino Capucci. – Firenze : Sansoni, 1968–1974. – Vol. 1. – 1968. – 690 p. ; Vol. 2. – 1971. – 449 p. ; Vol. 3. – 1974. – 547 p.
172. Livret de la Galerie Impériale de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg : Contenant l'explication des tableaux qui la composent, avec de courtes notices sur les autres objets d'art ou de curiosité qui y sont exposés. – Saint-Pétersbourg : Imprimerie Édouard Pratz, 1838. – 531, [1] p., fold. plan.
173. *Malvasia, C. C.* Felsina pittrice: vite de pittori bolognesi : in 2 vol. / Carlo Cesare Malvasia ; a cura di G. Zanotti. – Bologna : Tip. Guidi all'Ancora, 1841. – Vol. 1. – 24, xviii, [15], 18–411, [5] p. ; Vol. 2. – [2], x, [5]–412, 74, cxxv, [7] p.
174. [*Mariette, P. J.*]. Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes : Ouvrage publié d'après les manuscrits autographes conservés au cabinet des estampes de la Bibliothèque Impériale, et annoté par MM. Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon : en 6 t. / P. J. Mariette. – Paris : J.-B. Dumoulin, 1851–1860. – T. 1. – 1851–1853. – viii, 388 p. ; T. 2. – 1853–1854. – [4], 400 p. ; T. 3. – 1854–1856. – [4], 396 p. ; T. 4. – 1857–1858. – [4], 416 p. ; T. 5. – 1858–1859. – 395 p. ; T. 6. – 1869–1860. – 354 p.
175. Memorie della vita di Pietro Antonio Novelli scritte da lui medesimo [1800] : Per le auspicate nozze del marchese Giovanni Selvatico colla contessa Laura Contarini / Pietro Antonio Novelli ; a cura di L. Rusconi. – Padova : Tipografia della Minerva, 1834. – 98 p.
176. Musée du prince Youssouppoff, contenant : Les tableaux, marbres, ivoires et porcelaines qui se trouvent dans l'hôtel de Son Excellence, à Saint-Pétersbourg : [catalogue]. – St.-Pétersbourg : [s. n.], 1839. – [6], 112 p.

177. Museo fiorentino che contiene i ritratti de' pittori consacrato alla Sacra Cesarea Maesta` dell'Augustissimo Francesco I, Imperadore de' romani, re di Gerusalemme e di Germani, Duca di Lorena e di Bar, Granduca di Toscana ec. ec. ec. Serie di ritratti di eccellenti pittori dipinti di propria mano che esistono nell'imperial Galleria di Firenze colle vite in compendio de' medesime descritte da Francesco Moucke : in 4 vol. – Firenze : Stamperia Mouckiana, 1752–1762. – Vol. 1. – 1752. – 274 p.
178. Opere di Antonio Raffaello Mengs, primo pittore della maestrà di Carlo III, re di Spagna, ec. ec. ec. : in 2 t. / publ. dal Cav. D. Giuseppe Niccola D'Azara. – Parma : Dalla Stamperia Reale, 1780. – T. 1. – LXV, 251 p. ; T. 2. – 303 p.
179. Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore della Maestà del Re Cattolico Carlo III : in 2 t. / publ. dal Cav. D. Giuseppe Niccola D'Azara. – Bassano : A spese Remondini di Venezia, 1783. – T. 1. – CXXXII, 267 p. ; T. 2. – 320 p.
180. Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore della Maestà del Re Cattolico Carlo III : in 2 t. / publ. dal Cav. D. Giuseppe Niccola D'Azara e in questa edizione corrette ed aumentate dall' Avv. Carlo Fea. – Roma : nella Stamperia Pagliarini, 1787. – T. 1. – LXIX, 341 p. ; T. 2. – 413 p.
181. Opere di G. G. Winckelmann. Prima edizione italiana complete : in 12 t. / G. G. Winckelmann. – Prato : Per i Fr. Giachetti, 1830–1834.
182. [*Orlandi, P. A.*]. Abecedario pittorico del M. R. P. Pellegrino Antonio Orlandi Bolognese contenente le notizie de' Professori di pittura, scoltura ed architettura in questa edizione corretto e notabilmente di nuove notizie accresciuto da Pietro Guarienti Accademico Clementino, ed Ispettore della Regia Galleria di S. M. Federico Augusto III Re di Polonia, ed Elettore di Sassonia ecc. / Pellegrino Antonio Orlandi ; ed. a cura di P. Guarienti. – Venezia : Appresso Giambattista Pasquali, 1753. – 583 p.
183. *Pino, P.* Dialogo di pittura / Paolo Pino. – [Vinegia : Per Paulo Gherardo, 1548]. – 34 foglio.
184. [*Prestage*]. A Catalogue of a Most Capital Collection of pictures of the most celebrated Masters purchased out of many Noble Families in Italy; which are

- now imported, and will be sold by Auction, by Mr. Prestage / Mr. Prestage. – London : [Prestage], 1764. – 10 p.
185. *Pungileoni, L.* Memorie istoriche di Antonio Allegri detto il Correggio : in 3 vol. / Luigi Pungileoni. – Parma : Stamperia ducale, 1817. – Vol. 1. – [9], 280, VII, [1] p.
186. Raccolta di centododici stampe delle pitture della Storia Sacra, incise per la prima volta in rame e fedelmente copiate dagli originali esistenti in Venezia di celebri autori antichi e moderni da Pietro Monaco ... – Venezia : presso Guglielmo Zerletti, 1772. – 221 p.
187. Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux dessins qui sont en France : dans le Cabinet du Roy, dans celui de Monseigneur le Duc d'Orleans, et dans d'autres cabinets ... : en 2 t. – Paris : De l'Imprimerie Royale, 1729–1740. – T. 1. – 1729. – 54 p. ; T. 2. – 1740. – 71 p.
188. Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux dessins qui sont en France : dans le Cabinet du Roy, dans celui de Monseigneur le Duc d'Orleans, et dans d'autres cabinets ... : en 2 t. – Paris : Basan, 1763. – T. 1. – 32 p. ; T. 2. – 40 p.
189. *Reimers, H. Ch. von.* St. Petersburg am Ende seines Ersten Jahrhunderts : Mit Ruckblicken auf Entstehung und Wachsthum dieser Residenz unter den verschiedenen Regierungen wahrend dieses Zeitraums : in 2 Bd. / Heinrich Christoph von Reimers. – St. Petersburg ; Penig, 1805.: Bd. 1. XL, 390 p. : Bd. 2. XVIII, 442 p.
190. *Ridolfi, C.* Le Maraviglie dell'arte : ovvero le Vite degli illustri pittori veneti e dello Stato : in 2 Pt. / Carlo Ridolfi ; Hrsg. von Detlev Frh. v. Hadeln. – Berlin : Grote, 1914–1924. – Pt. 1. – 1914. – XLIV, 422 S. ; Pt. 2. – 1924. – V, 369 S.
191. *Ripa, C.* Iconologia / Cesare Ripa ; edizione pratica di Piero Buscaroli. – Milano : TEA, 1992. – 559 p.
192. *Sansovino, F.* Venetia citta nobilissima et singolare, descritta in XIII. [sic!] libri da... Francesco Sansovino... [Cronico particolare delle cose fatte da i

- Veneti dal principio della città fino all'anno 1581]. – Venetia : appresso Iacomo Sansovino et Domenico Farri, 1581. – [4], 278, [34] p.
193. *Sansovino, F., Martinioni, G.* Venetia città nobilissima, et singolare : descritta in XIII. [sic!] libri ... / Francesco Sansovino ; con aggiunta Giustiniano Martinioni. – Venetia : appresso Paolo Curti, 1663. – 962 p.
194. *Scalabrini, G. A.* Memorie istoriche delle chiese di Ferrara e de' suoi borghi : munite, ed illustrate con antichi inediti monumenti, che ponno servire all'istoria sacra della suddetta città : dedicate al nobil uomo il signor conte Francesco Greco / Giuseppe Antenore Scalabrini. – Ferrara : Carlo Coatti, 1773. – [11], 129, [14] p.
195. *Scannelli, F.* Il microcosmo della pittura, ouero trattato diuiso in due libri ... / Francesco Scannelli. – Cesena : Per il Neri, 1657. – [36], 394, [2] p.
196. *Scaramuccia Perugino, L.* Le finezze dei pennelli italiani ammirate e studiate da Giuripeno sotto la scorta di Raffaello d'Urbino ... / Luigi Perugino Scaramuccia. – Pavia : Per Gio. Andrea Magri stampatore della città, 1674. – [26], 216, [12] p.
197. *Souvenirs de Madame Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun ... : en 2 t. / Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun.* – Paris : H. Fournier, 1835. – T. 1. – [4], 365, [1] p. ; T. 2 – [4], 380 p.
198. *Tassi, F. M.* Vite de' pittori scultori e architetti bergamaschi : in 2 vol. / Francesco Maria Tassi ; a cura di Franco Mazzini. – Milano : Labor, 1969–1970. – T. 1. – 1969. – 252 p. ; T. 2. – 1970. – 284 p.
199. *Ticozzi, S.* Vite dei pittori Vecellj di Cadore : Libri quattro / Stefano Ticozzi. – Milano : Presso Antonio Fortunato Stella, 1817. – [8], 336 p.
200. *Vasari, G.* Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri : in 9 t. / Giorgio Vasari ; con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. – Firenze : G. C. Sansoni, 1878–1885.
201. *Vasari, G.* Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori : nelle redazioni del 1550 e 1568 : 6 vol. in 8 t. Vol. 3 / Giorgio Vasari ; testo a cura di

Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi. – Firenze : Sansoni Ed. S. P. E. S. Studio per Edizioni Scelte, 1971. – 680 p.

202. *Zanetti, A. M.* Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V / Antonio Maria Zanetti. – Venezia : Nella stamperia di Giambatista Albrizzi, 1771. – [2], VII–XVI, 628 p.

Публикации

203. *Андреев, А. Н.* (ред.). Картинные галереи Европы : Собрания замечательных произведений живописи различных школ Европы : в 3 т. / ред. А. Андреев. – Санкт-Петербург : М. О. Вольф, 1862–1864. – Т. 1. – 1862. – [6], XVI, 239 с., 48 л. ил. ; Т. 2. – 1863. – [6], XX, 252 с., 47 л. ил. ; Т. 3. – 1864. – [4], 266 с., 48 л. ил.
204. *Андросов, С. О.* Новое о картинах, приобретенных для Петра Великого в Амстердаме / С. О. Андросов // Петр Великий : Исследования и открытия : К 350-летию со дня рождения. – Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2022. – С. 63–73.
205. *Андросов, С. О.* Забытый русский меценат – граф Михаил Воронцов / С. О. Андросов // Памятники культуры. Новые открытия : письменность, искусство, археология : ежегодник, 2000. – Москва : Наука, 2001. – С. 246–277.
206. *Андросов, С. О.* Русские заказчики и итальянские художники в XVIII в. / С. О. Андросов. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2003. – 286, [4] с., [8] л. цв. ил.
207. *Андросов, С. О.* Петр Великий в Венеции / С. О. Андросов // A Window on Russia : Papers from the V International Conference of the Study Group on eighteenth-century Russia, Gargnano, 1994 / ed. by Maria Di Salvo a. Lindsey Hughes. – Roma : La Fenice, 1996. – P. 19–23.
208. *Андросов, С. О.* Рагузинский в Венеции : Приобретение статуй для Летнего сада / С. О. Андросов // Скульптура в музее : сб. науч. трудов. – Ленинград : [б. и.], 1984. – С. 60–83.
209. *Антонова, Л. В.* Крепостные таланты в усадьбе Шереметевых / Л. В. Антонова. – Ленинград : Изд-во Государственного Эрмитажа, 1964. – 42 с. : ил.

210. *Асварищ, Б. И.* Кушелевская галерея. Западноевропейская живопись XIX в. : каталог выставки / Б. И. Асварищ ; Государственный Эрмитаж. – Санкт-Петербург : [Государственный Эрмитаж], 1993. – 40, [1] с.
211. *Бардовская Л. В., Маркина, Л. А.* Братья Гроот : портретист и зверописец. Немецкие художники при российском дворе : [каталог выставки, 1 июня – 17 сентября 2017 / вступительное слово: Е. Б. Фокина ; авторы статей: Лариса Бардовская, Людмила Маркина; авторы аннотаций: Лариса Бардовская и др.]. — Москва : Арт Волхонка, 2017. — 206, [1] с. : цв. ил., портр.
212. *Бенуа, А.* Дневник : 1916–1918 / Александр Бенуа. – 3-е изд. – Москва : Захаров, 2016. – 726 с.
213. *Бенуа, А. Н.* Китайский дворец в Ораниенбауме / Александр Бенуа // Художественные сокровища России. – 1901. – № 10. – С. 196–210.
214. *Бенуа, А. Н.* Мои воспоминания : в 5 кн. : [в 2 т.] / Александр Бенуа ; [изд. подг. Н. И. Александрова и др.]. – Москва : Наука, 1980. – Т. 1 : Книги первая, вторая, третья. – 711 с., [18] л. ил. ; Т. 2 : Книги четвертая, пятая. – 743 с., [19] л. ил. – (Литературные памятники).
215. *Богдан, В.-И. Т. И. И.* Шувалов – основатель Музея Академии художеств / В.-И. Т. Богдан // Кунсткамера. – 2020. – № 2 (8). – С. 19–31.
216. *Богдан, В.-И. Т.* Частные коллекции в музее Академии художеств. Живопись / Богдан Вероника-Ирина Траяновна // Искусство Евразии. – 2017. – № 4 (7). – С. 87–97.
217. *Богдан, В.-И. Т.* Частные коллекции и императорские дары. Музей Академии художеств. Вторая половина XVIII – начало XX века / Вероника-Ирина Богдан. – Москва : БуксМАрт, 2021. – 271 с. : ил.
218. *Бортникова, Е. А.* Живопись Якопо Гуараны в интерьерах императорских дворцов / Е. А. Бортникова // Венецианцы в Петербурге : материалы научной конференции / Комитет по культуре Санкт-Петербурга, Государственный музей истории Санкт-Петербурга. – Санкт-Петербург : ГМИ СПб, 2022. – С. 40–55.

219. *Бортникова (Кузнецова), Е. А.* Новая атрибуция плафона Передней Китайского дворца в Ораниенбауме / Е. А. Бортникова (Кузнецова) // Кучумовские чтения : сборник докладов научной конференции «Атрибуция, история и судьба предметов из музейных коллекций». – Санкт-Петербург : ГМЗ «Павловск», 2015. – С. 184–193.
220. *Брук, В. Я.* У истоков русского жанра, XVIII в. / Я. В. Брук. – Москва : Искусство, 1990. – 264, [2] с. : ил.
221. *Вагеманс, Э.* Царь в Республике. Второе путешествие Петра Великого в Нидерланды (1716–1717) / Эммануэль Вагеманс ; пер. с нидерл. В. К. Ронина. – Санкт-Петербург : Европейский дом, 2013. – 255 с. : ил.
222. *Васильева, Е. В.* «И цвет, и звук». Джованни Баттиста Тьеполо и музыкальный театр XVIII в. / Е. В. Васильева // Из истории художественной культуры Западной Европы V–XX веков : коллективная монография. – Москва : БуксМАрт, 2021. – С. 308–336.
223. *Васильева, Е. В.* Новое о происхождении некоторых произведений Дж. Б. Тьеполо из коллекции князя Н. Б. Юсупова: заказчики, посредники и коллекционеры / Е. В. Васильева // Кучумовские чтения : сборник докладов научной конференции «Атрибуция, история и судьба предметов из музейных коллекций». – Санкт-Петербург : ГМЗ «Павловск», 2020. – С. 77–88.
224. *Васильева, Е. В.* «Портреты философов» Д. Б. Тьеполо и его сыновей в российских музеях / Васильева Елена Викторовна // Атрибуция предмета: интуиция, опыт, документ : сборник научных статей XXVII Царскосельской научной конференции. – Санкт-Петербург : Русская коллекция, 2021. – С. 135–149.
225. *Воинов, В.* Несколько слов по поводу картины Себастьяно Риччи «Похищение сабинянок» / Всеволод Воинов // Старые годы. – 1911. – Ноябрь-декабрь. – С. 33–34.
226. *Врангель, Н.* Искусство и государь Николай Павлович / Baron N. Wrangell // Старые годы. – 1913. – Июль–сентябрь. – С. 53–163.

227. *Горяинов, С.* Художественные впечатления короля Станислава Августа о своем пребывании в Петербурге в 1797 г. / S. Goriainoff // Старые годы. – 1908. – Октябрь–декабрь. – С. 587–614.
228. *Дахнович, А. С.* Китайский дворец / А. Дахнович. – [Ленинград] : Упр. дворцов и парков Ленсовета, 1935. – Обл., 8 с. – (Ораниенбаумские дворцы-музеи).
229. Джакомо Кваренги и неоклассицизм XVIII века : К 250-летию со дня рождения архитектора : [тезисы докладов конференции]. – Санкт-Петербург : Государственный Эрмитаж, 1994. – 57, [2] с.
230. *Динцер, О. Г.* Мартинелли – первый хранитель Эрмитажа / О. Г. Динцер // Наука и культура России XVIII в. : сб. статей. – Ленинград : ЛВВМИУ, 1984. – С. 178–187.
231. *Исаков, С. К.* Живопись Китайского дворца в Ораниенбауме / С. К. Исаков // Среди коллекционеров : Ежемесячник искусства и художественной старины. – 1923. – № 6. – С. 20–23.
232. *Каганэ, Л. Л.* Испанская живопись в Эрмитаже, XV – начало XIX века : История собрания = La Pintura Española del Museo del Ermitage, siglos XV a comienzos del XIX : historia de una colección / Л. Л. Каганэ ; пер. на исп. яз. Акилино Дюке. – Sévilla : Fundacion el Monte ; Санкт-Петербург : Государственный Эрмитаж, 2005. – 599, [1] с.
233. *Калязина, Н. В.* Монументально-декоративная живопись в дворцовом интерьере XVIII века / Н. В. Калязина // Русское искусство барокко : Материалы и исследования. – Москва : Наука, 1977. – С. 55–69.
234. *Кириллина, Л. В.* Андрей Кириллович Разумовский как покровитель искусств / Л. В. Кириллина // Вестник Московской консерватории. – 2021. – № 1 (44). – С. 138–165.
235. *Клементьев, В. Г.* Коллекция живописи музея-заповедника Ораниенбаум / В. Г. Клементьев // Памятники культуры. Новые открытия : ежегодник, 1996. – Москва : Наука, 1998. – С. 370–378.

236. *Клементьев, В. Г.* Плафоны Китайского дворца / В. Г. Клементьев // Памятники культуры. Новые открытия : ежегодник, 1987. – Москва : Наука, 1988. – С. 360–371.
237. *Клементьев, В. Г.* Росписи Серафино Бароцци в Ораниенбауме / В. Г. Клементьев // Памятники культуры. Новые открытия : ежегодник, 1991 : [Посвящ. 85-летию Д. С. Лихачева]. – Москва : Наука, 1997. – С. 242–250.
238. *Корндорф, А.* «Прославленный венецианец Пьетро Гонзага». Итальянские мотивы на русской сцене / Анна Корндорф // Искусствознание. – 2023. – № 2 (68). – С. 68–107.
239. *Корндорф, А.* Начертательная магия. Театральные декораторы и декорации при дворе Екатерины II / Анна Корндорф // Театрокрация : Екатерина II и опера. – Москва : ГМЗ «Царицыно», 2022. – С. 458–557.
240. *Коршунова, М. Ф.* Джакомо Кваренги / М. Ф. Коршунова. – Ленинград : Лениздат, 1977. – 168 с. : ил.
241. *Кочерова, Е. И.* Ораниенбаумские коллекции Петра Федоровича / Е. И. Кочерова // Забытый император : материалы научной конференции 11 ноября 2002 г. / под ред. В. И. Грибанова. – Санкт-Петербург : Историческая иллюстрация, 2002. – С. 67–79.
242. *Кустодиева, Т. К.* Произведения Леонардо Да Винчи и его школы в собрании Эрмитажа / Т. К. Кустодиева. – Санкт-Петербург : Чистый лист, 2016. – 246, [1] с.
243. *Лаппо-Данилевский, К. Ю.* Итальянский дневник Н. А. Львова / Константин Лаппо-Данилевский // Europa Orientalis [Salerno]. – 1995. – Vol. 14, no 1. – P. 57–93.
244. *Левинсон-Лессинг, В. Ф.* История Картинной галереи Эрмитажа / В. Ф. Левинсон-Лессинг ; Государственный Эрмитаж. – Изд. 3-е, испр. и доп. – Санкт-Петербург : Изд-во Государственного Эрмитажа, 2022. – 456, [3] с. : ил.

245. *Левинсон-Лессинг, В. Ф.* История Картинной галереи Эрмитажа (1764–1917) / В. Ф. Левинсон-Лессинг. – Ленинград : Искусство, Ленингр. отделение, 1985. – 407 с. : ил.
246. *Левинсон-Лессинг, В. Ф.* Первое путешествие Петра I за границу / В. Ф. Левинсон-Лессинг // Культура и искусство Петровского времени : Публикации и исследования. – Ленинград : Аврора, 1977. – С. 5–36.
247. *Линник, И. В.* Голландская живопись XVII века и проблемы атрибуции картин / И. Линник. – Ленинград : Искусство, Ленингр. отделение, 1980. – 244, [3] с. : ил.
248. *Липгарт, Э.* Итальянская школа / E. de Liphart // Старые годы. – 1908. – Ноябрь–декабрь. – С. 702–717.
249. *Липгарт, Э.* «Похищение сабинянок» – картина Себастьяно Риччи в Эрмитаже / E. de Liphart // Старые годы. – 1911. – Январь–март. – С. 34–37.
250. *Ломоносов, М. В.* Полное собрание сочинений : в 11 т. / М. В. Ломоносов ; Академия наук СССР. – Москва ; Ленинград : Изд-во Академии наук СССР, 1950–1983. – Т. 8 : Поэзия. Ораторская проза. Надписи. 1732–1764 гг. – 1959. – 1279 с., [8] л. ил., портр. : ил.
251. *Малиновский, К. В.* История коллекционирования живописи в Петербурге в XVIII веке / К. В. Малиновский. – Санкт-Петербург : Крига, 2012. – 536 с.
252. *Маркина, Л. А.* Г. Х. Гроот, Л. К. Пфандцельт и их роль в формировании первой картинной галереи в России / Л. А. Маркина // Частное коллекционирование в России : материалы научной конференции «Випперовские чтения-1994». Вып. 27. – Москва : ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1995. – С. 12–19.
253. *Маркина, Л. А.* Портретист Георг Христоф Гроот и немецкие живописцы в России середины XVIII века / Л. А. Маркина. – Москва : Памятники исторической мысли, 1999. – 296 с.

254. *Маркова, В. Э.* Караваджо и другие : Проблемы итальянской живописи эпохи барокко / Виктория Маркова. – Москва : Искусство – XXI век, 2023. – 376 с.
255. *Никитина, А. Б.* Н. А. Львов. Итальянский дневник. 1781 г. (Путевые заметки) / А. Б. Никитина // Памятники культуры. Новые открытия : ежегодник, 1994. – Москва : Наука, 1996. – С. 249–276.
256. *Никогосян, М. Н.* «История Антония и Клеопатры» Тьеполо из собрания князя Н. Б. Юсупова. Сюжет, источники и смысловая интерпретация / Мариам Никогосян // Искусствознание. – 2012. – № 1-2. – С. 388–409.
257. *Никогосян, М. Н.* Полотна с «Историей Антония и Клеопатры» из музея-усадьбы «Архангельское»: судьба живописного ансамбля Тьеполо в России / М. Н. Никогосян // От классической античности до модерна : Сборник Сектора классического искусства Запада Государственного института искусствознания МК РФ : Посвящается памяти М. Я. Либмана (1920–2010). – Москва : Государственный институт искусствознания, 2018. – С. 325–362.
258. [Новицкий, А. П.]. Художественная галерея Московского публичного и Румянцевского музея : критическо-исторический очерк / сост. А. Новицкий. – Москва : тип. А. И. Мамонтова и К°, 1889. – [4], IV, 315 с.
259. *Орехова, Е. М.* Работы венецианских живописцев в интерьерах Дж. Кваренги / Е. М. Орехова // Венецианцы в Петербурге : материалы научной конференции / Комитет по культуре Санкт-Петербурга, Государственный музей истории Санкт-Петербурга. – Санкт-Петербург : ГМИ СПб, 2022. – С. 62–65.
260. *Павлова, С. В.* Сюжеты плафонов Китайского дворца / С. В. Павлова // Охрана памятников и вопросы истории русской архитектуры / сост. М. П. Тубли, А. Г. Раскин. – Ленинград : Стройиздат, 1974. – С. 58–64.
261. Пьетро Ротари : Материалы. Исследования / сост. И. Е. Ломизе, М. Н. Никогосян. – Москва : ВНХРЦ им. акад. И. Э. Грабаря, 1999. – 86 с.

262. *Ракина, В.* Шереметевы – собиратели западноевропейской живописи / В. Ракина // Частное коллекционирование в России : материалы научной конференции «Випперовские чтения-1994». Вып. 27 / [под ред. И. Даниловой]. – Москва : ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1995. – С. 20–31.
263. *Савинская, Л. Ю.* Коллекция живописи князей Юсуповых / Л. Ю. Савинская. – Москва : [б. и.], 2017. – 970, [1] с. : табл.
264. *Савинская, Л. Ю.* Ученая прихоть : Коллекция князя Николая Борисовича Юсупова / Любовь Савинская // Наше наследие. – 2002. – № 63–64. – С. 8–33.
265. *Савинская, Л. Ю.* «Циркуль зодчего, палитра и резец ученой прихоти твоей повиновались» // «Ученая прихоть» : Коллекция князя Николая Борисовича Юсупова : каталог к выставке : в 2 т. – Москва : Художник и книга, 2001. – Т. 1. – С. 30–67.
266. *Свидерская, М. И.* «Тайна» Джорджоне. Образно-эстетический, историко-художественный и научно-критический аспект проблемы / М. И. Свидерская // Из истории художественной культуры Западной Европы V–XX веков : коллективная монография. – Москва : БуксМАрт, 2021. – С. 125–189.
267. *Соколова, Я. С.* Венецианские живописцы в России в эпоху Елизаветы Петровны: творческий и рабочий процесс / Яна Соколова // Искусствознание. – 2020. – № 3. – С. 226–253.
268. *Соколова, Я. С.* Некоторые замечания о живописном плафоне Бартоломео Тарсия из Танцевального зала Большого Петергофского дворца / Я. С. Соколова // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2022. – Т. 12, вып. 4. – С. 628–646.
269. *Солосин, Г. И., Эльзенгр, З. Л.* Дворцы-музеи и парки города Ломоносова : [Краткий путеводитель] / Г. И. Солосин, З. Л. Эльзенгр. – [2-е изд., испр. и доп.]. – Ленинград : Лениздат, 1955. – 160 с. : ил.
270. Сочинения М. В. Ломоносова : [в 8 т.] / М. В. Ломоносов. – 2-е изд. – Санкт-Петербург : Имп. Акад. наук, 1891–1948. – Т. 8 : [Переписка, 1737–

- 1765 гг.] / М. В. Ломоносов ; под ред. академика С. И. Вавилова ; подготовил к печати и комментировал Л. Б. Модзалевский. – Москва ; Ленинград : Академия наук СССР, 1948. – XII, 316, 471, [1] с., [6] л. ил.
271. *Станюкович, В.* К вопросу о картинных галереях вельмож XVIII века / В. Станюкович // Записки историко-бытового отдела Государственного Русского музея. – Ленинград : Государственный Русский музей, 1928. – Вып. 1. – С. 87–94.
272. *Стецкевич, Е. С.* Рисовальная палата Петербургской академии наук (1724–1766) : [монография] / Е. С. Стецкевич. – Санкт-Петербург : Наука, 2011. – 232, [3] с., [10] л. ил.
273. *Шаркова, И. С.* Россия и Италия : Торговые отношения XV – первой четверти XVIII в. / И. С. Шаркова ; под ред. В. И. Рутенбурга. – Ленинград : Наука : Ленингр. отд-ние, 1981. – 208 с. : ил.
274. *Щербатов, М. М.* О повреждении нравов в России : князя Щербатова / Князь М. Щербатов // О повреждении нравов в России князя М. Щербатова и Путешествие А. Радищева : с предисл. Искандера [А. И. Герцена]. – Лондон : Trubner & Co, 1858. – С. 1–96.
275. *Успенский, А. И.* Китайский дворец в Ораниенбауме / Александр Успенский // Художественные сокровища России. – 1901. – № 10. – С. 183–195.
276. *Accornero, C.* Pietro Liberi Cavaliere e fenice dei pittori. Dalle avventure di spade alle lusinghe dell'accademia / Chiara Accornero // Festina lente : Indagini d'arte e della cultura. 2. – Treviso : Zel Edizione, 2013. – P. 386.
277. *Adati, G.* Le notti del Correggio. Il sorprendente ritrovamento di un capolavoro allegriano / Giuseppe Adani. – Текст : электронный // Finestra sull'Arte : Arte antica e contemporanea. – 23.05.2020. – URL: <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/le-notti-del-correggio> (дата обращения: 27.01.2023).
278. *Aikema, B.* Nicolò Bambini e Giambattista Tiepolo nel salone di Palazzo Sandi a Venezia / Bernard Aikema // Arte Veneta. – 1986. – [Ann.] 40. – P. 167–171.

279. *Androssov, S. et al.* Alcune novità sui «Due amanti» di Giulio Romano / Sergey Androssov, Aleksey Nikolsky, Andrey Tsvetkov // Giulio Romano arte e desiderio / a cura di Barbara Furlotti, Guido Rebecchini, Linda Wolk-Simon. – Milano : Electa, 2019. – P. 56–67.
280. *Androssov, S.* Jacopo Amigoni e Antioch Kantemir: nuovi materiali per il soggiorno inglese del pittore / S. Androssov // Paragone. Arte. – 2000. – Anno 51, Terza serie. – No 32 (605). – P. 40–53.
281. *Androssov, S.* Tiepolo ed i soffitti per il Palazzo d’Inverno a San Pietroburgo / S. Androssov // Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita : atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia – Vicenza – Udine – Parigi, 29 ottobre – 4 novembre 1996) : in 2 vol. – Venezia : Il Poligrafo, 1998. – Vol. 1. – P. 307–311.
282. *Antonov, V.* Dipinti da Venezia per l’Ermitage / Victor Antonov // Arte Veneta. – 1980. – [Ann.] 34. – P. 220–223.
283. *Antonov, V.* Un’acquisto enigmatico per l’Ermitage / Victor Antonov // Antichità viva. – 1975. – No 4. – P. 53–55.
284. *Apolloni, D.* Pietro Monaco e la raccolta di cento dodici stampe della storia sacra / Davide Apolloni. – Monfalcone : Edizioni della laguna, [2000]. – 357 p. : ill.
285. *Aragon, L. A. Ch. d’.* Un paladin au XVIII siècle : Le prince Charles de Nassau-Siegen, d’après sa correspondance originale inédite, de 1784 à 1789 / Le Marquis d’Aragon. – Paris : E. Plon, Nourrit et Cie, 1893. – 396 p., [1] f. de pl., [1] f. dépl. : ill.
286. *Baruffaldi, G.* Vita di Ippolito Scarsella detto Scarsellino pittore ferrarese scritta dall’Arciprete Girolamo Baruffaldi / Girolamo Baruffaldi. – Bologna : Annesio Nobili, 1839. – 54 p.
287. *Benassai, P.* Sebastiano Mazzoni / Paolo Benassai. – Firenze : Edifir, [1999]. – 224 p. : ill.

288. *Berenson, B.* Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School : in 2 vols. / Bernard Berenson. – London : Phaidon, 1957. – Vol. 1. – XVI, 206 p., pl. 1–628 ; Vol. 2. – 44 p., pl. 629–1333.
289. *Biadego, G.* Di Giambettino Cignaroli pittore veronese notizie e documenti. (In appendice: Postille e Lettere di G. Cignaroli all'abate Frugoni) / Giuseppe Biadego. – Venezia : Stamperia Moroni, 1890. – 62 p.
290. *Biagi Maino, D.* Gaetano Gandolfi / Donatella Biagi Maino. – Torino : Umberto Allemandi, 1995. – 446 p. : ill.
291. *Biagi Maino, D.* Ubaldo Gandolfi / Donatella Biagi Maino. – Torino : Umberto Allemandi, 1990. – 298 p. : ill.
292. [*Borean, L.*]. Lettere artistiche del Settecento veneziano : 2. Il carteggio Giovanni Maria Sasso – Abraham Hume / Linda Borean. – Venezia : Cierre, 2004. – 352 p. – (Fonti e documenti per la storia dell'arte veneta).
293. *Brogi, A.* Ludovico Carracci (1555–1619) : in 2 vol. / Alessandro Brogi. – Ozzano Emilia : Tipoarte, 2001. – Vol. 1. – 348, [1] p. ; Vol. 2. – ill.: 48 colori, 428 b/n.
294. *Brown, B. L.* Giambattista Tiepolo. Master of the Oil Sketch : exhibition catalogue / Beverly Louise Brown. – Milano, Electa, 1993. – 352 p.
295. *Brown, C. M.* The picture gallery of Gerolamo Garimberto offered to the Duke of Bavaria / C. M. Brown // Journal of the History of Collections. – 1990. – Vol. 2, n. 2. – P. 199–204.
296. *Bušmina, T.* Al servizio di tre imperatori. Pittori italiani a San Pietroburgo nel XVIII secolo / T. Bušmina // Pietroburgo e l'Italia : Il genio italiano in Russia, 1750–1850 : catalogo della mostra. – Milano : Skira, 2003. – 55–77 p.
297. Capricci Veneziani del Settecento : catalogo della mostra, Castello di Gorizia, 1988 / a cura di Dario Succi. – Torino : Umberto Allemandi, 1988. – 557 p. : ill.
298. *Cecchini, I.* Giovan Battista, Andrea, Diego Bodisconi (Badissoni, Bodesson, Bodissone ...) / Isabella Cecchini // Il collezionismo d'arte a Venezia :

- in 3 vol. – Venezia : Fondazione di Venezia ; Marsilio, 2007–2009. – Vol. 3 : Il Settecento / a cura di Linda Borean e Stefania Mason. – 2009. – P. 250–251.
299. *Christiansen, K.* “L’infiammata poetica fantasia” di Giambattista Tiepolo / Keith Christiansen // Giambattista Tiepolo 1696–1996 : Catalogo della mostra (Venezia, Ca’Rezzonico). – Milano : Skira, 1996. – P. 275–291.
300. *Cocke, R.* Veronese’s Drawings : A Catalogue raisonné / Richard Cocke. – London : Philip Wilson Publishers, 1984. – 428 p.
301. *Coleman, R. R.* The Ambrosiana albums of Giambettino Cignaroli (1706–1770) : A critical catalogue / Robert Randolph Coleman. – Milano : Biblioteca Ambrosiana ; Roma : Bulzoni, 2011. – xxviii, 261 p. – (Fonti e Studi ; 14).
302. *Corti, G.* The Agdollo Collection of Paintings: an inventory of 1741 / Gino Corti // The Burlington Magazine. – 1978. – Vol. 120, no. 904 (july). – P. 140–145.
303. *Craievich, A.* Antonio Molinari / Alberto Craievich. – Soncino : Edizioni dei Soncino, 2005. – 335 p.
304. *Craievich, A.* Antonio Molinari, pittore di “historie” / Alberto Craievich // Arte Veneta. – 1999/I. – No 54. – P. 33–53.
305. *Craievich, A.* Proposte per Silvestro Manaigo / Alberto Craievich // Arte in Friuli, Arte a Trieste (AFAT). – 2004. – [Vol.] 23. – P. 39–50.
306. *Crowe, J. A., Cavalcaselle, G. B.* History of Painting in North Italy : Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia : from the fourteenth to the sixteenth century : in 3 vol. / J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle. – London : J. Murray, 1912. – Vol. 1. – xii, 300 p. ; Vol. 2. – x, 458 p. ; Vol. 3. – ix, 581 p.
307. *Crowe, J.-A., Cavalcaselle, G.-B.* Tiziano : la sua vita e i suoi tempi : in 2 vol. / G.-B. Cavalcaselle, J.-A. Crowe. – Firenze : Successori Le Monnier, 1877–1878. – Vol. 1. – 1877. – XI, 501 p., [12] c. di tav. : ill. ; Vol. 2. – 1878. – 654 p.
308. *Dal Pozzolo, E.* Le scale veneziane di Mazzoni / Enrico Maria Dal Pozzolo // Paragone. Arte. – 2012. – Anno 63, Terza serie. – No 106 (753). – P. 48–55.

309. [*De Brosses, Ch.*]. *Lettres d'Italie du Président De Brosses : en 2 vol. / président De Brosses ; texte établi, présenté et annoté par Frédéric d'Agay. – Paris : Mercure de France, 1986. – Vol. 1. – 519 p. ; Vol. 2. – 585 p.*
310. *De Fuccia, L.* “Dilettazione”, tradizione ed aperture al contemporaneo : La dispersion della collezione Widmann tra Mantova e Venezia / Laura De Fuccia // *Rivista d'arte. – 5 serie. – 2011. – [Vol.] 1. – P. 242–260.*
311. *De Fuccia, L.* *Venise et Paris, 1600–1700 : La peinture vénitienne et la France : fortune et dialogues / Laura De Fuccia. – Genève : Librairie Droz, 2020. – 394 p.*
312. *De Vincenti, M.* Antonio Tarsia (1662–1739) / Monica De Vincenti // *Venezia Arti. – 1996. – No 10. – P. 49–56.*
313. *Del Torre F.* Gavin Hamilton a Giovanni Maria Sasso // *Lettere artistiche del Settecento veneziano. [Vol.] 1 / a cura di Alessandro Bettagno e Marina Magrini. – Venezia : Neri Pozza, 2002. – XI, 546 p. : ill.*
314. [*Ekserdjian, D.*]. Correggio e Parmigianino : arte a Parma nel Cinquecento : catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 12 marzo – 26 giugno 2016) / a cura di D. Ekserdjian. – Roma : Silvana ; Scuderie del Quirinale, 2016. – 255 p. : ill.
315. *Ernst, S.* Les tableaux di G. B. Tiepolo en Russie : A propos de “A Complete catalogue of the paintings of G. B. Tiepolo” de Antonio Morassi / S. Ernst // *Paragone. – 1963. – No 161. – P. 60–65.*
316. *Fadda, E., Turner, N.* Di un' opera supposta perduta del Correggio : ‘Il giovane che sfugge alla cattura di Cristo’ / Elisabetta Fadda, Nicholas Turner // *Rivista d'arte. – 5 serie. – 2013. – [Vol.] 3. – P. 56–76.*
317. *Fiocco, G.* Un capolavoro di Pietro Mariscalchi // *Arte Veneta. – 1956. – [Ann.] 10. – P. 104.*
318. *Fogolari, G.* Lettere inedite di G. B. Tiepolo // *Nuova Antologia. – 1942. – No 173. – P. 32–37.*

319. *Fomiciova, T.* Le opere di Paolo Veronese e della sua scuola nelle raccolte dell'Ermitage / T. Fomiciova // *Arte Veneta*. – 1974. – [Ann.] 28. – P. 119–130.
320. *Fomiciova, T.* Alcune opere di artisti della cerchia del Tiepolo nei musei dell'URSS / T. D. Fomiciova // *Arte Veneta*. – 1971. – [Ann.] 25. – P. 278–286.
321. *Fomiciova, T., Kustodieva, T., Vsevolozhskaja, S.* L'Ermitage a Milano : dipinti italiani dal XV al XVIII secolo : Comune di Milano, Palazzo Reale, Sala delle Cariatidi, 24 marzo – 24 maggio 1977: catalogo della mostra / T. Fomiciova, T. Kustodieva, S. Vsevolozhskaja. – Milano : Electa. 1977.
322. *Fomiciova, T. D.* I dipinti di Sebastiano Ricci nella raccolta dell'Ermitage / T. D. Fomiciova // *Atti del Convegno internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo* (Udine, 26–28 maggio 1975). – Milano : Electa, 1975. – 135–139 p.
323. *Fossaluzza, G.* Antonio Arrigoni “Pittore in istoria” tra Molinari, Ricci, Balestra e Pittoni / Giorgio Fossaluzza // *Saggi e Memorie di storia dell'arte*. – 1993. – No 21. – P. 157–216.
324. *Fossaluzza, G.* Da Andrea Celesti ad Antonio Arrigoni: disegni, precisazioni e proposte / Giorgio Fossaluzza // *Journal of the Institute of History of Art, Zagreb*. – 2008. – No 32. – P. 167–224.
325. *Frank, C.* “Plus il en aura, mieux ce sera”. Caterina II di Russia e Anton Raphael Mengs. Sul ruolo degli agenti “cesarei” Grimm e Reiffenstein / C. Frank // *Mengs : La scoperta del Neoclassico : catalogo della mostra* / a cura di Steffi Roettgen. – Venezia : Marsilio, 2001. – P. 87–95.
326. *Frederickson, B.* Niccoló Leonelli and the export of Tiepolo sketches in Russia / Burton Frederickson // *The Burlington Magazine*. – 2002. – Vol. 144 (October). – P. 621–625.
327. *Frerichs, L. C.* Mariette et les eaux-fortes de Tiepolo / L. C. Frerichs // *Gazette des Beaux-Arts*. – 1971. – Vol. 78. – P. 245–248.

328. *Fusari, G.* Johann Carl Loth / Giuseppe Fusari. – Soncino : Edizioni dei Soncino, 2017. – 477 p. : ill.
329. *Gaetani di Canossa, J.* Tre lettere inedite di Giambattista Tiepolo e altri documanti inediti su palazzo Canossa / Isabella Gaetani Di Canossa // Verona illustrata. – 1988. – [Vol.] 1. – P. 59–72.
330. *Gemin, M., Pedrocco, F.* Ca' Vendramin Calergi / Massimo Gemin, Filippo Pedrocco. – Milano : Berenice Art Books, 1990. – 147 p.
331. *Gemin M., Pedrocco, F.* Giambattista Tiepolo : I dipinti : L'opera completa / Massimo Gemin, Filippo Pedrocco. – Venezia : Arsenale Editrice s. r. l., 1993. – 550 p.
332. *Ghelfi, B.* Pittura a Ferrara nel primo Seicento : arte, committenza e spiritualità / Barbara Ghelfi ; a cura di D. Bisarello. – Ferrara : Seminario diocesano di Ferrara-Comacchio : Cartografica, 2011. – 299 p. : ill.
333. Giacomo Quarenghi : Architetture e vedute : catalogo della mostra [tenuta a Bergamo nel 1994]. – Milano : Electa, 1994. – 319 p. : ill.
334. Giambattista Tiepolo : “il miglior pittore di Venezia” / a cura di Giuseppe Bergamini, Alberto Craievich, Filippo Pedrocco. – Codroipo : Villa Manin, Passariano, 2012. – 341 p. : ill.
335. Giorgione / a cura di E. M. Dal Pozzolo e L. Puppi. – Milano : Skira, 2009. – 526 p.
336. *Gironi, R.* Raccolta di varie decorazioni sceniche inventate e dipinte dal pittore A. Sanguirico per l'I. R. Teatro alla Scala in Milano / R. Gironi // Biblioteca Italiana o sia Giornale di letteratura scienze ed arti. – 1829. – Vol. 54 (Apr.). – P. 2–23.
337. *Gould, C.* The Paintings of Correggio / Cecil Gould. – Ithaca : Cornell University Press, 1976. – 307 p.
338. *Gronau, G.* Correggio des Meisters Gemälde : in 196 Abbildungen / Hrsg. von Georg Gronau. – Stuttgart ; Leipzig : Deutsche Verlags-Anstalt, 1907. – XLVI, 175 S.

339. *Grossato, L.* Andrea Urbani (1711–1798) : Scenografo e Frescante : catalogo della mostra / Lucio Grossato. – Padova : Oratorio Di San Rocco, 1972. – 265 p.
340. *Haskell, F.* Collectors of Venetian Art at the End the Eighteenth Century ‘Della Lena’s Esposizione istorica dello Spoglio, che di tempo si fece di Pitture di Venezia’ / Francis Haskell // Studies in Renaissance & Baroque Art presented to Anthony Blunt on his 60th birthday. – London : Phaidon, 1967. – P. 173–178.
341. *Haskell, F.* Mecenati e pittori : L’arte e la società italiana nell’età barocca / Francis Haskell. – 3 ed. – Torino : Umberto Allemandi, 2000. – 431 p.
342. *Haskell, F.* Taste and Reputation : A Study of Change in Italian Art of the 18th Century / Francis Haskell // Venezia Settecento : Studi in memoria di Alessandro Bettagno / a cura di Božena Anna Kowalczyk. – Milano : Silvana, 2015. – P. 49–50.
343. *Haskell, F.* Titian, a new approach? / Francis Haskell // Tiziano e Venezia : convegno internazionale di studi, Venezia, 27 settembre – 1 ottobre 1976. – Vicenza : Neri Pozza, 1980. – P. 41–45.
344. *Hirst, M.* Sebastiano del Piombo / Michael Hirst. – Oxford : Clarendon Press, 1981. – 175 p.
345. *Holst, N. von.* La pittura veneziana tra il Reno e la Neva / Neils von Holst // Arte Veneta. – 1951. – [Ann.] 5. – P. 131–140.
346. *Hope, Ch.* At the National Gallery/ Charles Hope // London Review of Books. – 2012. – Vol. 34, nr 10 (24 May). – P. 22–24.
347. *Hope, Ch.* The Early Biographies of Titian / Charles Hope // Titian 500 / ed. and with an introduction by Joseph Manca. – Washington : National Gallery of Art, 1993. – P. 167–197. – (Studies in the History of Art ; [vol.] 45) (Center for Advanced Study in the Visual Arts. Symposium Papers ; [vol]. 25).
348. *Hosono, K.* Perseo e Andromeda di Tiziano: il contest, il soggetto, le fonti / Kiyo Hosono // Venezia Cinquecento. – 2004. – Vol. 14, nr 27. – P. 35–122.

349. *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Durer, Tiziano / a cura di Bernard Aikema, Beverly Louise Brown. – [Milano] : Bompiani, 1999. – 703 p. : ill.*
350. *Ivanoff, N. Disegni di Silvestro Manaigo / Nicola Ivanoff // Arte Veneta. – 1958. – [Ann.] 12. – P. 212–215.*
351. *Jaques, S. The empress of art : Catherine the Great and the transformation of Russia / Susan Jaques. – New York : Pegasus Book, 2016. – xiv, 466 p., [24] p. of pl.*
352. *Jewitt, J. R. Revisiting Titian's Flight into Egypt / James R. Jewitt // The Burlington Magazine. – 2021. – Vol. 163, no. 1414 (January). – P. 28–33.*
353. *Joannides, P. Titian to 1518: The Assumption of Genius / Paul Joannides. – New Haven ; London, Yale University Press, 2001. – 340 p.*
354. *Joannides, P. Two topics in the early work of Titian // Apollo. – 1994. – Vol. 140, nr 392 (october). – P. 17–27.*
355. *Knox, G. 18th Century Venetian Art in Canadian Collections : exhibition catalogue / George Knox. – Vancouver : Vancouver Art Gallery, 1989. – 108 p.*
356. *Knox, G. "Anthony and Cleopatra" in Russia : A Problem in the editing of Tiepolo Drawings / George Knox // Editing Illustrated Books : Papers given at the fifteenth annual Conference on Editorial Problems, University of Toronto, 2–3 November 1979. – New York : Garland Pub., 1980. – P. 47–59.*
357. *Knox, G. Giambattista Tiepolo: Queen Zenobia and Ca'Zenobio: 'una delle sue prime fatture' / George Knox // The Burlington Magazine. – 1979. – Vol. 121, no. 916 (July). – P. 415–420.*
358. *Knox, G. Variations on the theme of Anthony and Cleopatra / George Knox // Master Drawings. – 1974. – Vol. 12, nr 4. – P. 378–390.*
359. *Kunze, M. Daniel Seiter : 1647–1705 ; die Gemälde / Matthias Kunze. – München ; Berlin : Deutscher Kunstverlag, 2000. – 180 S. : zahlr. Ill.*
360. *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Settecento : in 3 t. – Venezia : Antiga, 2015. – T. 1 / a cura di Giuseppe Pavanello. – 358 p. : ill. ; T. 2: Documenti / a*

- cura di Ilaria Mariani. – 551 p. : ill. ; T. 3: Studi di pittura di Giambattista Piazzetta / con un saggio di Giuseppe Pavanello. – 7 p., [70] carte : ill. – (L'Accademia di belle arti di Venezia ; vol. 1).
361. L'opera completa del Correggio. – Milano : Rizzoli, 1970 / presentazione di Alberto Bevilacqua ; apparati critici e filologici di A. C. Quintavalle. – 115 p. : ill.
362. La pittura nel Veneto. Il Cinquecento : in 3 t. / a cura di Mauro Lucco. – Venezia : Electa ; Regione del Veneto, 1996–1999. – T. 1. – 1996. – 441 p. : ill. ; T. 2. – 1998. – P. 455–926 : ill. ; T. 3. – [1999]. – P. 939–1373 : ill. – (La pittura nel Veneto ; vol. 4).
363. La ragione e il metodo : immagini della scienza nell'arte italiana dal XVI al XIX secolo / a cura di Marco Bona Castellotti, Enrico Gamba, Fernando Mazzocca. – Milano : Electa, [1999]. – 206 p. : ill.
364. *Levey, M.* Tiepolo's Russian Patrons (Two Footnotes to any Tiepolo Monograph) / Michael Levey // *The Burlington Magazine*. – 1962. – Vol. 104, no. 708. – P. 118–119.
365. *Levi, C. A.* Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV. ai nostri giorni / Cesare Augusto Levi. Venezia : Ferd. Ongania, 1900. – CCLXXX, 61 p.
366. *Liphart, E. de.* La Fuite en Egypte du Palais de Gatchina / E. de Liphart // [Государственный Эрмитаж] : Сборник. Вып. 1. – Петербург : Государственное изд-во, 1920. – С. 32–36.
367. *Lucco, M.* Sebastiano del Piombo, 1485–1547 / Mauro Lucco. – Milano : Federico Motta, 2008. – 383 p. : ill.
368. *Lüdemann, P.* Tiziano : le botteghe e la grafica / Peter Lüdemann ; introduzione di Bernard Aikema. – Firenze : Alinari, 2016. – 285 p. : ill.
369. *Magani, F.* Giambattista Tiepolo: cronache di palazzo Canossa, tra paassto e future / Fabrizio Magani // *Il Settecento a Verona : Tiepolo, Cignaroli, Rotari : La nobiltà della pittura* / a cura di Fabrizio Magani, Paola Marini, Andrea Tomezzoli. – Cinisello Balsamo : Silvana, 2011. – P. 93–106.

370. *Magani, F.* Il collezionismo e la committenza artistica della famiglia Widmann, patrizi veneziani, dal Seicento all'Ottocento / Fabrizio Magani. – Venezia : Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1989. – 122 p., [6] c. di tav. : ill. – (Memorie. Classe di scienze morali, lettere ed arti / Istituto veneto di scienze, lettere ed arti Venezia ; vol. 41, fasc. 3).
371. *Magani, F.* Quadri da collezione : La “Notte” di Daniel Seiter / Fabrizio Magani // L'impegno e la conoscenza : studi di storia dell'arte in onore di Egidio Martini / a cura di Filippo Pedrocco, Alberto Craievich. – Verona : Scripta, 2009. – P. 254–261.
372. *Magrini, M.* Francesco Fontebasso (1707–1769) / Marina Magrini. – Vicenza : Neri Pozza, [1988]. – 314 p., [92] c. di tav. : ill.
373. *Malinovskij, K.* Le relazioni artistiche fra Venezia e San Pietroburgo nel Settecento / K. Malinovskij // Antichità viva. – 1993. – Vol. 32, no 5. – P. 46–51.
374. *Manikowska, E.* I collezionisti polacchi e la pittura veneziana / Ewa Manikowska // Il collezionismo d'arte a Venezia : in 3 vol. – Venezia : Fondazione di Venezia ; Marsilio, 2007–2009. – Vol. 3 : Il Settecento / a cura di Linda Borean e Stefania Mason. – 2009. – P. 140–149.
375. *Manikowska, E.* Il gusto italiano delle collezioni artistiche ai tempi di Stanisław August / Ewa Manikowska // La tradizione italiana nella vita intellettuale ed artistica in Europa centrale e orientale / a cura di D. Facca. – Warszawa : Semper, 2008. – P. 118–124.
376. *Mańkowski, T.* Galerja Stanisława Augusta : 2 t. / Tadeusz Mańkowski. – Lwów : Wydawnictwo Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich, 1932. – 528, [4] s., [1] k. tabl., 155 k. tabl. il.
377. *Marinelli, S.* Vicende veronesi di Giambattista Tiepolo / Sergio Marinelli // Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita : atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia – Vicenza – Udine – Parigi, 29 ottobre – 4 novembre 1996) : in 2 vol. – Venezia : Il Poligrafo, 1998. – Vol. 1. – P. 43–46.

378. *Mariuz, A.* Contributo per Silvestro Manaigo / Adriano Mariuz // Per l'arte da Venezia all' Europa : Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo : in 2 vol. / a cura di Mario Piantoni, Laura De Rossi. – Monfalcone : Edizioni della Laguna, 2001. – Vol. 2. – P. 457–460.
379. *Mariuz, A.* Giandomenico Tiepolo / Adriano Mariuz. – Venezia : Alfieri, 1971. – VII, 393 p. : ill.
380. *Mariuz, A.* Giandomenico Tiepolo (1727–1804) / Adriano Mariuz // Giandomenico Tiepolo : Maestria e gioco : Disegni dal mondo : [catalogo della mostra (Udine, Museo Civico)] / a cura di A. Gealt e G. Knox. – Milano : Electa, 1996. – P. 17–38.
381. *Mariuz, A.* Le storie di Antonio e Cleopatra : Giambattista Tiepolo e Girolamo Mengozzi Colonna a Palazzo Labia / Adriano Mariuz. – Venezia : Marsilio, 2004. – 83 p.
382. *Mariuz, A., Pavanello, G.* I primi affreschi di Giambattista Tiepolo / Adriano Mariuz, Giuseppe Pavanello // Arte Veneta. – 1985. – [Ann.] 39. – P. 101–113.
383. *Markova, V.* Considerazioni sulla nuova versione del “best seller” di Tiziano : Venere e Adone / Vittoria Markova // Arte Veneta. – 2008. – No 65. – P. 145–157.
384. *Markova, V. E.* Inediti della pittura veneta nei musei dell' U. R. S. S. / V. E. Markova // Saggi e Memorie di storia dell'arte. – 1982. – Vol. 13. – P. 9–31, 91–130.
385. *Martini, E.* Novità per Jacopo Guarana / E. Martini // Labirinthos. –1987. – Vol. 11. – P. 85–101.
386. *Mason, S.* La Fortuna di Sebastiano Mazzoni (e altri fiorentini) a Venezia / Stefania Mason // Paragone. Arte. – 2012. – Anno 63, Terza serie. – No 106 (753). – P. 35–47.
387. *Mazza, C.* I Sagredo : committenti e collezionisti d'arte nella Venezia del Sei e Settecento / Cristiana Mazza. – Venezia : Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2004. – 411 p. : ill.

388. *Mazzotta, A.* Le occasioni del giovane Tiziano, tra Venezia, Ferrara e Padova / Antonio Mazzotta // Tiziano 1508 : Agli esordi di una luminosa carrier / a cura di R. Battaglia, S. Ferrari, A. Mazzotta. – Firenze : Mandragora, 2023. – P. 53–63.
389. *Mazzotta, A.* Titian : A Fresh Look on Nature / Antonio Mazzotta. – London : National Gallery ; Yale University Press, 2012. – 88 p.
390. *Mazzotta, A.* Tiziano e Ferrara. Una pala giovanile ricostruita / Antonio Mazzotta // Prospettiva : Rivista di storia dell'arte antica e moderna. – 2022. – No 186, aprile. – P. 56–71.
391. *Morassi, A.* A complete catalogue of the Paintings of G. B. Tiepolo / Antonio Morassi. – London : Phaidon, 1963. – 239 p.
392. *Morassi, A.* G. B. Tiepolo. His Life and His Work / Antonio Morassi. – London : Phaidon, 1958. – 153 p.
393. *Morassi, A.* L'opera completa di Antonio e Francesco Guardi : in 2 vol. / Antonio Morassi. – Venezia : Alfieri, 1973. – Vol. 1. – 539 p. ; Vol. 2 – 950 ill. b/n (pagine s/n).
394. *Moretti, L.* Di Apollonio Facchinetti detto Domenichini (1715–1757) e altri pittori di quella famiglia / Lino Moretti // Arte Veneta. – 2011. – No 68. – P. 319–323.
395. [*Moretti, L.*]. G. B. Cavalcaselle : disegni da antichi maestri : catalogo della mostra / a cura di Lino Moretti. – Venezia : Neri Pozza, 1973. – 141 p., [40] c. di tav. : ill.
396. *Moschini, G. A.* Della vita e delle opere del pittore Jacopo Guarana Veneziano e di altri veneti antichi pittori / G. A. Moschini // Giornale della italiana letteratura. – 1808. – T. 22. – P. 135–147.
397. *Muraro, M. T.* Il secolo di Vivaldi e il melodramma : i teatri, le scene / Maria Teresa Muraro // Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa / a cura di F. Degrada, M. T. Muraro. – Milano : Electa, 1978. – P. 50–65.
398. *Muti, L.* Due dipinti di Antonio Zanchi / Laura Muti // ARTE Documento. – 2000. – N° 14. – P. 124–127.

399. *Newcome Schleier, M., Grasso, G.* Giovanni David : pittore e incisore della famiglia Durazzo / Mary Newcome Schleier, Giovanni Grasso. – Torino : Artema, 2003. – 213 p. : ill.
400. *Novelli, M. A.* Scarsellino / [a cura di] Maria Angela Novelli. – Milano : Skira, 2008. – 392 p. : ill.
401. *Pallucchini, R.* La critica d'arte a Venezia nel Cinquecento / Rodolfo Pallucchini // Quaderni del Rinascimento Veneto. N. 1. – Venezia : Stamperia Ed. Zanetti, 1943. – 32 p.
402. *Pallucchini, R.* La pittura nel Veneto. Il Settecento : in 2 t. / Rodolfo Pallucchini ; a cura di M. Lucco, A. Mariuz, G. Pavanello, F. Zava. – Milano : Electa, 1995–1996. – T. 1. – 1995. – 616 p. ; T. 2. – 1996. – 645 p. – (La pittura nel Veneto ; vol. 6).
403. *Pallucchini, R.* La pittura veneziana del Cinquecento : in 2 vol. / Rodolfo Pallucchini. – Novara : Istituto geografico De Agostini, 1944. – Vol. 1. – 236 p. ; Vol. 2. – ill. b/n, tav. b/n.
404. *Pallucchini, R.* La pittura veneziana del Seicento : in 2 vol. / Rodolfo Pallucchini. – Venezia : Alfieri, 1981. – Vol. 1. – 1069 p. ; Vol. 2. – 1031p. : ill.
405. *Pavanello, G.* Appunti da un viaggio in Russia / Giuseppe Pavanello // Arte in Friuli, Arte a Trieste (AFAT). – 1995. – [Vol.] 15. – P. 413–417.
406. *Pavanello, G.* Canova collezionista di Tiepolo / Giuseppe Pavanello. – Monfalcone : Edizione della Laguna, 1996. – 108 p.
407. *Pavanello, G.* L'attività di Jacopo Guarana nei palazzi veneziani / Giuseppe Pavanello // Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e di Storia dell'Arte. – 1998. – No 53 (3 serie, anno 21). – P. 197–246.
408. *Pavanello, G.* Rapporti tra Venezia e Roma in età neoclassica... / Giuseppe Pavanello // Roma. "Il tempio del vero gusto" : La pittura del Settecento romano e la diffusione a Venezia e a Napoli : atti del Convegno Internazionale di Studi / a cura di Enzo Borsellino e Vittorio Casale. – Firenze : Edifir, 2001. – P. 241–249.

409. *Pedrocco, F.* Guarana / Filippo Pedrocco // The Dictionary of Art. – London ; New York : Macmillan ; Grove's dictionaries, 1996. – T. 13. – P. 470.
410. *Penny, N.* The Sixteenth-Century Italian Paintings. Vol. 2 : Venice 1540–1600 / Nicholas Penny. – London : National Gallery ; Yale University Press, 2008. – 544 p. – (National Gallery Catalogues).
411. *Pernac, N.* Paolo Veronese : “Cristo e l’adultera” Soranzo / Natacha Pernac // Arte Veneta. – 2007. – No 64. – P. 181–195.
412. *Pesenti, F. R.* Cignaroli, Giambettino / F. R. Pesenti // Dizionario biografico degli Italiani. – Roma : Istituto dell’Enciclopedia italiana, 1981. – Vol. 25 : Chinzer–Cirmi . – P. 788–789.
413. *Pesenti, F. R.* Il ritrovamento di tre libri di disegni di Giambettino Cignaroli / F. R. Pesenti // Arte Lombarda. – 1959. – Anno 4, no 1. – P. 126–130.
414. *Petrová-Pleskotová, A.* Petrogradske veduty z esterhazyovskich sbierok / Anna Petrová-Pleskotová // ARS. – 1995. – No 1. – P. 24–39.
415. *Piccolo, O.* Correggio: indagine sul ‘Giovane nudo che fugge nella scena della Cattura di Cristo’ già in collezione Barberini / O. Piccolo // Ricche Minere. – 2021. – No 15. – P. 36–49.
416. *Pignatti, T.* Il Museo Correr di Venezia : Dipinti dal XVII al XVIII secolo / a cura di Terisio Pignatti. – Venezia : Neri Pozza, 1960. – 440 p.
417. *Pignatti, T.* Veronese : in 2 vol. / Terisio Pignatti. – Venezia : Alfieri, 1976. – [Vol.] 1 : Testo e cataloghi. – 419 p. : ill. ; [Vol.] 2 : Tavole in nero. – 1096 ill.
418. *Probst, D.* Der Einfluss des Deutschvenezianers Johann Carl Loth (1632–1698) auf die Barockmaler des zisalpinen Raumes / Dagmar Probst // Räume und Dinge : Kulturwissenschaftliche Perspektiven / Hg. Manfred Pfaffenthaler, Stefanie Lerch, Katharina Schwabl, Dagmar Probst. – Bielefeld : Transcript, 2014. – S. 169–190.
419. *Ratti, C. G.* Notizie storiche Sincere intorno La Vita e Le Opere del celebre Pittore Antonio Allegri da Correggio / Carlo Giuseppe Ratti. – Finale : Stamperia di G. de’Rossi, 1781. – (15), 189 p.

420. *Rearick, W. R.* The Art of Paolo Veronese, 1528–1588 / W. R. Rearick ; with an introductory essay by Terisio Pignatti. – Washington : National Gallery of Art ; Cambridge University Press, 1988. – 213 p.
421. *Ricci, C.* Antonio Allegri da Correggio la sua vita i suoi amici ed il suo tempo / Corrado Ricci. – Spoleto : Arti Grafiche Panetto E Petrelli, 1930. – 181 p. ; ill.
422. *Rizzi, A.* L'opera grafica dei Tiepolo : Le acqueforti / [a cura di] Aldo Rizzi. – [Milano] : Electa Mondadori, 1971. – 455 p. : ill.
423. [*Rosenberg, P.*]. [Guardi, Francesco. Résurrection de Lazare] / P. Rosenberg // Venise au dix-huitième siècle : peintures, dessins et gravures des collections françaises. – Paris : Réunion des musées nationaux, 1971. – P. 69–70.
424. *Rossi, F.* Giuseppe Valeriani, primo scenografo alla corte degli zar / F. Rossi // Studi Piemontesi. – 2005. – No 34. – P. 367–387.
425. *Ruggeri, U.* Pietro e Marco Liberi : Pittori nella Venezia del Settecento / Ugo Ruggeri. – Rimini : Stefano Pataconi, 1996. – 344 p. : ill.
426. *Sack, E.* Giambattista und Domenico Tiepolo : Ihr Leben und ihre Werke : ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts / Eduard Sack. – Hamburg : Clarmann, 1910. – 356 S.
427. *Salmina Haskell, L.* Bartolomeo Tarsia as a Draughtsman / Larissa Salmina-Haskell // Venezia Settecento : Studi in memoria di Alessandro Bettagno / a cura di Božena Anna Kowalczyk. – Milano : Silvana, 2015. – P. 197–207.
428. [*Salomon, X.*]. Paolo Veronese : The Petrobelli Altarpiece : catalogo della mostra / a cura di X. Salomon. – Cinisello Balsamo : Silvana, 2009. – 159 p. : ill.
429. *Saracino, F.* Giovanni Battista Cima e il testimone nudo / Francesco Saracino // Ricche Minere. – 2021. – No 15. – P. 5–19.
430. *Savini Branca, S.* Il collezionismo veneziano nel '600 / Simona Savini Branca. – Firenze : Leo Olschki, 1965. – 374 p.
431. *Scarpa, A.* Sebastiano Ricci / Annalisa Scarpa. – Milano : Bruno Alfieri, 2006. – 719 p. : ill.

432. *Scarpa Sonino, A.* Jacopo Amigoni / Annalisa Scarpa Sonino. – Soncino : Edizioni dei Soncino, 1994. – 176 p. : ill.
433. *Schleier, E.* Aggiunte a Daniele Seiter / Erich Schleier // Studi di storia dell'arte. – 2016. – No 27. – P. 201–210.
434. *Schleier, E.* Quattro schede per Daniele Seiter / Erich Schleier // L'impegno e la conoscenza : studi di storia dell'arte in onore di Egidio Martini / a cura di Filippo Pedrocco, Alberto Craievich. – Verona : Scripta, 2009. – P. 244–253.
435. *Schmitter, M.* Quadro da Portego in Sixteenth-Century Venetian Art / Monika Schmitter // Renaissance Quaterly. – 2011. – Vol. 64, no. 3. – P. 693–751.
436. *Scott, B.* Jacopo Guarana : An eighteenth-century Venetian history painter / Barbara Scott // Apollo. – 1966. – Nr 51 (May). – P. 361–366.
437. *Sestieri, G.* Il capriccio architettonico in Italia nel XVII e XVIII secolo : in 3 vol. / Giancarlo Sestieri. – Roma : Etgraphiae editorial, 2015. – Vol. 1 : [A–C]. – 443 p. : ill. ; Vol. 2 : [D–Pal]. – 469 p. : ill. ; Vol. 3: [Pan–Z]. – 427 p. : ill.
438. [*Sgarbi, V.*]. Le ceneri violette di Giorgione : Natura e Maniera tra Tiziano e Caravaggio : catalogo della mostra / a cura di Vittorio Sgarbi ; con la collaborazione di Mauro Lucco. – Milano : Skira, 2004. – 376 p. : ill.
439. *Smentek, K.* Mariette and the Science of the Connoisseur in Eighteenth-Century Europe / Kristel Smentek. – Farnham ; Burlington : Ashgate Publishing, 2014. – 303 p.
440. *Spagnolo, M.* Correggio : Geografia e storia della fortuna (1528–1657) / Maddalena Spagnolo. – Cinisello Balsamo : Silvana, 2005. – 311 p. : ill.
441. Splendori del Settecento Veneziano : [catalogo della Mostra tenuta a Venezia nel 1995]. – Milano : Electa, 1995. – 606 p : ill.
442. *Stroev, A.* Les frères Casanova et le prince Alexandre Belosselski / A. Stroev // Casanova : Fin de siècle : actes du colloque international, Grenoble, 8–10 octobre 1998. – Paris : H. Champion, 2002. – P. 55–72.
443. *Stuffmann, M.* Les tableaux de la collection de Pierre Crozat : Historique et destine d'un ensemble célèbre, établis en partant d'un inventaire après décès

- inédits (1740) / Margret Stuffmann // *Gazette des Beaux-Arts*. – 1968. – T. 72 (juillet–septembre). – P. 11–43.
444. *Succi, D.* Guardi. Itinerario artistico. Catalogo dei dipinti e disegni inediti / Dario Succi. – Milano : Giorgio Mondadori, 2021. – 780 p. : ill.
445. *Succi, D.* “Que la fête continue”: ospiti illustri e feste straordinarie nelle vedute da Carlevarijs a Guardi / Dario Succi // Luca Carlevarijs e la veduta veneziana del Settecento. – Milano : Electa, 1994. – P. 59–90.
446. *Terribile, C.* Non Contarini ma Calergi : I ritratti di Paolo Veronese a Philadelphia e a Dresda / Claudia Terribile // *Ricche Minere*. – 2019. – No 11. – P. 16–29.
447. *Terribile, C.* Tre dipinti di Paolo per Matteo Calergi e una nuova traccia per El Greco a Venezia / Claudia Terribile // *Ricche Minere*. – 2018. – No 9. – P. 37–54.
448. *The Diary of Joseph Farington*. Vol. 3 : September 1796 – December 1798. Vol. 4 : January 1799 – July 1801 / Joseph Farington ; ed. by K. Garlick, A. Macintyre. – New Haven ; London : Paul Mellon Centre, 1979. – 926 p.
449. *Tietze-Conrat, E.* A rediscovered early Masterpiece by Titian / Erika Tietze-Conrat // *Art in America*. – 1941. – Nr 29. – P. 144–151.
450. *Titian’s Vision of Women : Beauty – Love – Poetry*. – Milano : KHM ; Skira, 2021. – 358 p.
451. *Ton, D.* I pittori dell’Accademia: tra studio e autopromozione / Denis Ton // *L’Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Settecento* : in 3 t. – Venezia : Antiga, 2015. – T. 1 / a cura di Giuseppe Pavanello. – P. 164–201.
452. *Tosato, D.* Giambettino Cignaroli a Venezia / Debora Tosato // *Arte Veneta*. – 1999/I. – No 54. – P. 103–115.
453. [Valentiner, W. R.]. *The Frederick W. Schumacher Collection* / catalogued by W. R. Valentiner. – Columbus (Ohio) : [Privately printed], 1955. – 188 p.
454. *Venturi, A.* Di un’opera supposta perduta del Correggio / Adolfo Venturi // *Crisopoli*. – 1934. – No 2. – P. 175–182.

455. *Venturi, L. Saggio sulle opere d'arte Italiana a Pietroburgo / Lionello Venturi // L'Arte. – 1912. – No 15. – P. 122–140.*
456. *Ver Heden de Lancey, C. François J. Casanova, peintre du roi / C. Ver Heden de Lancey. – Paris : Ed. la Revue des indépendants, [1934]. – 47 p. : ill.*
457. *Vivian, F. 4. The sale of Joseph Smith's collection to George III / Frances Vivian // The Consul Smith Collection : Masterpieces of Italian Drawing from the Royal Library, Windsor Castle : Raphael to Canaletto : exhibition catalogue / Frances Vivian. – München : Hirmer, 1989. – P. 32–36.*
458. *Voss, H. Über Tiepolos Jugendentwicklung / H. Voss // Kunst und Künstler. – 1922. – Vol. 20. – P. 423–433.*
459. *Waagen, G. F. Die Gemaldesammlung in der Kaiserlichen Ermitage zu St. Petersburg : nebst Bemerkungen über andere dortige Kunstsammlungen / G. F. Waagen. – München : Friedrich Bruckmann's Verlag. – 448 S.*
460. *Whistler, C. Hercules and the centaurus : Giambattista Tiepolo's Design for the Palazzo Canossa in Verona and a lost fresco by Domenico Tiepolo in Madrid / C. Whistler // Verona illustrate. – 1994. – [Vol.] 7. – P. 107–127.*
461. *Whitley, W. Thomas Gainsborough / William T. Whitley. – London : Smith, Elder & Co., 1915. – 417 p.*
462. *Wilton, A., Bignamini, I. Grand Tour : The Lure of Italy in the Eighteenth Century. – London : Tate Gallery, 1996. – 328 p.*
463. *Zanella, V. Giacomo Quarenghi architetto a Pietroburgo : lettere ed altri scritti (1761–1817) / a cura di Vanni Zanella. – Venezia : Albrizzi : Marsilio, 1988. – XXIV, 515 p.*
464. *Zava Boccazzi, F. Pittoni. L'opera completa / Franca Zava Boccazzi. – Venezia : Alfieri, 1979. – 447 p. : ill.*
465. *Zugni Tauro, A. P. Gaspare Diziani / Anna Paola Zugni-Tauro. – Venezia : Alfieri, 1971. – 363, 127 p. : ill.*

Электронные ресурсы

466. Inventory-Catalog of the Drawings in the Biblioteca Ambrosiana : [сайт] / Veneranda Biblioteca Ambrosiana ; University of Notre Dame ; Hesburgh Libraries. – [Milan, 2009–]. – URL: <https://digital-exhibits.library.nd.edu/2d498adc70/inventory-catalog-of-the-drawings-in-the-biblioteca-ambrosiana> (дата обращения: 07.05.2022). – Режим доступа : свободный. – Текст : электронный.
467. National Trust Collections : [сайт] / National Trust. – [Heelis, Swindon, Wiltshire, England, 1895–]. – URL: <https://www.nationaltrustcollections.org.uk/> (дата обращения: 20.01.2022). – Режим доступа : свободный. – Текст : электронный.

Список сокращений

АГЭ — Архив Государственного Эрмитажа

АХ — Академия художеств

ДВХМ — Дальневосточный художественный музей

ГМИИ им. А.С.Пушкина — Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина

ГРМ — Государственный Русский музей

ГТГ — Государственная Третьяковская галерея

НИМ РАХ — Научно-исследовательский музей Российской академии художеств

РГАДА — Российский государственный архив древних актов

РГИА — Российский государственный исторический архив

ЦВГИА — Центральный военный государственный исторический архив

Список иллюстраций

Глава 1

1. Андреа Челести (1637-1719). Юдифь, убивающая Олоферна. ГМЗ «Царское Село», Инв.№ ЕД-87-х.
2. Андреа Челести (1637-1719). Христос и грешница . ГМЗ «Петергоф», Инв.№ ПДМП-1016-ж.
3. Пьетро Беллотти (1625-1700). Голова старика. ГМЗ «Петергоф» Инв.№ ПДМП-678-ж.
4. Пьетро Беллотти (1625-1700). Голова старухи. ГМЗ «Петергоф» Инв.№ ПДМП-679-ж.
5. Пьетро Либери (1605-1687). Венера и Купидон. 1665-1675. ГМЗ «Петергоф», Инв.№ ОДМП 366-ж.
6. Пьетро Либери (1605-1687). Венера и Купидон, 1665-1675. Киев, Музей Богдана и Варвары Ханенко. Инв.№ 91 ЖК.
7. Бартоломео Тарсиа (1690-1765). Олимп (Триумф богов), 1724-1726. Венеция, Музей Коррера. Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 248.
8. Бартоломео Тарсиа (1690-1765). Борей, похищающий Орифию (Осень), 1724-1726. Венеция, Музей Коррера. Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 243.
9. Бартоломео Тарсиа (1690-1765). Триумф героя, 1724-1726. Венеция, Музей Коррера. Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 247.
10. Бартоломео Тарсиа (1690-1765). Аллегория Истории, 1724-1726. Венеция, Музей Коррера Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 246.

Глава 2

11. Луи Каравакк (1684 – 1754) (?). Портрет правительницы Анны Леопольдовны с младенцем императором Иоанном Антоновичем на руках. Местонахождение неизвестно.
12. Луи Каравакк (?). Портрет правительницы Анны Леопольдовны с младенцем императором Иоанном Антоновичем на руках, - фотография с Таврической выставки, посвященной времени императрицы Елизаветы Петровны.
13. Себастьяно Риччи (1659-1734). Апеллес пишет портрет Кампаспы в присутствии Александра Великого, Государственный Эрмитаж. Инв. ГЭ 9639.
14. Джанантонио Гварди (1699-1760), копия с Себастьяно Риччи, Апеллес пишет портрет Кампаспы в присутствии Александра Великого. Частная коллекция, Италия.
15. Якопо Амигони (1682-1752). Портрет Петра I с Минервой, 1733-34. Государственный Эрмитаж. ГЭ 2754.
16. Якопо Амигони (1682-1752). Портрет Петра I с Минервой, 1733-34. ГМЗ «Петергоф». ГЭ 7610.
17. Пьетро Ротари (1707-1762). Портрет Елизаветы Петровны, 1756 -1761. Государственный Русский музей. Инв. № Ж-4937.
18. Чемесов Е. П. (1737 - 1765), с оригинала Пьетро Ротари. Портрет императрицы Елизаветы Петровны, 1761 г.
19. Пьетро Ротари (1707-1762). Венера и Адонис, 1750-е. ГМЗ «Петергоф». Инв. ОДМП 169–ж.
20. Джамбаттиста Тьеполо (1696 - 1770). Дама с попугаем, 1760-61. Музей Эшмола, Оксфорд, inv. WA 1955.67.
21. Джамбаттиста Тьеполо (1696 - 1770). Дама с мандолиной, 1760-61. Art Institute, Детройт. Inv. 57.180.
22. Джамбаттиста Тьеполо (1696 - 1770). Дама в треуголке, 1760-61. S.Kress Coll., National Gallery, Washington. Inv.41692.

23. Лоренцо Тьеполо (1736-1776). Дама в шубке (Аллегория Зимы), 1760-е. Пастель, Museum of Art, El Paso. Inv. К 150.
24. Доменико Тессари (Тессера, ? – до 1820), гравюра с неизвестной картины. Дама с попугаем. Британский музей, Inv. 1930, 1211.1
25. Джамбеттино Чиньяроли (1706 – 1770). Инах узнает Ио, превращенную Юноной в корову, 1765-66. Библиотека Амброзиана, Инв. F 258 inf. n. 373.
26. Джамбеттино Чиньяроли (1706 – 1770). Свадьба Реи и Сатурна, 1738. Государственный Эрмитаж, ГЭ 9949.
27. Франческо Фонтебассо (1707 – 1769). Воскресение Христа, 1761. – моделло плафона для Большой церкви Зимнего дворца. ГРМ, Инв. Р-3879.
28. Франческо Фонтебассо (1707 – 1769). Тайная вечеря, 1762-63. Государственный Эрмитаж, Инв. РЖ 2449.
29. Чернецов, Г. Г. (1802-1865). Присяга цесаревича Александра Николаевича в Георгиевском зале Зимнего дворца, 1837. ГТГ. Инв. № 13017.
30. Джакомо Кваренги (1744-1817). Георгиевский зал. Плафон Д.Б. Питтони, 1780-е. Государственный Эрмитаж. Инв. № ОР – 13625.
31. Гаспаре Дициани (1689-1767). Олимп. Государственный Эрмитаж. Инв. ГЭ 10652.
32. Якопо Гуарана (1720-1808). Жертвоприношение Ифигении, 1760-61. Государственный Эрмитаж, Инв. ГЭ 10653.

Глава 3

33. Себастьяно Маццони (1611-1678). Три парки, 1669. ГМ «Петергоф». Инв. ОДМП 49-ж.
34. Антонио Йоли (1700-1777). Архитектурное каприччо, ГМЗ «Петергоф». Инв. ОДМП 421-ж.

35. Грегорио Ладзарини (1655-1730). «Детство Ромула и Рема», 1700-е. Государственный Эрмитаж, Инв. ГЭ 8436.
36. Сильвестро Манаиго (1666/70-1750). «Пир Ирода», 1690-е. Государственный Эрмитаж, Инв. ГЭ 4728.
37. Венецианский художник сер. XVIII в. (по гравюре с рисунка М. Махаева), «Вид Третьего Зимнего дворца», 1750-е. Государственный Эрмитаж, Инв. РЖ-1863.
38. Венецианский художник сер. XVIII в. (по гравюре с рисунка М. Махаева), «Вид Третьего Летнего дворца», 1750-е. Государственный Эрмитаж, Инв. РЖ-1865.
39. Николо́ Бамбини (1651-1736). «Идолослужение Соломона», 1690-е. Государственный Эрмитаж, Инв. ГЭ 9638.
40. Николо́ Бамбини (1651-1736). «Нахождение Моисея», 1690-е. Санкт-Петербург, Театр Музыкальной комедии.
41. Николо́ Бамбини (1651-1736). «Венера и Марс, пойманные в сети Вулканом», 1700-е. Базель. Кунстхалле.
42. Николо́ Бамбини (1651-1736). «Венера и Марс, пойманные в сети Вулканом», 1700-е. ГМЗ «Архангельское». Инв. 340-ж.
43. Николо́ Бамбини (1651-1736). «Диана и Каллисто», 1715-1720. Sotheby's, London, 5.XII.2017, lots 568.
44. Николо́ Бамбини (1651-1736). «Диана и Каллисто» – фотография в каталоге аукциона Lerke, 1928.
45. Николо́ Бамбини (1651-1736). «Три грации», 1715-1720. Sotheby's, London, 5.XII.2017, lots 568.
46. Николо́ Бамбини (1651-1736). «Три грации» – фотография в каталоге аукциона Lerke, 1928.
47. Пьетро делла Веккиа (1603-1678). «Самсон и Далила», 1740-е. ГМЗ «Останкино и Куское». Инв. Ж-228.
48. Антонио Дзанки (1631-1722). «Аллегория обучения (Ammaestramento)», 1700-е. ГМЗ «Останкино и Куское». Инв. Ж-607.

49. Чезаре Рипа (1555-1622), из «Иконологии» - Ammaestramento.
50. Пьетро Негри (1628-1679). Лот с дочерьми, сер. 1660-х. ГМЗ «Останкино и Кусково». Инв. Ж-548.
51. Пьетро Негри (1628-1679). Лот с дочерьми, сер. 1660-х. Б. собр. Koelliker, Милан; MutualArt, 17.05.17.
52. Антонио Арригони (ок. 1664-1730). Милосердный самарянин, кон. 1690-х – нач. 1700-х. ГМЗ «Останкино и Кусково». Инв. Ж-304.
53. Антонио Арригони (ок. 1664-1730). Моисей попирает корону фараона, Государственный Эрмитаж, 1710-е. Инв. ГЭ 9829.
54. Грегорио Ладзарини (1655-1730). Вирсавия, 1680-е. ГМЗ «Останкино и Кусково». Инв. Ж-303.
55. Грегорио Ладзарини (1655-1730). Милосердие, 1710-е. Киев, Музей Богдана и Варвары Ханенко. Инв. 125 ЖБ.
56. Грегорио Ладзарини (1655-1730). Милосердие, 1710-е. ГМЗ «Царское Село», Инв. ЕД-178-Х.
57. Грегорио Ладзарини (1655-1730). Софонисба, 1680-е. НИМ РАХ, Санкт-Петербург. Инв. Ж-48.
58. Грегорио Ладзарини (1655-1730). Нахождение Моисея, 1715-1720. Нижегородский государственный художественный музей. Инв. Ж-89.
59. Грегорио Ладзарини (1655-1730). Меркурий, 1705-1710. Моршанский художественно-исторический музей. Инв. Ж-12.
60. Грегорио Ладзарини (1655-1730). Меркурий, 1705-1710. Art sale, 22.05.2001.
61. Андреа Челести (1637-1712). Вифлеемское избиеение младенцев, 1665-1669. НИМ РАХ, Инв. Ж-1469.
62. Карл Лот (1632-1698). Блудный сын, Государственный Эрмитаж. ГЭ Инв. 6367.
63. Карл Лот (1632-1698). Ревекка у колодца, Государственный Эрмитаж. Инв. ГЭ 3675.

64. Антонио Молинари (1655-1704). Благословение Иакова, нач. 1700-х.
Государственный Эрмитаж. Инв. ГЭ 4424.
65. Грегорио Ладзарини (1655-1730). Явление ангела родителям Самсона»,
Государственный Эрмитаж, Инв. ГЭ 4361.
66. Джузеппе Ногари (1699-1763). Весна, Государственный Эрмитаж. Инв.
ГЭ 4362.
67. Паоло Веронезе (1528-1588). Воскрешение Лазаря, 1584.
Государственный Эрмитаж. Инв. ГЭ 7301.
68. Паоло Веронезе Лист с набросками к Воскрешению Лазаря, собр.
Арманда Хаммера, [Coccke, 1984, P. 231-235, Fig.99, 99v.]. 18 сентября
1582 г.
69. Франческо Гварди (с оригинала Паоло Веронезе) Воскрешение Лазаря,
1740-е. Частная коллекция, Франция.
70. Лоренцо Тьеполо (1736-1776). Величие государей ("Magnificenza dei
Principi" или "Gloria degli eroi"), гравюра по оригиналу Джамбаттисты
Тьеполо
71. Лоренцо Тьеполо (1736-1776). Триумф Венеры, гравюра по оригиналу
Джамбаттисты Тьеполо.
72. Джандоменико Тьеполо (1727-1802). - Триумф Геркулеса, гравюра по
собственному оригиналу.
73. Джамбаттиста Тьеполо (1696-1770). Триумф Венеры, моделло плафона,
1758. Прадо, Мадрид.
74. Джандоменико Тьеполо (1727-1802). Триумф Геркулеса, 1757-58.
моделло плафона, 1758. колл. Тиссен-Борнемиса.
75. Джамбаттиста Тьеполо (1696-1770). Прославление Испании, 1766-67.
Деталь плафона в Тронном зале Королевского дворца, Мадрид

Глава 4.

76. Франческо Фонтебассо (1707-1769). Вступление на престол Екатерины
II, 1762 ГРМ, Инв. Ж-1784.

77. Джамбеттино Чиньяроли (1706 – 1770). Анжелика и Медор, 1761. ГМЗ «Петергоф». ОДМП 168-ж.
78. Лоренцо Тьеполо (1736-1776) Марс и Грации, 1760-61. Гравюра по оригиналу Джамбаттисты Тьеполо для плафона по заказу Императрицы Елизаветы Петровны.
79. Матвеев, Матвей. Марс и Грации, 1898. Акварел по оригиналу Джамбаттисты Тьеполо — с плафона в Китайском дворце, Ораниенбаум. Государственный Эрмитаж, Инв. ОР-44858.
80. Якопо Гуарана (1720-1808). Играющие амуры, 1764-65. Десюдепорт в Китайском дворце, Ораниенбаум. ГМЗ «Петергоф», Инв. ОДМП 142-ж.
81. Якопо Гуарана (1720-1808). Играющие амуры, 1764-65. Десюдепорт в Китайском дворце, Ораниенбаум. ГМЗ «Петергоф», Инв. ОДМП 143-ж.
82. Якопо Гуарана (1720-1808). Диана и Эндимион, 1764-65. Десюдепорт в Китайском дворце, Ораниенбаум. ГМЗ «Петергоф», Инв. ОДМП 166-ж.
83. Убальдо Гандольфи (1728-1781). Аллегория Живописи, 1764-65. Десюдепорт в Китайском дворце, Ораниенбаум. ГМЗ «Петергоф», Инв. ОДМП 147-ж.
84. Убальдо Гандольфи (1728-1781). Аллегория Музыки, 1764-65. Десюдепорт в Китайском дворце, Ораниенбаум. ГМЗ «Петергоф», Инв. ОДМП 148-ж.
85. Неизв. художник XVIII (?) в. Аллегория Театра. Десюдепорт в Китайском дворце, Ораниенбаум. ГМЗ «Петергоф», Инв. ОДМП 149-ж.
86. Даниэль Сейтер (1647-1705). Смерть Клеопатры, 1680-е. ГМЗ «Петергоф», Инв. 380-ж.
87. Даниэль Сейтер (1647-1705). Смерть Клеопатры, 1680-е. Частное собрание, Петербург
88. Даниэль Сейтер (1647-1705). Смерть Клеопатры, 1680-е. Рим, Палаццо Монтечиторио,
89. Антонио Фумиани (1645-1710). Торжествующая Юдифь перед народом, 1670-е. Государственный Эрмитаж, Инв. ГЭ 9535

90. Антонио Фумиани (1645-1710). Достоинство, НИМ РАХ, Инв. Ж-56.
91. Антонио Фумиани (1645-1710). Самообладание, НИМ РАХ, Инв. Ж-54.
92. Антонио Фумиани (1645-1710). Щедрость, НИМ РАХ, Инв. Ж-1472
93. Антонио Фумиани (1645-1710). Мудрое Правление, НИМ РАХ, Инв. Ж-55.
94. Тициан (1788/90 -1576) . Бегство в Египет, 1508-1509. Государственный Эрмитаж, Инв. ГЭ-245.
95. Тициан (1788/90 -1576) . Реконструкция: Поклонение младенцу в формате Бегства в Египет.
96. Тициан (1788/90 -1576) . Поклонение младенцу. Рисунок. Альбертина, Вена.
97. Тициан (1788/90 -1576) . Поклонение младенцу. 1507-1508. Музей Рейли, Северная Каролина.
98. Тициан (1788/90 -1576) . Поклонение младенцу, 1508-1509. Государственный Эрмитаж, Инв. ГЭ-230.
99. Мастер «FN». Поклонение младенцу. 1515. Гравюра по оригиналу Тициана,.
100. Франческо Мильори (1684-1738). Похищение Европы, ок.1722. Дрезденская галерея старых мастеров.
101. Франческо Мильори (1684-1738). Вакх и Ариадна, 1722-24. НИМ РАХ Ж-1208.

Глава V

102. Франческо Бартолоцци (1727-185). Похищение Европы, 1771. Гравюра по оригиналу Гвидо Рени с картины из собрания Роберта Уддея.

103. Питер Пауль Рубенс (1577-1640), мастерская. Пир в доме Симона Фарисея, Пермская художественная галерея, Инв. Ж-71.
Пьетро Монако (1707-1782) . Пир в доме Симона Фарисея, 1740.
Гравюра по оригиналу Питера Пауля Рубенса.
104. Тициан (1488/90-1576) . Сусанна и Даниил (ранее – Христос и грешница), 1508-1509. Галерея Келвингроув, Глазго.
105. Пьетро Антонио Новелли (1729-1804). Семья Энея, 1772.
Государственный Эрмитаж, Инв. Оп.1-24
106. Пьетро Антонио Новелли (1729-1804). Семья Энея рисунок (ricordo), 1772. Галерея Дидье Аарона, Лондон.
107. Корреджо (1489-1534). Юноша, спасающийся бегством во время Взятия Христа под стражу, ГМЗ “Петергоф”, Инв. ОДМП 100-ж.
108. Людовико Карраччи (1555-1619) . Обрезание, 1611. ГМЗ “Петергоф”, Инв. ОДМП 96-ж.
109. Ипполито Скарселлино (1550/1561 (?) – 1620) . Благовещение, 1610-1611. ГМЗ “Петергоф”, Инв. ОДМП 95-ж.
110. Джованни Давид (1749-1790) . Обрезание, 1776. Гравюра по оригиналу Людовико Карраччи.
111. Н.х. XVIII в. Обрезание. Рисунок по оригиналу Людовико Карраччи. Галерея Gonnelli, Флоренция, 17 ноября 2012 г., лот 817.
112. Николò Бамбини (1651-1736). Диана и Эндимион. 1710-е. Музей Богдана и Варвары Ханенко, Киев.

Глава VI

113. Джамбаттиста Тьеполо (1696-1770). Похищение сабинянок. 1717-18. Государственный Эрмитаж, Инв. ГЭ 282.
114. Пьетро Монако (1707-1782). Блудница Соранцо - гравюра по оригиналу Паоло Веронезе, 1740.

115. Неизв. итальянский художник XVII в. Блудница Соранцо. Копия с оригинала Паоло Веронезе. Частное собрание, замок Montresor, Франция.
116. Рисунок с картины Паоло Веронезе из собр. графа Г.А. Кушелева-Безбородко в каталоге Druot. 1869.
117. Паоло Веронезе (1528-1588). Блудница Соранцо, 1568-1570. Дальневосточный художественный музей, Хабаровск, Инв. Ж-578.
118. Франческо Казанова (1727-1802). Князь Нассауский, охотящийся на леопарда НИМ РАХ, Инв. Ж-117.
119. Франческо Казанова (1727-1802). Конный портрет Светлейшего князя Г.А.Потемкина. 1789. Государственный музей А.В.Суворова, Инв. Ж-251.
120. Иванов, Михаил (1748-1823). Штурм Очакова (Приступ Очакова со стороны суши), акварель, ГРМ, Инв. Р-5651.
121. Бартч, Адам (1757-1821). Штурм Очакова. 1792. Гравюра по оригиналу Франческо Казановы.
122. Франческо Казанова (1727-1802). Взятие Очакова, 1790-92. Государственный Эрмитаж, Инв. ГЭ 4735.
123. Шютц, Карл (1745-1800). Сражение на Кинбурнской косе 12 октября 1787. 1788. Гравюра по оригиналу Франческо Казановы.
124. Франческо Казанова (1727-1802). Взятие Измаила, 1796-99. Государственный Эрмитаж, Инв. ГЭ 4737.
125. Копия с Тициана. Персей и Андромеда. Государственный Эрмитаж, Инв. ГЭ 1595.
126. Джамбаттиста Тьеполо (1696-1770). Пир Клеопатры. 1745-47. ГМЗ “Архангельское”, Инв. Ж-213.
127. Джамбаттиста Тьеполо (1696-1770). Встреча Антония и Клеопатры, 1747. ГМЗ “Архангельское”, Инв. Ж-214.
128. Джованни Скайарио (1726-1792). Аллегии частей света. Конец 1760-х – нач. 1770-х. (фотография 1950-х гг.).

Екатерининский дворец, ГМЗ «Царское Село».

129. Джамбаттиста Тьеполо (1696-1770). Смерть Дидоны. ГМИИ им.А.С.Пушкина, Инв. Ж-1605.
130. Джамбаттиста Тьеполо (1696-1770). Двое святых. ГМИИ им. А.С.Пушкина, Инв. Ж-2696.
131. Джандоменико Тьеполо (1727-1804). Александр и Диоген. 1780-е. Государственный Эрмитаж, Инв. ГЭ 5370.
132. Джандоменико Тьеполо (1727-1804). Возвращение блудного сына, ГМИИ им. А.С.Пушкина, Инв. Ж-206.
133. Джамбаттиста Тьеполо (1696-1770). Пир Клеопатры. 1743-1744. - фотография картины в зале Большого Итальянского просвета Нового Эрмитажа. До 1933.
134. Джамбаттиста Тьеполо (1696-1770). Пир Клеопатры, 1743-44. Национальная галерея Виктории, Мельбурн

АЛЬБОМ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

АЛЬБОМ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

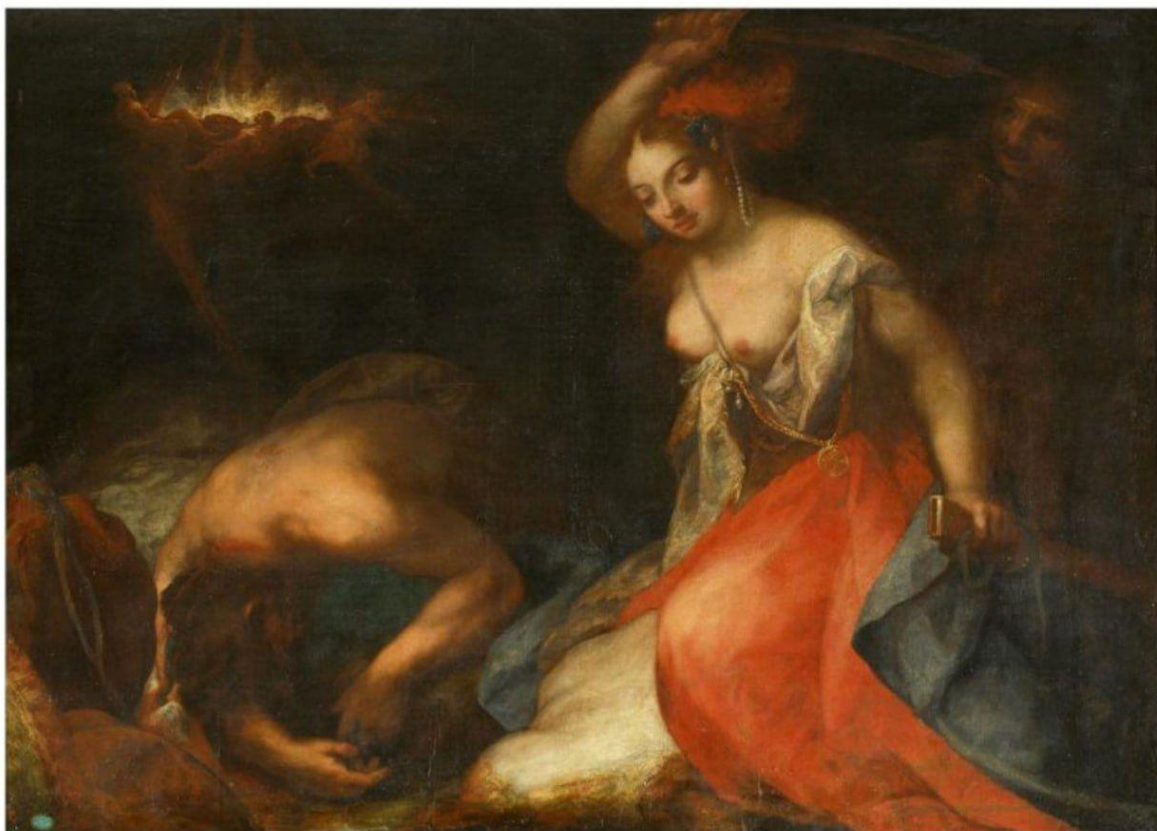


Рисунок 1.

Андреа Челести (1637-1719). Юдифь, убивающая Олоферна, 1680-е.
ГМЗ «Царское Село», Инв.№ ЕД-87-х.



Рисунок 2.

Андреа Челести (1637-1719).

Христос и грешница . ГМЗ «Петергоф», Инв.№ ПДМП-1016-ж.



Рисунок 3.

Пьетро Беллотти (1625-1700), подражание.

Голова старика, конец XVII в.

ГМЗ «Петергоф» Инв.№ ПДМП-678-ж.



Рисунок 4.

Пьетро Беллотти (1625-1700), подражание. Голова старухи, Конец XVII в.

ГМЗ «Петергоф» Инв.№ ПДМП-679-ж.



Рисунок 5.

Пьетро Либери (1605-1687). Венера и Купидон. 1665-1675. ГМЗ «Петергоф»,
Инв.№ ОДМП 366-ж.



Рисунок 6.

Пьетро Либери (1605-1687). Венера и Купидон, 1665-1675.

Киев, Музей Богдана и Варвары Ханенко. Инв.№ 91 ЖК.



Рисунок 7.

Бартоломео Тарсия (1690-1765). Олимп (Триумф богов), 1724-1726.

Венеция, Музей Коррера. Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 248.



Рисунок 8.

Бартоломео Тарсиа (1690-1765). Борей, похищающий Орифию (Осень), 1724-1726. Венеция, Музей Коррера. Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 243.



Рисунок 9.

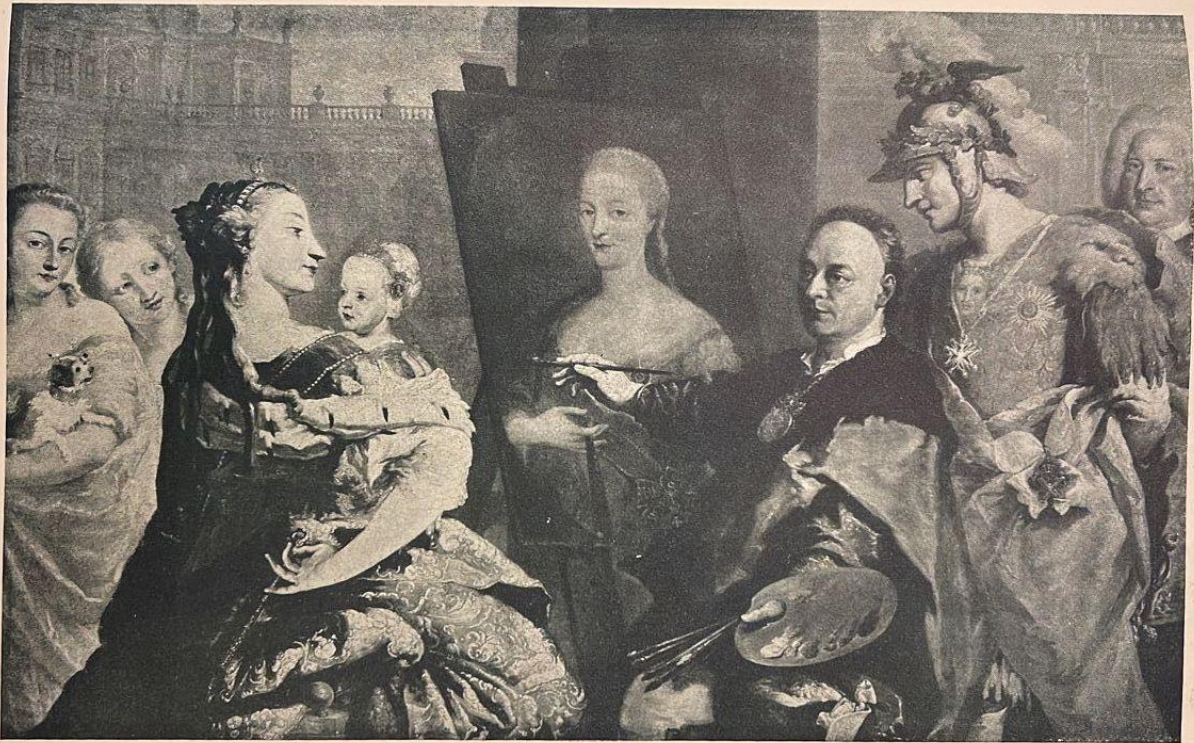
Бартоломео Тарсиа (1690-1765). Триумф героя, 1724-1726. Венеция, Музей Коррера. Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 247.



Рисунок 10.

Бартоломео Тарсиа (1690-1765). Аллегория Истории, 1724-1726.

Венеция, Музей Коррера Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 246.



Преннер: Художникъ, окруженный семьею цесаревича Петра
Феодоровича, пишетъ портретъ цесаревны Екатерины.
(Собств. Ф. В. Веркейстера въ Москвѣ).

Prenner: L'artiste, entouré de la famille du Grand Duc Pierre,
fait le portrait de la Grande Duchesse Catherine.
(App. à F. W. Werkmeister à Moscou).

Рисунок 11. Луи Каравакк (1684 – 1754) (?) .

Портрет правительницы Анны Леопольдовны с младенцем императором
Иоанном Антоновичем на руках. Местонахождение неизвестно



Рисунок 12. Луи Каравакк (?).

Портрет правительницы Анны Леопольдовны с младенцем императором Иоанном Антоновичем на руках, - фотография с Таврической выставки, посвященной времени императрицы Елизаветы Петровны.



Рисунок 13. Себастьяно Риччи (1659-1734).

Апеллес пишет портрет Кампаспы в присутствии Александра
Великого, Государственный Эрмитаж. Инв. ГЭ 9639.



Рисунок 14. Джанантонио Гварди (1699-1760), копия с Себастьяно Риччи.

Апеллес пишет портрет Кампаспы в присутствии Александра
Великого. Частная коллекция, Италия.



Рисунок 15. Якопо Амигони (1682-1752).

Портрет Петра I с Минервой, 1733-34. Государственный Эрмитаж. ГЭ
2754.



Рисунок 16. Якопо Амигони (1682-1752). Портрет Петра I с Минервой, 1733-34.

ГМЗ «Петергоф». ГЭ 7610.



Рисунок 17. Пьетро Ротари (1707-1762).
Портрет Елизаветы Петровны, 1756 -1761.
Государственный Русский музей. Инв.№ Ж-4937.



Рисунок 18. Чемесов Е. П. (1737 - 1765), с оригинала Пьетро Ротари. Портрет императрицы Елизаветы Петровны, 1761 г. Офорт, резец, сухая игла.



Рисунок 19. Пьетро Ротари (1707-1762). Венера и Адонис, 1750-е.
ГМЗ «Петергоф». Инв. ОДМП 169-ж.

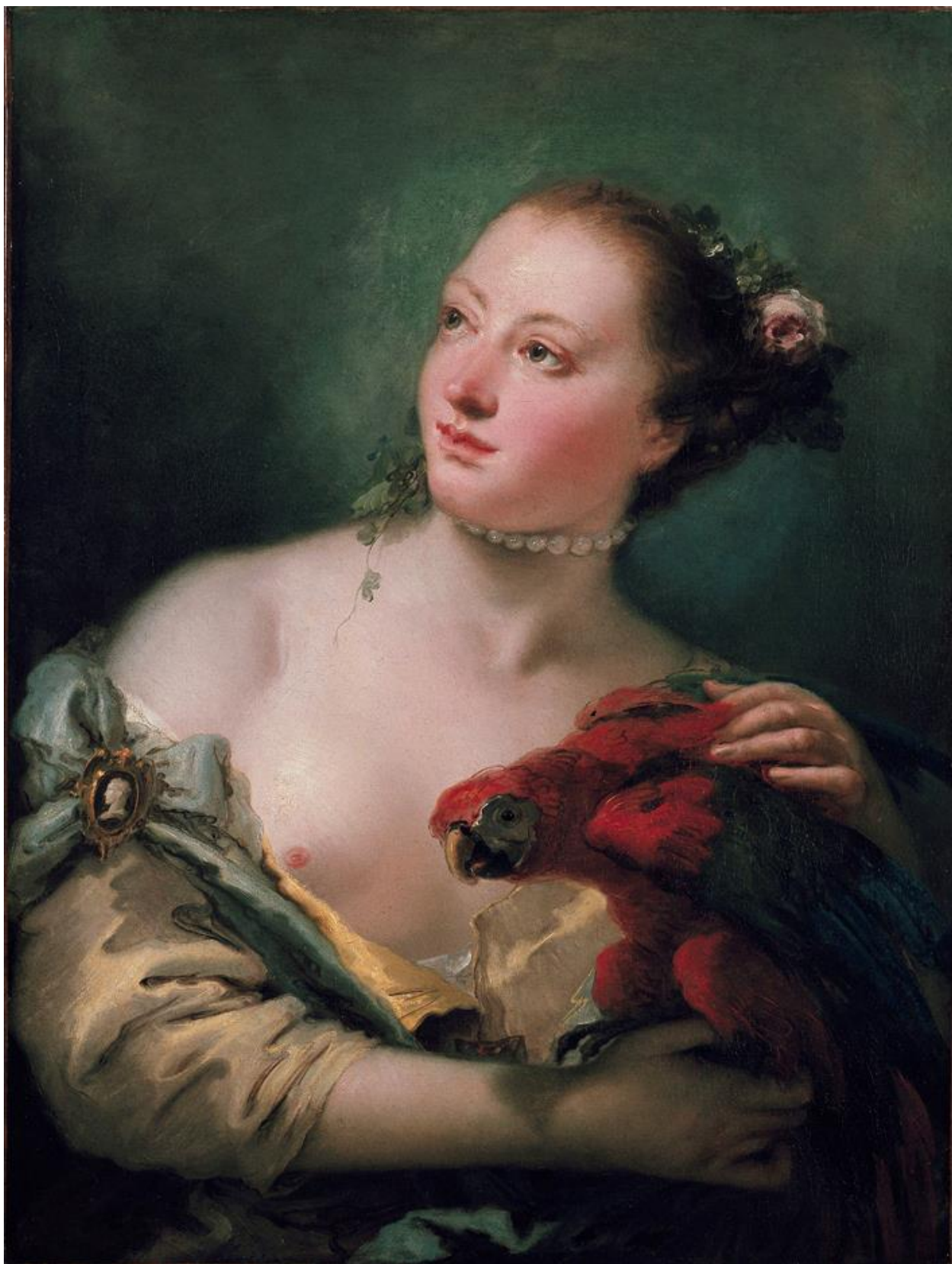


Рисунок 20. Джамбаттиста Тьеполо (1696 - 1770).

Дама с попугаем, 1760-61. Музей Эшмола, Оксфорд, Inv. WA 57.180.



Рисунок 21. Джамбаттиста Тьеполо (1696 - 1770).

Дама с мандолиной, 1760-61. Art Institute, Detroit. Inv. 57.180.



Рисунок 22. Джамбаттиста Тьеполо (1696 - 1770).

Дама в треуголке, 1760-61. S.Kress Coll., National Gallery, Washington.

Inv. 41692.



Рисунок 23. Лоренцо Тьеполо (1736-1776).
Дама в шубке, 1761. Пастель, Museum of Art, El Paso, Инв. К 150.



Рисунок 24. Доменико Тессари (Тессера, ? – до 1820), гравюра с неизвестной картины.

Дама с попугаем. Британский музей, инв. 1930, 1211.1.



Рисунок 25. Джамбеттино Чиньяроли (1706 – 1770).

Инах узнает Ио, превращенную Юноной в корову, 1765-66. Рисунок, черный мел, отмывка акварелью серым тоном. Милан, Библиотека Амброзиана. Инв. F 258 inf. n. 373.



Рисунок 26. Джамбеттино Чиньяроли (1706 – 1770).

Свадьба Реи и Сатурна, 1738. Государственный Эрмитаж, ГЭ 9949.



Рисунок 27. Франческо Фонтебассо (1707 – 1769). Воскресение Христа, 1761. – моделло плафона для Большой церкви Зимнего дворца. Бумага, акварель, тушь, перо. ГРМ, Инв. Р-3879.



Рисунок 28. Франческо Фонтебассо (1707 – 1769). Тайная вечеря, Государственный Эрмитаж, Инв. РЖ 2449.



Рисунок 29. Чернецов, Г. Г. (1802-1865).

Присяга цесаревича Александра Николаевича в Георгиевском зале Зимнего дворца, 1837. ГТГ. Инв.№ 13017.

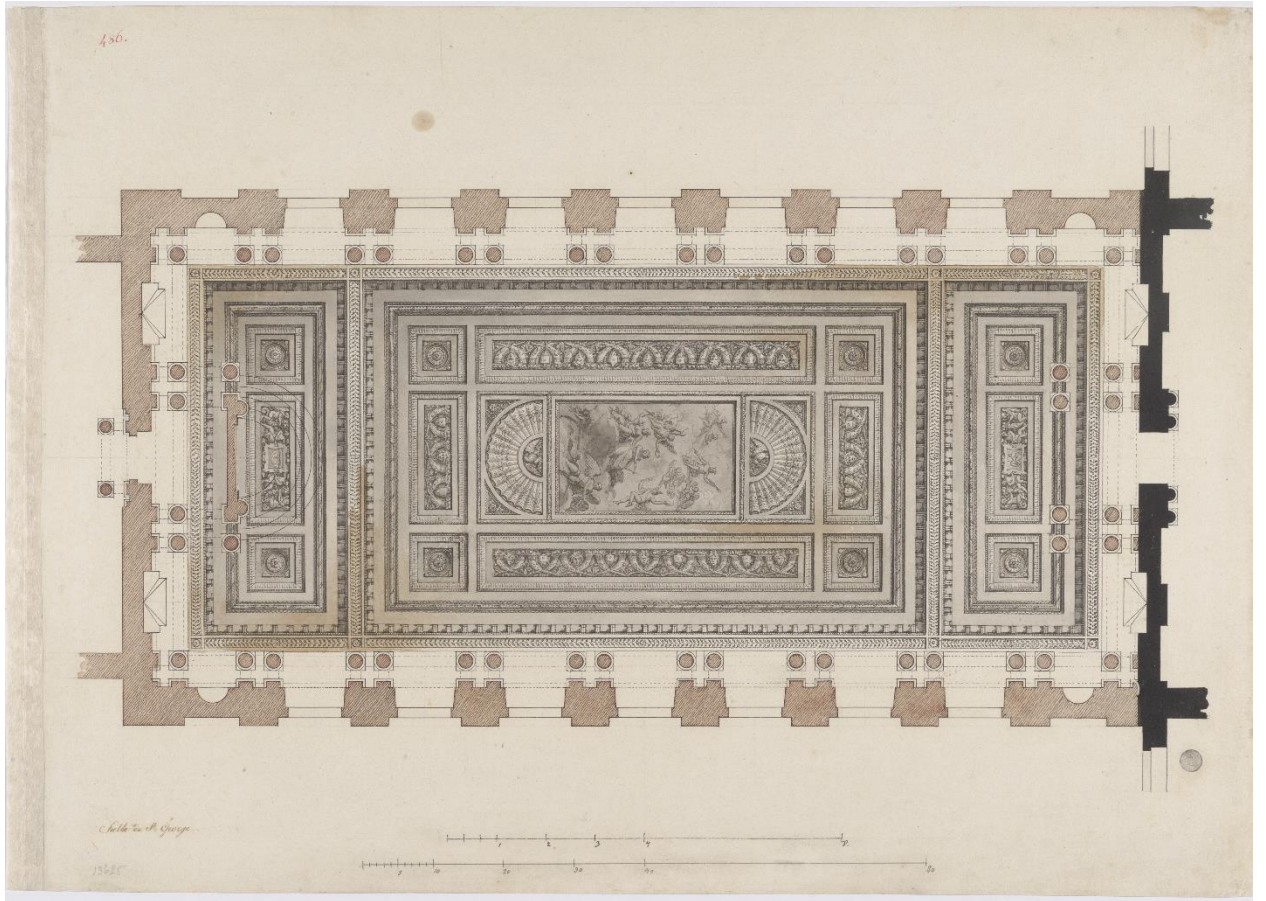


Рисунок 30. Джакомо Кваренги (1744-1817). Георгиевский зал. Плафон
Д.Б. Питтони. Государственный Эрмитаж, Инв.№ ОР – 13625.



Рисунок 31. Гаспаре Дициани (1689-1767). Олимп. Государственный Эрмитаж. Инв. ГЭ 10652.



Рисунок 32. Якопо Гуарана (1720-1808). Жертвоприношение Ифигении, 1760-61.

Государственный Эрмитаж, Инв. ГЭ 10653.



Рисунок 33. Себастьяно Маццони (1611-1678). Три парки, 1669.
ГМЗ «Петергоф». Инв. ОДМП 49-ж.



Рисунок 34. Антонио Йоли (1700-1777). Архитектурное каприччо, 1740-е.
ГМЗ «Петергоф». Инв. ОДМП 421-ж.



Рисунок 35. Грегорио Ладзарини (1655-1730). «Детство Ромула и Рема», 1700-е.

Государственный Эрмитаж, Инв. ГЭ 8436.



Рисунок 36. Сильвестро Манаиго (1666/70-1750). Пир Ирода, 1690-е.
Государственный Эрмитаж, Инв. ГЭ 4728.



Рисунок 37. Венецианский художник сер. XVIII в. (по гравюре с рисунка М.Махаева).

Вид Третьего Зимнего дворца, 1750-е.

Государственный Эрмитаж, Инв. РЖ-1863.



Рисунок 38. Венецианский художник сер. XVIII в. (по гравюре с рисунка М.Махаева), Вид Третьего Летнего дворца, 1750-е. Государственный Эрмитаж, Инв. РЖ-1865.



Рисунок 39. Николо́ Бамбини (1651-1736). Идолослужение Соломона, 1690-е. Государственный Эрмитаж, Инв. ГЭ 9638.



Рисунок 40. Николо́ Бамбини (1651-1736). Нахождение Моисея, 1690-е. Санкт-Петербург, Театр Музыкальной комедии.



Рисунок 41. Николо́ Бамбини (1651-1736). Венера и Марс, пойманные в сети Вулканом, 1700-е. Базель. Кунстхалле.



Рисунок 42. Николо́ Бамбини (1651-1736). Венера и Марс, пойманные в сети Вулканом, 1700-е. ГМЗ «Архангельское». Инв. 340-ж.



Рисунок 43. Николо́ Бамбини (1651-1736). Диана и Каллисто, 1710-1715. Sotheby's, London, 5.XII.2017, lots 568.



Рисунок 44. Николо́ Бамбини (1651-1736). Диана и Каллисто. – фотография в каталоге аукциона Lerke, 1928.



Рисунок 45. Николо́ Бамбини (1651-1736). Три грации, 1710-1715.
Sotheby's, London, 5.XII.2017, lots 568.



Рисунок 46. Николо́ Бамбини (1651-1736). Три грации. – фотография в каталоге аукциона Лерке, 1928.



Рисунок 47. Пьетро делла Веккиа (1603-1678). Самсон и Далила, 1740-е. ГМЗ «Останкино и Кусково». Инв. Ж-228.



Рисунок 48. Антонио Дзанки (1631-1722). Аллегория обучения (Ammaestramento), 1670-е.

ГМЗ «Останкино и Кусково». Инв. Ж-607.

AMMAESTRAMENTO



Huomo d'aspetto magnifico, & venerabile, con habito lungo, & ripieno di magnanima gravità, con un specchio in mano, intorno al quale sarà una cartella con queste parole: **INSPICE, CAUTUS ERIS**. L'ammaestramento è l'essercitio, che si fa per l'acquisto d'habiti virtuosi, e di qualità lodevoli, per mezzo o di voce, o di scrittura, & si fa d'aspetto magnifico, perché

Рисунок 49. Чезаре Рипа (1555-1622), из «Иконологии» - Ammaestramento.



Рисунок 50. Пьетро Негри (1628-1679). Лот с дочерьми, ГМЗ «Останкино и Кусково». Инв. Ж-548.



Рисунок 51. Пьетро Негри (1628-1679). Лот с дочерьми, б.собр.
Koelliker, Милан; MutualArt, 17.05.17.



Рисунок 52. Антонио Арригони (ок.1664-1730). Милосердный самарянин, конец 1690-х – нач.1700-х.

ГМЗ «Останкино и Кусково». Инв. Ж-304.



Рисунок 53. Антонио Арригони (ок.1664-1730). Моисей попирает корону фараона, 1710-е. Государственный Эрмитаж, Инв. ГЭ 9829.



Рисунок 54. Грегорио Ладзарини (1655-1730). Вирсавия, 1680-е.
ГМЗ «Останкино и Кусково». Инв. Ж-303



Рисунок 55. Грегорио Ладзарини (1655-1730). Софонисба, 1680-е. НИМ
РАХ, Санкт-Петербург. Инв.Ж-48.



Рисунок 56. Грегорио Ладзарини (1655-1730). Милосердие, 1710-е.
Киев, Музей Богдана и Варвары Ханенко. Инв.125 ЖБ.



Рисунок 57. Грегорио Ладзарини (1655-1730). Милосердие, 1710-е.
ГМЗ «Царское Село», Инв. ЕД-178-Х.



Рисунок 58. Грегорио Ладзарини (1655-1730). Меркурий, 1705-1710.
Моршанский художественно-исторический музей. Инв. Ж-12.

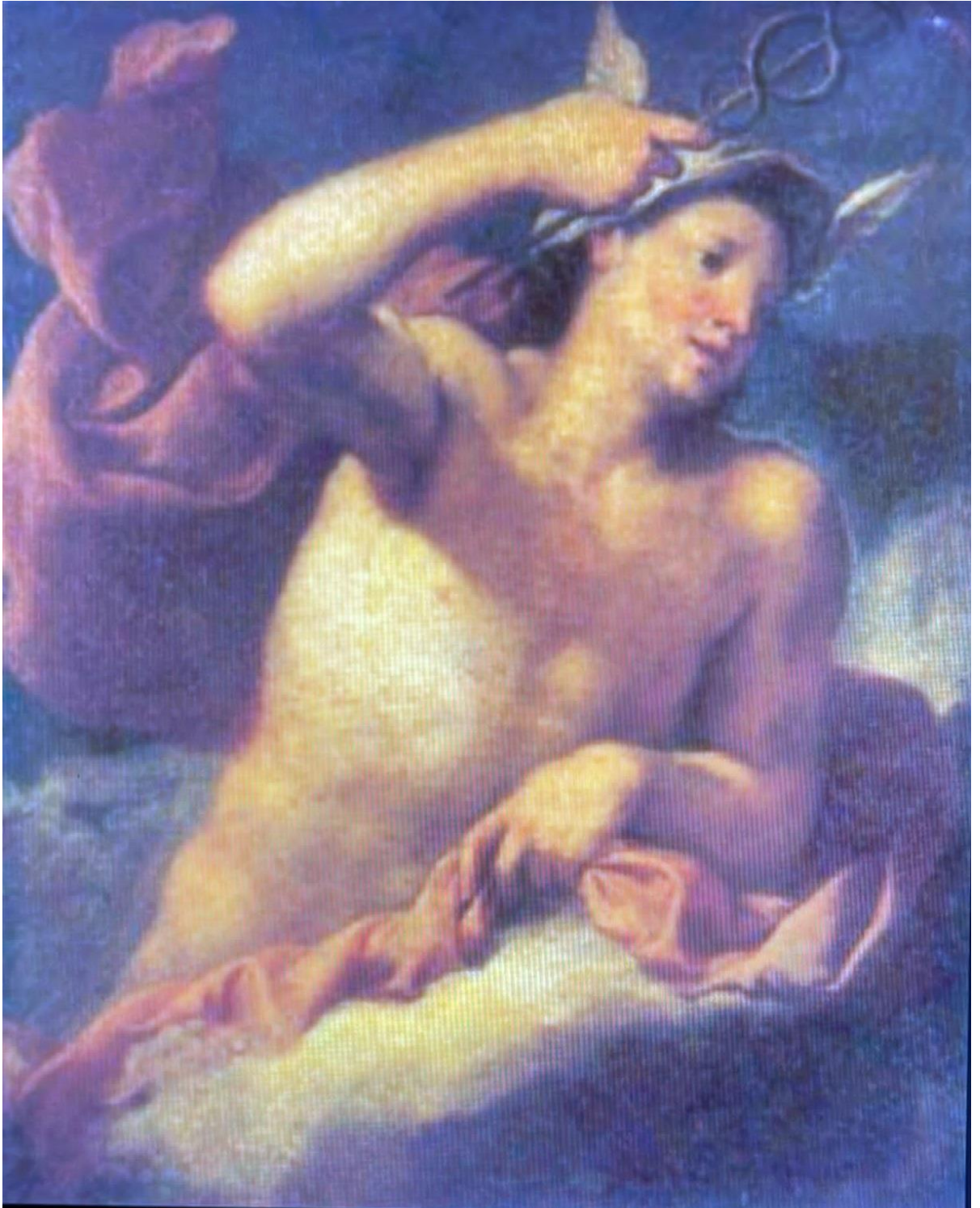


Рисунок 59. Грегорио Ладзарини (1655-1730). Меркурий, 1705-1710.
Art sale, 22.05.2001.



Рисунок 60. Грегорио Ладзарини (1655-1730). Нахождение Моисея, 1715-1720.
Нижегородский государственный художественный музей. Инв. Ж-89.



Рисунок 61. Андреа Челести (1637-1712). Вифлеемское избиение младенцев, 1665-1669. НИМ РАХ, Инв. Ж-1469.



Рисунок 62. Карл Лот (1632-1698). Блудный сын, Государственный Эрмитаж. ГЭ Инв. 6367.



Рисунок 63. Карл Лот (1632-1698). Ревекка у колодца,
Государственный Эрмитаж. Инв. ГЭ 3675.



Рисунок 64. Антонио Молилари (1655-1704). Благословение Иакова, нач.1700-х. Государственный Эрмитаж. Инв. ГЭ 4424.



Рисунок 65. Грегорио Ладзарини (1655-1730). «Явление ангела родителям Самсона», Государственный Эрмитаж, Инв. ГЭ 4361.



Рисунок 66. Джузеппе Ногари (1699-1763). Весна, Государственный Эрмитаж. Инв. ГЭ 4362.



Рисунок 67. Паоло Веронезе (1528-1588). Воскрешение Лазаря, 1584.

Государственный Эрмитаж. Инв. ГЭ 7301.

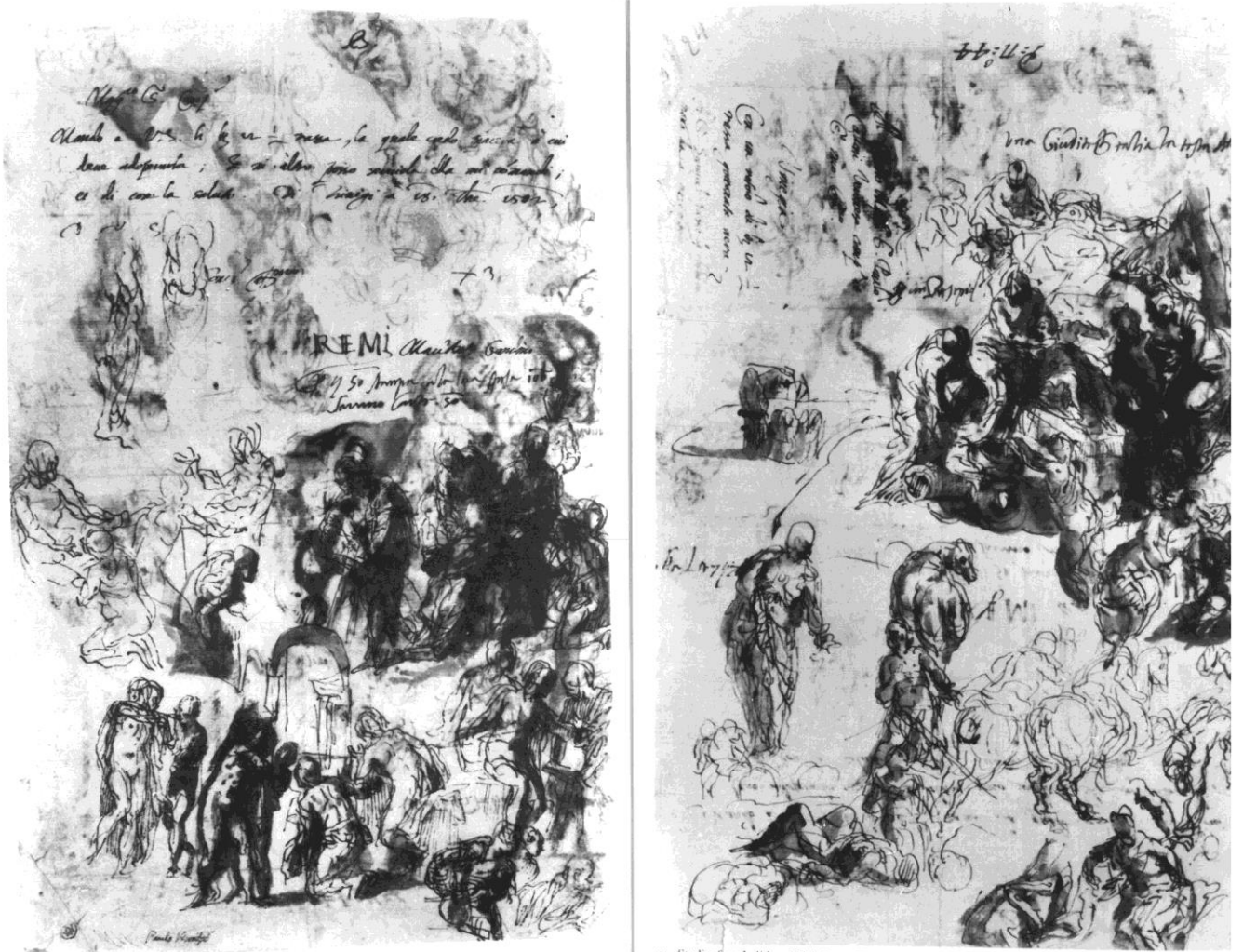


Рисунок 68. Паоло Веронезе Лист с набросками к Воскрешению Лазаря, 18 сентября 1582 г. Собр. Арманда Хаммера.



Рисунок 69. Франческо Гварди (с оригинала Паоло Веронезе) Воскрешение Лазаря, 1740-е. Частная коллекция, Франция.



Рисунок 70. Лоренцо Тьеполо (1736-1776). Величие государей ("Magnificenza dei Principi" или "Gloria degli eroi") по оригиналу Джамбаттисты Тьеполо



Рисунок 71. Лоренцо Тьеполо (1736-1776). Триумф Венеры, гравюра по оригиналу Джамбаттисты Тьеполо.



Рисунок 72. Джандоменико Тьеполо (1727-1802). - Триумф Геркулеса, гравюра по собственному оригиналу.



Рисунок 73. Джамбаттиста Тьеполо (1696-1770). Триумф Венеры, моделло плафона, 1758. Прадо, Мадрид.



Рисунок 74. Джандоменико Тьеполо (1727-1802). Триумф Геркулеса, 1757-58. моделло плафона, 1758. колл.Тиссен-Борнемиса.



Рисунок 75. Джамбаттиста Тьеполо (1696-1770). Прославление Испании, 1766-67. Деталь плафона в Тронном зале Королевского дворца, Мадрид



Рисунок 76. Франческо Фонтебассо (1707-1769). Вступление на престол Екатерины II, 1762 ГРМ, Инв. Ж-1784.



Рисунок 77. Джамбеттино Чиньяроли (1706 – 1770). Анжелика и Медор, 1761. ГМЗ «Петергоф». ОДМП 168-ж.

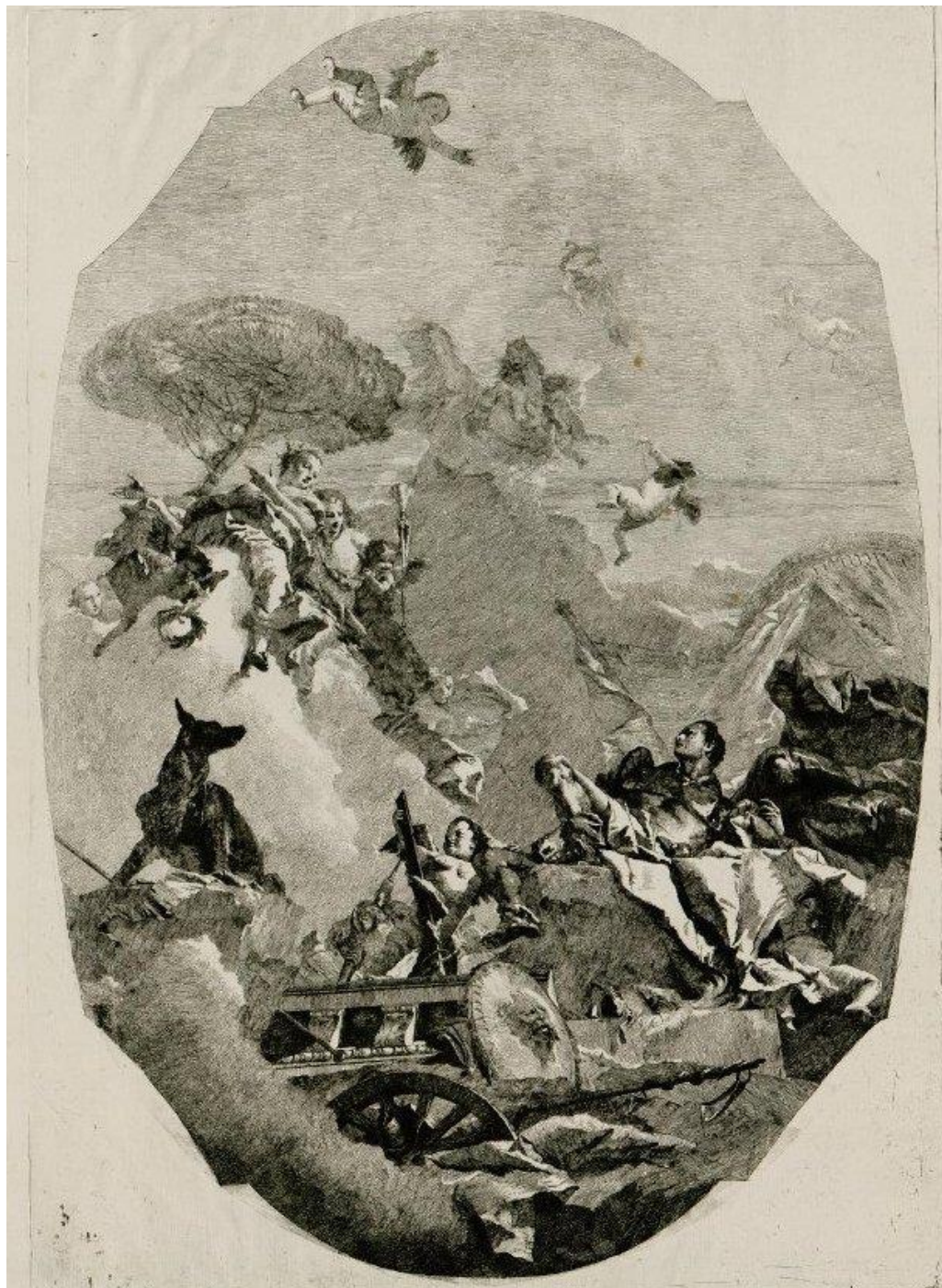


Рисунок 78. Лоренцо Тьеполо (1736-1776) Марс и Грации, 1760-61.
Гравюра по оригиналу Джамбаттисты Тьеполо для плафона по заказу
Императрицы Елизаветы Петровны.



Рисунок 79. Матвеев, по оригиналу Джамбаттисты Тьеполо – Марс и Грации, акварель, 1898г. – с плафона в Китайском дворце, Ораниенбаум.



Рисунок 80. Якопо Гуарана (1720-1808). Играющие амуры, 1764-65.
Десюдепорт в Китайском дворце, Ораниенбаум. ГМЗ «Петергоф»,
Инв. ОДМП 142-ж.



Рисунок 81. Якопо Гуарана (1720-1808). Играющие амуры, 1764-65.
Десюдепорт в Китайском дворце, Ораниенбаум. ГМЗ «Петергоф»,
Инв. ОДМП 143-ж.



Рисунок 82. Якопо Гуарана (1720-1808). Диана и Эндимион, 1764-65.
Десюдепорт в Китайском дворце, Ораниенбаум. ГМЗ «Петергоф»,
Инв. ОДМП 166-ж.



Рисунок 83. Убальдо Гандольфи (1728-1781). Аллегория Живописи, 1764-65. Десюдепорт в Китайском дворце, Ораниенбаум. ГМЗ «Петергоф», Инв. ОДМП 147-ж.



Рисунок 84. Убальдо Гандольфи (1728-1781). Аллегория Музыки, 1764-65. Десюдепорт в Китайском дворце, Ораниенбаум. ГМЗ «Петергоф», Инв. ОДМП 148-ж.



Рисунок 85. Неизв.художник XIX (?) в. Аллегория Театра.
Десюдепорт в Китайском дворце, Ораниенбаум. ГМЗ «Петергоф»,
Инв. ОДМП 149-ж.



Рисунок 86. Даниэль Сейтер (1647-1705). Смерть Клеопатры, 1680-е.
ГМЗ «Петергоф», Инв. 380-ж.



Рисунок 87. Даниэль Сейтер (1647-1705). Смерть Клеопатры, 1680-е.
Частное собрание, Петербург



Рисунок 88. Даниэль Сейтер (1647-1705). Смерть Клеопатры, 1680-е.
Рим, Палаццо Монтечиторио,



Рисунок 89. Антонио Фумиани (1645-1710). Торжествующая Юдифь перед народом, 1670-е. Государственный Эрмитаж, Инв. ГЭ 9535



Рисунок 90. Антонио Фумиани (1645-1710). Достоинство. 1670-е.
НИМ РАХ, Инв. Ж-56.

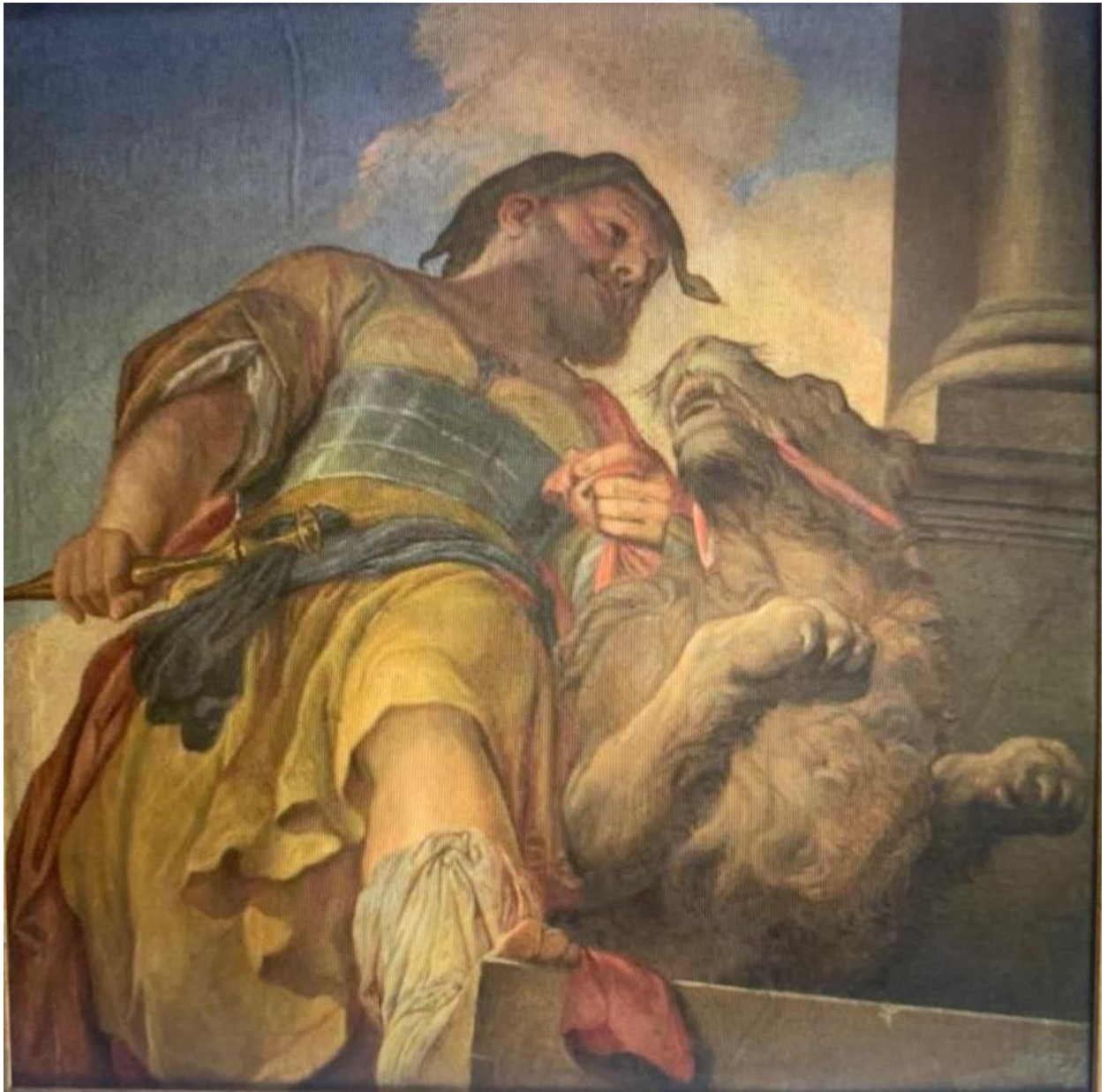


Рисунок 91. Антонио Фумиани (1645-1710). Самообладание, 1670-е.
НИМ РАХ, Инв. Ж-54.



Рисунок 92. Антонио Фумиани (1645-1710). Щедрость, 1670-е.

НИМ РАХ, Инв. Ж-1472

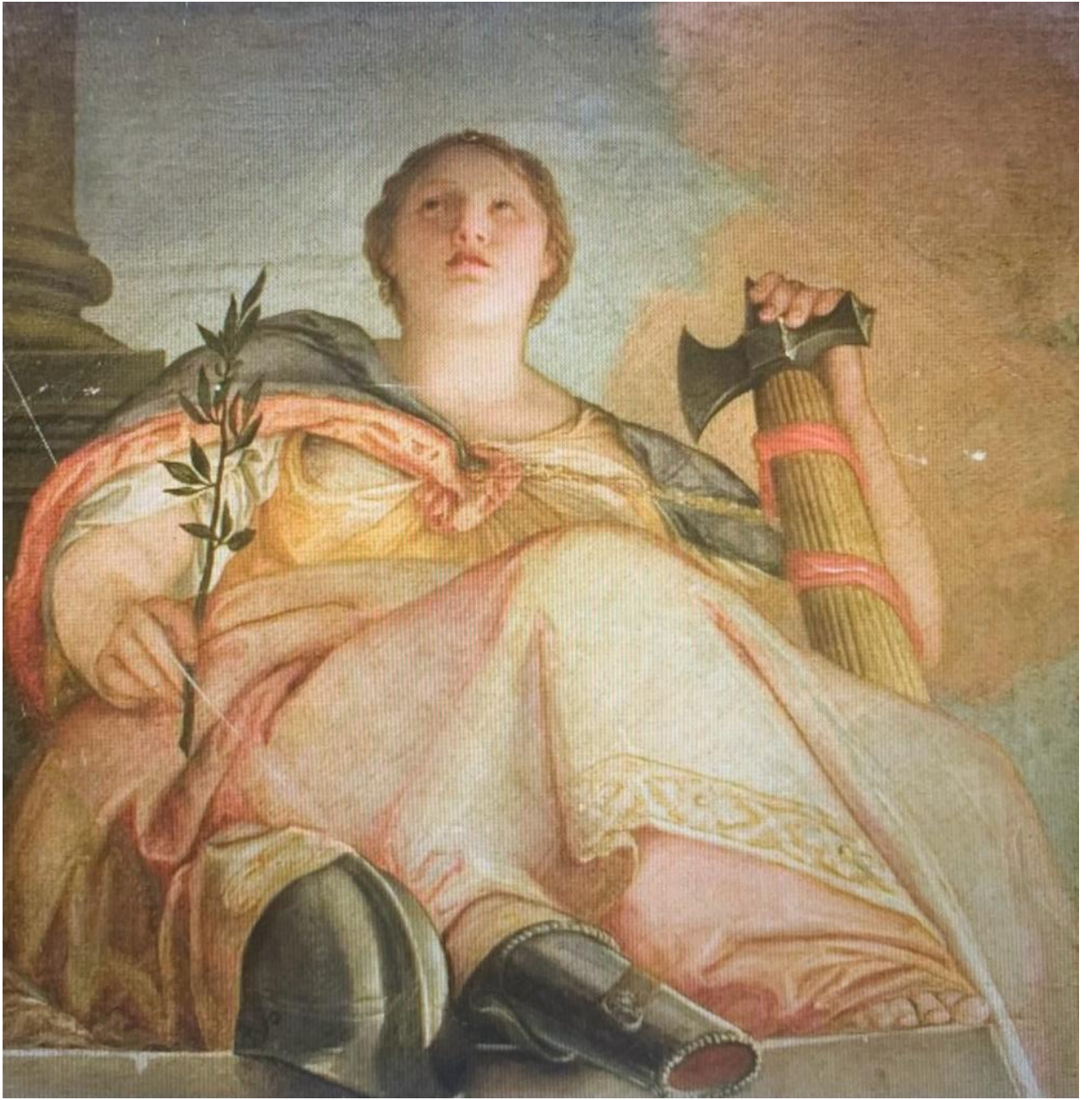


Рисунок 93. Антонио Фумиани (1645-1710). Мудрое Правление, 1670-е.
НИМ РАХ, Инв. Ж-55.



Рисунок 94. Тициан (1788/90 -1576) . Бегство в Египет, 1508-1509.
Государственный Эрмитаж, Инв. ГЭ-245.



Рисунок 95. Тициан (1788/90 -1576). Поклонение младенцу, 1508-1509.
Государственный Эрмитаж, Инв. ГЭ-230.



Рисунок 96. Тициан (1788/90 -1576). Поклонение младенцу,1507-1508.
Рисунок. Альбертина, Вена.



Рисунок 97. Тициан (1788/90 -1576). Поклонение младенцу. 1507-1508.
Музей Рейли, Северная Каролина.



Рисунок 98. Мастер «FN». Поклонение младенцу. 1515.

Гравюра по оригиналу Тициана.



Рисунок 99. Тициан (1788/90 -1576). Реконструкция: Поклонение младенцу в формате Бегства в Египет.



Рисунок 100. Франческо Мильори (1684-1738). Вакх и Ариадна, 1722-24.
НИМ РАХ Ж-1208.



Рисунок 101. Франческо Мильори (1684-1738). Похищение Европы, ок.1722.
Дрезденская галерея старых мастеров.



Рисунок 102. Франческо Бартолоцци (1727-185). Похищение Европы, 1771. Гравюра по оригиналу Гвидо Рени с картины из собрания Роберта Удней.

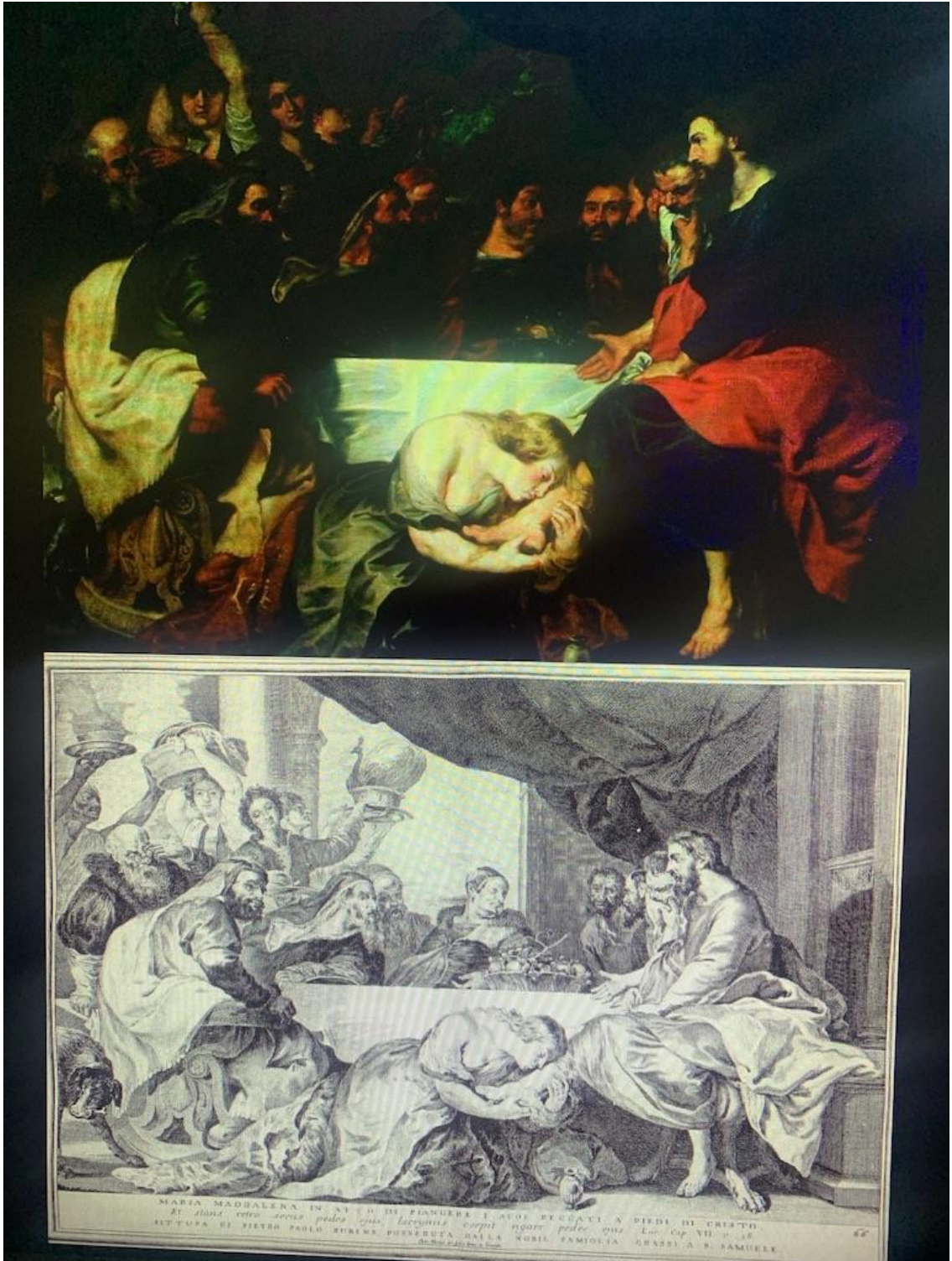


Рисунок 103. Питер Пауль Рубенс (1577-1640). Пир в доме Симона Фарисея, Пермская художественная галерея. Пьетро Монако (1707-1782) . Пир в доме Симона Фарисея, 1740. Гравюра по оригиналу Питера Пауля Рубенса.



Рисунок 104. Тициан (1488/90-1576) . Сусанна и Даниил (ранее – Христос и грешница), 1508-1509.
Галерея Келвингроув, Глазго.



Рисунок 105. Пьетро Антонио Новелли (1729-1804). Семья Энея, 1772.
Государственный Эрмитаж, Инв. Оп.1-24



Рисунок 106. Пьетро Антонио Новелли (1729-1804). Семья Энея, 1772.
Рисунок (ricordo). Галерея Дидье Аарона, Лондон.



Рисунок 107. Корреджо (1489-1534). Юноша, спасающийся бегством во время Взятия Христа под стражу, ГМЗ “Петергоф”, Инв. ОДМП 100-ж.



Рисунок 108. Людовико Карраччи (1555-1619) . Обрезание, 1611. ГМЗ
“Петергоф”, Инв. ОДМП 96-ж.



Рисунок 109. Ипполито Скарселлино (1550/1561 (?) – 1620) . Благовещение, 1610-1611. ГМЗ “Петергоф”, Инв. ОДМП 95-ж.



Рисунок 110. Джованни Давид (1749-1790) . Обрезание, 1776. Гравюра по оригиналу Людовико Карраччи.

Un'importante testimonianza storica di un dipinto perduto

817. Carracci Ludovico [da]
(Bologna 1555 - 1619)

La circoncisione.

Penna, inchiostro bruno e acquarello grigio su carta vergellata con filigrana "Giglio entro scudo con lettere LV" (HEAWOOD, 1844.I). mm 245x232. In basso a sinistra timbro di collezione Claudio Argentieri (LUGT, 486b). Iscrizioni a penna sul *verso*: in alto a sinistra entro riquadro «Lodovico Carracci inventò», sotto «D'Alessandro Maggiori e da lui / comprato in Ferrara nel 1793»; in alto a destra «Piedi Oncie / 10 = 5 d'altezza / 10 = 1 di larghezza».

Il disegno, forse di scuola emiliana della seconda metà del XVIII secolo, costituisce un importante documento storico in quanto tratto dal vero dal dipinto su tela *La Circoncisione* eseguito da Ludovico Carracci, originariamente nell'oratorio della Scala o Immacolata Concezione a Ferrara, venduto nel 1772-73 al tempo delle soppressioni a "Milord Giov. Udney" (secondo quanto riportato da Canonici, 1818) e in seguito scomparso. L'opera del maestro bolognese era conosciuta solo attraverso un'acquaforte in controparte di Giovanni David incisa nel 1776, finora considerata l'unica testimonianza esistente del quadro perduto, a parte un disegno di Ludovico relativo ad un irrilevante particolare (uno studio di gamba nel verso del disegno in oggetto) riconosciuto per l'opera in questione da Alessandro Brogi (2001, p. 283). Nella Descrizione delle pitture e sculture della città di Ferrara di Carlo Brisighella (XVIII sec., prima edizione a stampa a cura di M. A. Novelli, Ferrara 1991) il dipinto era così descritto: «Ludovico Carracci bolognese impreziosi co' suoi rari colori la tela seguente, formandovi sopra Gesù circonciso dal sacerdote e sostenuto da San Giuseppe, vedendosi la Vergine Madre in disparte come



addolorata pel patimento del suo Figliuolo, et altre. Proviene dalla collezione Casati ma non è indicata alcuna cifra». Il disegno, come si rileva dalla scritta al *verso*, fu acquistato a Ferrara dal noto collezionista Alessandro Maggiori nel 1793. Con molta probabilità passò nella collezione del giornalista Pier Luigi Breschi (che acquisì molti fogli della collezione Maggiori) e da questa alla collezione dell'editore e antiquario Claudio Argentieri (della quale reca il timbro). Sul dipinto di Carracci si veda: A. BROGI, *Ludovico Carracci*. Ozzano Emilia, 2001, pp. 281-283, fig. 339.

€ 900

Рисунок 111. Н.х. XVIII в. Обрезание. Рисунок по оригиналу
Людovико Карраччи. Галерея Gonnelli, Флоренция, 17 ноября 2012 г.,
лот 817.



Рисунок 112. Николò Бамбини (1651-1736). Диана и Эндимион. 1710-е.
Музей Богдана и Варвары Ханенко, Киев.



Рисунок 113. Джамбаттиста Тьеполо (1696-1770). Похищение сабинянок. 1717-18. Государственный Эрмитаж, Инв. ГЭ 282.



Рисунок 114. Паоло Веронезе (1528-1588). Блудница Соранцо, 1568-1570.
Дальневосточный художественный музей, Хабаровск, Инв. Ж-578.



Рисунок 116. Паоло Веронезе, Блудница Соранцо.

Рисунок с картины из собр. графа Г.А. Кушелева-Безбородко в каталоге Друот. 1869.



Рисунок 117. Неизв. итальянский художник XVII в. Блудница Соранцо.

Копия с оригинала Паоло Веронезе. Частное собрание, замок Montresor,

Франция.



Рисунок 118. Франческо Казанова (1727-1802). Князь Нассауский, охотящийся на леопарда НИМ РАХ, Инв. Ж-117.



Рисунок 119. Франческо Казанова (1727-1802). Конный портрет Светлейшего князя Г.А.Потемкина. 1789. Государственный музей А.В.Суворова, Инв. Ж-251.



Рисунок 120. Бартч, Адам (1757-1821). Штурм Очакова. 1792. Гравюра по оригиналу Франческо Казановы.



Рисунок 121. Иванов, Михаил (1748-1823). Штурм Очакова (Приступ Очакова со стороны суши), акварель, ГРМ, Инв. Р-5651.



Рисунок 122. Франческо Казанова (1727-1802). Взятие Очакова, 1790-92.
Государственный Эрмитаж, Инв. ГЭ 4735.



Рисунок 123. Франческо Казанова (1727-1802). Взятие Измаила, 1796-99.
Государственный Эрмитаж, Инв. ГЭ 4737.



Рисунок 124. Шютц, Карл (1745-1800). Сражение на Кинбурнской косе 12 октября 1787. 1788. Гравюра по оригиналу Франческо Казановы.



Рисунок 125. Копия с Тициана. Персей и Андромеда. Ок. 1600.
Государственный Эрмитаж, Инв. ГЭ 1595.



Рисунок 126. Джамбаттиста Тьеполо (1696-1770). Пир Клеопатры. 1745-47. ГМЗ "Архангельское", Инв. Ж-213.



Рисунок 127. Джамбаттиста Тьеполо (1696-1770).

Встреча Антония и Клеопатры, 1747.

ГМЗ "Архангельское", Инв. Ж-214.



Рисунок 128. Джованни Скайарио (1726-1792). Аллегории частей света.
Конец 1760-х – нач. 1770-х. (Фотография 1950-х гг.)
Екатерининский дворец, ГМЗ «Царское Село».



Рисунок 129. Джамбаттиста Тьеполо (1696-1770). Смерть Дидоны. 1750-е.
ГМИИ им.А.С.Пушкина, Инв. Ж-1605.



Рисунок 130. Джамбаттиста Тьеполо (1696-1770). Двое святых. ГМИИ им. А.С.Пушкина, Инв. Ж-2696.



Рисунок 131. Джандоменико Тьеполо (1727-1804). Александр и Диоген. 1780-е. Государственный Эрмитаж, Инв. ГЭ 5370.



Рисунок 132. Джандоменико Тьеполо (1727-1804). Возвращение блудного сына, ГМИИ им. А.С.Пушкина, Инв. Ж-2696.



Рисунок 133. Джамбаттиста Тьеполо (1696-1770). Пир Клеопатры. 1743-1744. - фотография картины в зале Большого Итальянского просвета Нового Эрмитажа. До 1933.





Рисунок 134. Джамбаттиста Тьеполо (1696-1770). Пир Клеопатры, 1743-44.
Национальная галерея Виктории, Мельбурн


ПРИЛОЖЕНИЕ № 1


**Указатель картин из коллекции консула Удней согласно Каталогу Миниха 1773-1787
[Muenich E.] Catalogue raisonne 'de tableaux que se trouvent dans les Galleries, Sallons et Cabinets du Palais Imperial `a
Saint-Petersbourg, 1773-1783, t.,2, 1785, t.3, Архив Эрмитажа, , Ф.І, оп.VI-А, дело 85.**

№ п/п	Каталог Миниха	Изображение, современная / последняя известная атрибуция, размеры	Каталоги и описи Эрмитажа	Дополнительные сведения из разных источников	Перемещение по коллекциям
1.	<p>Copie d'après le Corrège par Louis Carrache¹</p> <p>n. 2119. <i>La Vierge avec l'Enfant Jésus</i></p> <p>Dans un endroit solitaire ombragé d'arbres, la vierge assise sur l'herbe, contemple l'Enfant Jesus couché sur ses genoux. Au dessus d'eux paraît un petit Ange se tenant à la branche d'un Palmier. La Vierge coëffée à l'orientale, est vüe de profil et paraît</p>	<p>Корреджо (Антонио Аллегри), ок. 1516-1517.</p> <p>Копия (Лодовико Карраччи?)</p> <p><i>Цыганская мадонна (la Zingarella)</i></p> <p>Пармская школа, XVI век</p> <p>Дерево, масло, 53,4 x 39 см</p>	<p>Кат.1797</p> <p>№ 556</p> <p>Оп.1859</p> <p>№ 4493</p>	<p>“...L'Original de ce Tableau était autrefois dans la gallerie de Parme sous le nom de la Zingarina, maintenant il doit se trouver dans celle du Roi de Naples, mais gâté. La belle Copie, dont il s'agit ici, est de Louis Carrache, de même grandeur que l'Original et peu inférieure. Elle vient de la Collection de Modène achetée pour le feu Roi de Pologne, Electeur de Saxe, par le Peintre Rossi,</p>	<p>Передана в 1862 г. из Эрмитажа в Румянцевский музей в Москве</p>

	<p>n'avoir sur elle que sa chemise, le reste de son habillement étant étendu dessous, et autour d'elle. Un Lapin blanc et un Chardonneret y fond des petits accessoires. Les figures sont dignes du Corrège et le fond d'arbres est d'un beau faire</p> <p>Sur bois. H.^t 11 ½. V. L. 8 ¾. V.</p>			<p>lequel en garda deux tableaux pour lui même, qu'il vendit ensuite au S.^t Odny Anglais, de qui ils ont été acquis par Sa Majesté Impériale.</p> <p>Voyez icy après le N.° 2178. (сведения из несохранившегося Каталога Удней)</p>	
2.	<p>François Rossi Surnommé Cecchino del Salviati.</p> <p>2120. La Baptême de N. S.^{gr}</p> <p>Les ouvrages de ce Peintre, disciple d'André del Sarto, étant très rares, ce Tableau en devient d'autant plus précieux.</p> <p>Sur bois Haut 1. ar. 1. V. Large 11 ¾. V.</p>	<p>Орацио Самаккини</p> <p>Крещение Христа</p> <p>Дерево, масло</p> <p>76 x 52 см</p>	<p>Кат.1797</p> <p>№ 599</p> <p>Оп.1859</p> <p>№ 2400</p>	<p>Государственный Эрмитаж. Т.К.Кустодиева <i>Итальянская живопись XIII-XVI вв. Каталог коллекции.</i> Санкт-Петербург, 2011, № 257</p>	ГЭ 1542

					
3.	<p>Marcel Venusto. N.° 2121. Un Christ sur la Croix.</p> <p>Ce Tableau de quatre figures, qu'on croit avoir été fait sur un dessein de Michel Ange maitre de Venusto, est très intéressant pour l'Expression.</p> <p>Sur bois. Haut 15 ½. V. Large 10 ¾. V.</p>	<p>На картине обнаружена подпись – <i>Henr Bolidanus Roma f An 1575.</i></p> <p>Дерево,масло 68 x 48 см</p>	<p>Кат.1797 № 416 Оп.1859 № 2332</p>	<p>Т.К.Кустодиева, 2011, № 158 (имитатор Микеланджело)</p>	ГЭ 1519

					
4.	<p>Adam Elzheimer</p> <p>2122</p> <p>Jésus Christ devant Pilate.</p> <p>Petit morceau de beaucoup de figures, mais pas des meilleurs de ce maître.</p> <p>Sur Cuivre Haut 5 ¼. V. Large 4. V.</p>	<p>Адам Эльсхаймер</p> <p>Христос перед Пилатом</p> <p>Медь, масло,</p> <p>14 x 17,8 см</p>			<p>Местонахождение неизвестно</p>

<p>5.</p>	<p>Guido Réni 2123. <i>L'Assomption de la Vierge.</i></p> <p>On donne ce Tableau pour l'Esquisse finie et le modèle d'un des plus fameux Ouvrages de ce Maître, savoir l'Assomption de la Vierge à Gènes, ouvrage pour lequel il eut la gloire d'être préféré à tous les Peintres Boulonois ses compétiteurs et à Louis Carrache même. Ce grand Tableau représente la Vierge accompagnée des douze Apôtres et d'autres figures grandes et petites au nombre de vingt six.</p> <p>Sur toile. Haut 1. ar. 5. V. large 14 ½. V.</p>	<p>Гвидо Рени (копия?) <i>Вознесение Марии</i></p> <p>Холст, масло, 94, 2 x 64,5 см</p> 	<p>Кат.1797 № 664</p> <p>Оп.1859 № 4516</p>	<p>La nature sans cesse consultée, un détail précis de ses beautés, l'heureux Talent qu'il avoit de tout embellir, se trouvent dans la quantité d'études faites pour ce Tableau, qu'il exposa dans une salle, où deux de ses disciples le montraient à tous les peintres, pendant que lui, à l'exemple d'Appelle, Se tenait caché dans un Cabinet derriere la toile, pour entendre ce qu'on disoit de Son ouvrage».</p> <p>(сведения из несохранившегося Каталога Удней)</p> <p>На обороте холста:</p> <p>N 35 <i>Guido Reni</i></p>	<p>Царское Село, Екатерининский дворец</p> <p>ЕД-196-х, ЦСКП-18258</p> <p>Эскиз (?) к большой алтарной картине в церкви Del Gesù в Генуе в капелле S.Maria Assunta.</p> <p>исполненной по заказу маркиа Дураццо в 1617 г.</p> <p>Цветовое решение отличается от окончательного и позволяет рассматривать гипотезу об одном из <i>боццетти</i> Рени</p>
-----------	---	--	---	--	--

6.	<p>François Trévisani N.° 2124. <i>Apollon et Daphné.</i></p> <p>Petit Tableau bien peint et agréable.</p> <p>Sur toile. H.^t 1. ar. ½. V. L. 14. V. Pend.^t du N.° 2125.</p>	<p>Франческо Тревизани <i>Аполлон и Дафна</i></p> <p>Холст,масло, 73,2 x 61,6 см</p> 	<p>Кат.1797 № 3901</p> <p>Опись 1859 № 5325</p>	<p>Прим.в Описи 1859 г.:</p> <p><i>“Передана в Императорский Эрмитаж</i></p> <p><i>в 1907 г (из комнат Зимнего дворца)”</i></p>	ГЭ 238
----	--	---	---	--	--------

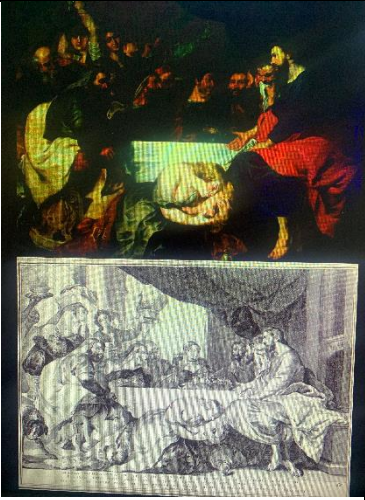
7.	<p>Francois Trévisani 2125. <i>Le Jugement de Pâris</i></p> <p>Charmant petit morceau et digne Compagnon du précédent.</p> <p>Sur toile. H.^t 1. ar. ½. V. L. 14. V. Pend.^t du N.^o 2124</p>	<p>Франческо Тревизани <i>Суд Паруса</i></p> <p>Холст,масло, 73,2x61,6 см</p>	<p>Кат.1797 № 3902 <i>пометка: продано</i></p>	<p>Le numéro est souligné au crayon de papier</p>	<p>Продана в 1855, см. Н.Врангель, <i>Искусство и государь Николай Павлович.</i> – «Старые годы», июнь-сентябрь 1913, № 980.</p>
8.	<p>Francois Mazzoli, dit le Parmésan 2126. <i>La Vierge et deux Enfants.</i></p> <p>Tableau de peu de mérite et devenu noir.</p> <p>Sur toile. Haut 1. Ar. 5. V. large 1. ar.</p>	<p>Пармиджанино (Франческо Маццолли) <i>Мадонна с младенцем и Иоанном Крестителем</i></p> <p>Холст, масло, 94,2 x 71,2 см</p>	<p>Кат.1797 № 560</p>		<p>Местонахождение неизвестно</p>

9.	<p>Guido Réni</p> <p>2127. Buste de Femme.</p> <p>C'est le buste d'une belle femme à Cheveux blonds, ornée de Bijoux et vêtue de gris de lin. morceau peint avec toute la délicatesse du pinceau de ce Maître.</p> <p>Sur toile. Haut 14. $\frac{3}{4}$. V. Large 12. V.</p>	<p>Гвидо Рени</p> <p><i>Женский портрет</i> (погрудное изображение)</p> <p>Холст, масло, 73,6 x 53,3 см.</p>	<p>Кат.1797</p> <p>№ 2079</p> <p>Опись 1859</p> <p>№ 5700</p>		<p>Примечание в Кат.1797 – в Таврическом дворце</p> <p>Примечание в Описи 1859: В кабинете Имп.Марии Федоровны в Б.Царскосельск. дворце</p>
----	---	---	---	--	---


10.	<p>Guido Réni</p> <p>N.° 2128.</p> <p>Buste de Femme.</p> <p>Elle a les Cheveux bruns, la Tête soulevée et le regard de côté, son Vêtement parait agité par le Vent.</p> <p>Parfaitement beau morceau.</p> <p>Sur toile. Haut 14 ¼. V. Large 12. V.</p>	<p>Гвидо Рени</p> <p><i>Женский портрет</i> (погрудное изображение)</p> <p>Холст, масло, 63,4х 53,4 cm</p>	<p>Кат.1797</p> <p>№ 2061</p> <p>Опись 1859</p> <p>№ 5701</p>		<p>Примечание в Кат.1797 – в Таврическом дворце</p> <p>Примечание в Описи 1859: В уборной Имп.Елизаветы Алексеевны в Б.Царскосельск. дворце</p>
-----	---	---	---	--	---

11.	<p><i>Marc Antoine franceschini</i></p> <p>2129.</p> <p><i>L'Assomption de la Vierge.</i></p> <p>Petit Tableau bien exécuté et très agreable, d'un Peintre Elève de Charles Cignani.</p> <p>Sur toile. Haut 1. ar. 2 ¼ V. L. 14 ¾. V.</p>	<p>Маркантонио Франческени</p> <p><i>Вознесение Мадонны</i></p> <p><i>Холст, масло,</i></p> <p>Н.81,3 x 65,6 cm</p>			<p>Местонахождение неизвестно</p>
-----	--	--	--	--	---------------------------------------

12.	<p>Paul Rembrant</p> <p>2130.</p> <p>N. S. chez Marthe et Marie.</p> <p>Marie assise auprès du Sauveur écoute Sa parole et Marthe tenant une Corbeille remplie de Légumes, semble être Venue pour parler au Seigneur. L'action Se passe dans une Chambre ornée, où les jours sont bien ménages. morceau qui pourrait bien n'être que d'un Elève de ce Peintre.</p> <p>Sur bois. Haut 10 ½. V. Large 14 ¼. V.</p>	<p>Рембрандт Харменс ван Рейн</p> <p><i>Христос в доме Марии и Марты</i></p> <p>Дерево, масло,</p> <p>46,7 x 63,4 cm</p>	<p>Кат.1797</p> <p>№ 1923</p> <p>Оп.1859</p> <p>№ 4743</p>	<p>Штамп “Состояла налицо в 1912 г.”</p>	<p>Местонахождение неизвестно</p>
13.	<p>Pierre Paul Rubens</p> <p>2131.</p> <p>Jesus Chez le Pharisien</p> <p>Luc VII. V. 36-38. Tableau capital</p>	<p>Питер Пауль Рубенс</p> <p><i>Пир в доме Симона Фарисея</i></p> <p>Холст, масло,</p> <p>200 x 246 см</p>	<p>Кат.1797</p> <p>№ 1280</p> <p>Оп.1859</p> <p>№ 3024</p>	<p>Pietro Monaco, <i>Raccolta di cento dodici stampe di pitture della storia sacra.</i> Venezia.Edizioni 1743, 1746 - n.21; 1763, 1772, 1789, 1819-1822 – n.66.</p>	<p>Государственная художественная галерея, Пермь, Инв. Ж-71.</p>

	<p>représentant N. S. à Table chez le Pharisien et la Pécheresse baisant les pieds du Sauveur qu'elle arrose de ses larmes, éssuye avec ses cheveux et oint d'une huile Odoriferante. Toutes les figures au nombre de 14. sont de grandeur naturelle, peintes avec cette force d'Expression et de moëlleux de touche qui caractérisent les ouvrages de ce grand maître</p> <p>Sur toile. Haut 2. ar. 13. V. Large 3. ar. 6. V.</p>			<p>Находилась в палаццо Грасси в Венеции</p>	
14.	<p>Dominique Zampiéri, dit le Dominiquin.</p> <p>2132. Un S.^t Jerôme la plume à la main</p> <p>Précieux petit Tableau représentant S.^t Jerome en méditation. Le fond est un paysage avec quelques Anges qui jouent avec le Lion compagnon du Saint.</p>	<p><i>Нидерландский (?)</i> художник XVII в.</p> <p><i>Евангелист Марк / Св. Иероним?</i></p> <p>Медь, м. овал 47 x 61 см</p>	<p>Кат.1797 № 565</p>	<p><i>Возвращена в Эрмитаж из "Антиквариата"</i></p> <p><i>18/X – 1931 г.</i></p>	<p>ГЭ 9209</p>

	<p>Sur Cuivre, Ovale. Haut 10 ½. V. Large 13 ½.</p>				
15.	<p>Jean François Barbiéri da Cento, dit le Guerchin. 2133. <i>S.^t Jérôme traduisant la Bible.</i> Ce Tableau d'un style noble, d'un dessein correct et d'un Coloris vigoureux peut être regardé comme une Piece capitale. Sur toile. Haut 3. ar. Large 2. ar. 4 ½. V.</p>	<p>Гверчино (Джанфранческо Барбьери) <i>Св. Иероним переводит Библию</i> Холст, масло, 213,6 x160,7 cm</p> 	<p>Кат.1797 № 372 Опись 1859 № 2224</p>	<p>Государственный Эрмитаж, Всеволожская, С.Н. <i>Итальянская живопись XVII в. Каталог коллекции.</i> СПб, 2013. №25.</p>	ГЭ 52


16.	<p>Salvator Rosa.</p> <p>2134. Ulysse découvert.</p> <p>Ulisse en partant de l'Île de la Déesse Calypso s'embarqua sur un Vaisseau qui fut brisé sur les Côtes de Phéacie, aujourd'hui L'île de Corfou, mais Iuo, ou Leucothée, divinité marine, le sauva, en lui donnant une planche sur laquelle il aborda tout nud au Port de Phéaciens : s'étant caché dans l'herbe, il fut découvert par Nausicaa, fille d'Alcinoüs, Roi des Phéaciens qui lui fit donner des habits.</p> <p>La Princesse Nausicaa parait avec beaucoup d'éclat dans l'Odyssée d'Homère. Le Poète lui a été fort liberal de</p>	<p>Сальватор Роза</p> <p><i>Одиссей и Навзикая</i></p> <p>Холст, масло, 194,5 x144,5 cm</p> 	<p>Кат.1797</p> <p>№ 406</p> <p>Опись 1859</p> <p>№ 2194</p>	<p>Всеволожская,С.Н. 2013</p> <p>№ 205</p>	<p>ГЭ 35</p>


<p>ses faveurs et la représente semblable à une Déesse en corps et en ame. Il a voulu que son héros, après avoir fait naufrage, recut d'elle le premier secours dont il eut besoin. Nud comme quand il vint au monde, il s'était couché par terre dans un lieu que les branches toufues des arbres déroboient aux passans et il dormait fort tranquillement par la grace de Minerve, lorsque les cris de quelques filles l'éveillèrent C'étoient Nausicaa et ses servantes qui jouaient à la paume, en attendant que le linge qu'elles avaient lavé et étendu au soleil, fut sec. Ulysse alla voir ce que c'était. Sa vüe mit en fuite toutes ces pauvres filles, à la reserve de Nausicaa, qui, par l'inspiration de Mercure, attendit de pied ferme, ce que l'homme nud aurait à dire. Ulysse lui fit son Compliment d'un peu loin et lui dit, que la voyant si belle, il ne savait si elle etait une Déesse ou une Mortelle,</p>				
---	--	--	--	--

qu'heureux était son pere, sa mere et ses freres, mais plus heureux encore serait celui qui l'épouserait, et après un prélude si bien entendu, il implora son assistance, surtout par rapport à sa nudité, Nausicaa lui repondit en fille de bonne maison, rappella ses servantes et leur commanda de donner à boire et à manger à cet homme et de lui laver le corps. Tout aussitot elles le menèrent au bain, mais il les pria de s'écarter, leur représentant qu'il auroit honte de se voir tout à fait nud parmi des filles : alors elles se retirerent, il se lava, s'habilla et revint trouver Nausicaa, à qui il plut si fort qu'elle dit à ses servantes qu'elle serait ravie d'avoir un tel homme pour Mari.

Après qu'il eut mangé, elle lui représenta qu'il fallait qu'il vint à pied avec ses servantes jusqu'à un certain lieu proche de la ville, et qu'il attendit là jusqu'à ce quelle fut rentrée chez son pere avec toute sa suite. Elle


	<p>lui en dit les raisons fort naïvement, qui étaient, qu'elle ne voulait pas donner sujet de causer aux médisans dont la Ville était toute pleine. Ulysse se conformant à ses remontrances, s'arrêta au lieu qui lui avait été marqué, d'où il fut conduit invisiblement par Minerve chez Alcinoüs qui le reçut fort civilement.</p> <p>Ce Tableau de 5. Figures, d'environ 2 pieds, est un des plus grands et des plus beaux qu'on trouve dans ce genre du Salvator.</p> <p>Sur toile. Haut 2. ar. 12. V. L. 2. ar. ½. V.</p>				
17.	<p>Jacques Robusti, dit le Tintoret.</p> <p>N.º 2135. Trois Portraits.</p> <p>Tableau admirablement peint qui représente un moine de</p>	<p>Тинторетто, круг</p> <p>Тройной портрет</p> <p>Холст, масло,</p>	<p>Кат.1797</p> <p>№ 32</p>	<p>“Tableau admirablement peint qui represent un moine del'ordre St.Benoit ayant à sa droite un Senateur venitien et à sa gauche le Tintoret qui s'y est peint lui même” –</p>	ГЭ 7369


	<p>l'Ordre de S.^t Benoit ayant à sa droite un Sénateur Vénitien et à sa gauche le Tintoret qui s'y est peint lui même.</p> <p>Demi longueur, Sur toile. H.^t 1. ar. 5. V. L. 1. ar. 10. V.</p>	<p>95 x 115 см</p> 		<p>сведения из каталога Удняя (не сохранился)</p> <p>Фомичева, Т.Д. Венецианская живопись XIV-XVIII века.</p> <p>Каталог. 1992. № 249</p>	
18.	<p>Frédéric Baroche. N.º 2136 <i>Un repos de la S.^{te} Famille.</i></p> <p>La Vierge tenant l'Enfant endormi sur ses genoux semble vouloir le mettre dans le berceau qu'elle tâche d'approcher d'elle. A quelque distance se voit S.^t Joseph lisant dans un Livre.</p> <p>Ce petit Tableau qui parait n'être pas achevé, n'en a pas moins l'élégance qu'on trouve dans les ouvrages du Corrège dont Baroche suivait la manière.</p>	<p>Федерико Бароччи, копия <i>Отдых Святого семейства</i></p> <p>Холст, масло, 46,5 x 35,5 см</p>	<p>Кат.1797 № 2423 Оп.1859 № 2387</p>	<p>Кустодиева, 2011, № 37</p>	ГЭ 1537

	<p>Sur toile. Haut 10 ¼. V. Large 7 ¾. V.</p>				
19.	<p>Copie d'après le Corrège. par L'Albane. 2137</p> <p><i>Une Madeleine pénitente.</i></p> <p>L'Original de ce Tableau fait partie de la Collection de Dresde et cette Copie est évidemment l'ouvrage de l'Artiste délicat auquel on l'attribue.</p> <p>Sur toile. Haut 6. V. Large 8 ½. V.</p>	<p>Корреджо (копия Франческо Альбани)</p> <p><i>Кающаяся Мария Магдалина</i></p> <p>Холст, масло, 26,7 x 38 см</p>	<p>Кат.1797 - ?</p> <p>Оп.1859</p> <p>4628</p>	<p>Примечание</p> <p>В Оп.1859: "В канцелярии Эрмитажа".</p>	<p>Врангель, 1913, № 715. Местонахождение неизвестно</p>

20.	<p>Pierre Beretini de Cortone. 2138 <i>Marsyas et Apollon.</i></p> <p>Il est de deux figures principales et de deux Satyres vus dans le lointain. C'est un morceau d'un grand dessein.</p> <p>Sur toile. Haut 13. V. Large 1. ar. ½. V.</p>	<p>Пьетро да Кортона (Пьетро Береттини) <i>Аполлон и Марсий</i></p> <p>Холст, масло, 57,7 x 73,6 см</p>	<p>Кат. 1797 № 2586</p>		<p>Местонахождение неизвестно</p>
21.	<p>Jerôme Mazzoli. 2139. <i>Une Sainte Famille.</i></p> <p>On y voit la Vierge assise tenant sur ses genoux l'Enfant Jesus qui embrasse S.^{te} Catherine Agenouillée devant lui. Vis-à-vis d'eux est le petit S.^t Jean à la tête d'un groupe d'anges, et derriere la Vierge parait S.^t Joseph. Un paysage fait le fond de ce Tableau peint dans la manière agréable de cet artiste, digne Eleve du Parmegiano son oncle.</p>	<p>Джироламо Бедоли <i>Святое семейство</i></p> <p>Дерево, масло, 55, 6 x 57,8 см</p>	<p>Кат.1797 № 560 Пармиджанино Оп.1859 № 2615</p>		<p>Местонахождение неизвестно</p>

	Sur bois. Haut 12. ½. V. Large 15. V.				
22.	<p>Jules Romain.</p> <p>N.° 2140. <i>Une Bataille.</i></p> <p>Ce petit Tableau bien exécuté mérite une place dans tout Cabinet de peinture.</p> <p>Sur bois. Haut 10. V. Large 14. V.</p>	<p>Джулио Романо</p> <p><i>Сражение</i></p> <p>Дерево, масло, 44 x 61,6 см</p>	<p>Кат.1797</p> <p>№ 1859</p> <p>Оп.1859</p> <p>2624</p>		<p>Местонахождение неизвестно</p>
23.	<p>Barthélemi Schidone.</p> <p>2141 <i>Actes de Charité.</i></p> <p>Une femme agée placée sous le portail d'un grand édifice, parait accueillir avec bonté, un Vieillard qui s'approche d'elle. Devant le Batiment se voyent diverses figures de Pauvres et de gens de la Campagne avec des moutons et des pigeons : on y remarque un jeune garçon distribuant des aumônes.</p>	<p>Бартоломео Скедоне</p> <p><i>Дела милосердия</i></p> <p>Холст, масло, 271 x 164,7 см</p>	<p>Кат.1797</p> <p>№ 2208</p> <p>- пометка «продано»</p>	<p>Ce Tableau composé d'onze figures de grandeur naturelle est un des plus beaux ouvrages de ce Maitre et du plus grand effet ; il a été acheté à Venise du Vieux Palais Cornaro» (сведения из каталога Удней)</p> <p><i>en marge, à l'encre noire</i> :] Inv. 2636.</p>	<p>Местонахождение неизвестно</p>


	Sur toile Haut 3. A. 13. V. L. 2. ar. 4. V.				
24.	<p>Innocent Francucci. d'Imola.</p> <p>N.º 2142. <i>Le Mariage de S.^{te} Cathérine.</i></p> <p>Tableau agréable et peint dans le goût de Raphael, dont francucci avait étud[i]é et suivi la manière.</p> <p>Sur bois Haut 14 ½. V. Large 11 ½. V.</p>	<p>Иннокенцо да Имола (Иннокенцо Франкуччи)</p> <p><i>Обручение Святой Екатерины</i></p> <p>Дерево, масло, 54,5 x 50 см</p> 	<p>Кат.1797</p> <p>№ 2419</p> <p>Опись 1859</p> <p>№ 2295</p>	<p>Прим. В Описи 1859: <i>“Исключена из каталога 5/XI-1862. В Московский музей».</i></p>	<p>Предположительно та, что находится в ГМИИ им.А.С.Пушкина (приобр. в 1984 г. у Р.В.Владимировой) Инв. № 4422</p>


25.	<p>Guido Réni.</p> <p>2143 <i>L'Astronomie.</i></p> <p>Buste de femme avec les attributs de l'Astronomie. Tableau qui se distingue par un fond de paysage peu commun dans les Ouvrages de ce Maître.</p> <p>Sur toile. Haut 1. ar. 1 ¾. V. Large 14 ¼. V.</p>	<p>Гвидо Рени</p> <p><i>Астрономия</i></p> <p>Холст, масло,</p> <p>80 х 63,5 см</p>	<p>Кат.1797</p> <p>№ 9</p> <p>Гверчино</p> <p><i>Астрономия</i></p>	<p>Передана в Гатчину, оттуда, между 1801 и 1827, – в Павловск,</p> <p>№ 106</p>	<p>В 1928 г. Выдана в “Антиквариат”</p>
26.	<p>Pierre François Mola.</p> <p>2144. <i>Un Poëte dictant à Son Elève.</i></p> <p>Tableau de deux demi-figures de grandeur naturelle et du plus beau Style de ce maître.</p> <p>Sur toile. Haut 1. ar. 3 ½. V. large 1. ar. 6. V.</p>	<p>Пьер Франеско Мола</p> <p><i>Гомер, диктующий свои поэмы</i></p> <p>Холст, масло,</p> <p>88 х 100 см</p> 	<p>Кат.1797</p> <p>№ 631</p> <p>Опись 1859</p> <p>№ 2409</p>	<p>Передана в 1862 в Румянцевский музей, № 181</p> <p>В.Э.Маркова</p> <p><i>Собрание живописи. Италия. VIII-XX вв., 2002, С.210-211, № 179</i></p> <p>Номер по каталогу Удняя: 49</p>	<p>ГМИИ им. А.С.Пушкина</p> <p>Инв.№ 171</p>


27.	<p>Dominique Féti. 2145. <i>Adam et Eve.</i></p> <p>Ce petit Tableau représente nos premiers parents après leur chute, avec deux de leurs Enfants. Eve est une paysanne charmante et tout l'ouvrage agréable et intéressant.</p> <p>Sur bois. Haut 1. ar. 2. V. L. 14. V.</p>	<p>Доменико Фетти (копия) <i>Адам и Ева</i></p> <p>Дерево, масло, 81 x 63, 5 см</p> 	<p>Кат.1797 № 613 Опись 1859 № 2676</p>	<p>[<i>titre biffé, avec, au dessous, mention au crayon de papier :]</i> La vie Champetre.</p> <p>Всеволожская, 2013, № 272</p>	ГЭ 6363
28.	<p>André del Sarto. N.º 2146. <i>La Vierge avec l'Enfant Jésus et le petit S.^t Jean.</i></p>	<p>Андреа дель Сарто <i>Мадонна с младенцем и маленьким Иоанном Крестителем</i></p>	<p>Кат.1797 № 559 Оп.1859 № 2219</p>		Местонахождение неизвестно

	<p>On y voit la Vierge embrassant l'Enfant Jésus et paroissant écouter ce que lui raconte le petit S.^t Jean.</p> <p>Morceau d'une grande beauté.</p> <p>Sur bois Haut 14. V. large 10 ³/₄. V.</p>	<p>Дерево, масло, 61,6 x 47,3 см</p>			
29.	<p>Barthélemi Schidone.</p> <p>2147. Actes de Charité.</p> <p>Petit Tableau de dix figures, Esquisse du grand décrit cy dessus au N.° 2141.</p> <p>Sur bois. Haut 14. V. Large 10 ³/₄. V.</p>	<p>Бартоломео Скедоне</p> <p><i>Дела милосердия</i></p> <p>Дерево, масло, 62,3 x 47,3 см</p>	<p>Кат.1797</p> <p>№ 2208</p>	<p>Пометка - "продано"</p>	<p>Врангель, 1913, № 685</p>
30.					

	<p>Hypolite Galantini.</p> <p>2148. <i>Un Christ au tombeau.</i></p> <p>On y voit la Mere de N. S. soutenue par S.^t Jean et Marie Madeleine pleurant sur le Corps de Jesus Christ. Le Peintre y a joint deux anges et un S.^t françois. Petit Tableau d'une belle execution.</p> <p>Sur marbre. Haut 13. V. large 9 ½. V.</p>	<p>Ипполито Галантини</p> <p><i>Положение во гроб</i></p> <p>Мрамор, масло (?)</p> <p>58 x 42,3 см</p>	<p>Кат. 1797</p> <p>№ 422</p>		<p>Местонахождение</p> <p>неизвестно</p>
31.	<p>Jean Holbein.</p> <p>2149 <i>Un Concert de Musique.</i></p> <p>Petit Tableau representant trois Sœurs, dont une chante, l'autre accompagne de la Guitare, et la troisieme joue de la flute traversiere. Il est bien conservé et le nom seul de son Auteur lui mérite une place.</p> <p>Sur bois. Haut 11 ¾. V. Large 8 ½. V.</p>	<p>Мастер женских полуфигур</p> <p><i>Концерт</i></p> <p>Дерево, масло,</p>	<p>Кат.1797</p> <p>№ 2809</p> <p>Опись 1859</p> <p>№ 4225</p>	<p>Государственный Эрмитаж. Н.Н.Никулин, <i>Нидерландская живопись XV-XVI вв. Каталог коллекции.</i> Л.,1989, № 74.</p>	ГЭ 435


		53,2 x 37,5 см 			
32.	<p>Guido Réni.</p> <p>N.° 2150. Galathée et Acis.</p> <p>Esquisse de deux figures qui sont Galathée assise sur un tertre au bord de la mer et auprès d'elle Acis à mi-corps, avec un Bâton à la main.</p> <p>Sur toile. Haut 15 ¼. V. L. 12. ¾. V.</p>	<p>Гвидо Рени (приписывается)</p> <p><i>Ацис и Галатея</i></p> <p>Холст, масло, 58 x 52 см</p>	<p>Кат.1797</p> <p>№ 26</p> <p>Опись 1859</p> <p>№ 5926</p>	<p>Врангель, 1913, № 848.</p> <p>В 1859 – в Таврическом дворце</p>	<p>ГМЗ “Гатчина”</p> <p>ГДМ-185-III</p>


					
33.	<p>Jean Joseph del Sole</p> <p>2151. N. S. Sur la Croix.</p> <p>Piece d'Autel d'un grand style pas indigne de Van Dyck.</p> <p>Sur toile. Haut 1. ar. 7 ½. V. large 13 ¾. V.</p>	<p>Джован Джозеффо дель Соле</p> <p>Распятие</p> <p>Холст, масло, 102,5 x 61,2 см</p>	<p>Кат.1797</p> <p>№ 3500</p>	<p>Примечание в Кат.1797 г.:</p> <p><i>“в церковь Таврического дворца”</i></p>	<p>Местонахождение неизвестно</p>
34.	<p>Jean Antoine Régille, dit le Pordenon.</p> <p>2152. Portrait d'homme.</p> <p>C'est le Portrait d'un Sénateur. Ouvrage d'une</p>	<p>Парис Бордон</p> <p>Мужской портрет</p> <p>84,2 x 59,2 см</p>	<p>Кат.1797</p> <p>№ 459</p> <p>Опись 1859</p> <p>№ 2364</p>	<p>Le Catalogue du S.^r Odny, de qui il a été acheté, le donne pour un Pordenon, mais les Connoisseurs le jugent être un Vrai Giorgion.</p>	<p>ГЭ 1529</p>


	<p>force et d'une Vérité admirables.</p> <p>Sur bois. Haut 1. ar. 3. V. Large 13 ½.</p>	<p>Дерево, масло</p> 			
35.	<p>Annibal Carrache.</p> <p>N.° 2153. <i>Nôce de Paysans</i></p> <p>Tableau où l'on trouve diverses figures burlesques d'environ 15. pouces de hauteur. Le fond est une Village avec quelques arbres bien touchés.</p> <p>Sur toile. Haut 1. ar. 7 ½.</p> <p>V. Large 1. ar. 14 ½. V.</p>	<p>Аннибале Карраччи</p> <p><i>Крестьянская свадьба</i></p> <p>Холст, масло</p> <p>104,6 x 135,7,3 см</p>	<p>Кат. 1797</p> <p>№ 2848</p>		<p>Врангель, 1913, дополн. список</p> <p>№ 2848.</p>

36.	<p>Jacques Robusti. dit Le Tintoret.</p> <p>2154. <i>Un Ecce homo.</i></p> <p>Il représente notre Seigneur conduit au Suplice. figure de grandeur naturelle, demi longueur.</p> <p>Sur toile. Haut 9 ½. V. Large 13. V.</p>	<p>Тинторетто (Якопо Робусти)</p> <p><i>Се человек</i></p> <p>Холст, масло, 62,3 x 47,3 см</p>		<p>«Le Catalogue d'Odny l'attribue au Tintoret, mais les Connoisseurs l'estiment un vrai Paul Véronèse»</p>	<p>Местонахождение неизвестно</p>
37.	<p>Barthélemi Schidone.</p> <p>2155. <i>Une Charité.</i></p> <p>C'est une femme qui distribue du pain aux pauvres Il est de quatre figures et très bien exécuté.</p> <p>Sur toile. Haut 1. ar. 14. V. L. 1. ar. 6. V.</p>	<p>Бартоломео Скедоне</p> <p><i>Милосердие</i></p> <p>Холст, масло, 133,5 x 98 см</p>	<p>Кат.1797</p> <p>№ 53</p> <p>Опись 1859</p> <p>№ 5634</p>		<p>ГМЗ "Гатчина"</p> <p>Инв.№ ГДМ-148-III</p>

					
38.	<p>Jacques Cavedone.</p> <p>2156. <i>La Mort d'Abel.</i></p> <p>On y voit Adam et Eve pleurant la mort d'Abel. Adam y est peint dans le plus beau Style de l'Ecole de Bologne</p> <p>Sur toile. Haut 1. ar. 9 ½. V. Large 2. ar. 2 ½. V.</p>	<p>Римский мастер середины XVII в. Смерть Авеля</p> <p>Холст, масло, 179 х 284 см</p> 	<p>Кат.1797 № 1808</p>	<p>Пометка: “продано”</p>	<p>Врангель, 1913, № 340</p> <p>Передана в дар Румянцевскому музею от Н.Л. Колюпанова (1892-94) как работа Пьетро да Кортоне</p>
39.	<p>Pierre Paul Rubens.</p>	<p>Рубенс, Питер Пауль</p>	<p>Оп.1859</p>	<p>«L'habillement du Dieu Mars n'est gueres dans le Costume. On prétend que</p>	<p>ГМЗ “Петергоф”</p>


	<p>N.° 2157. Mars allant à la Guerre.</p> <p>Tableau de trois figures. Derriere Mars se Voit Venus qui lui tient une Main sur l'épaule et devant lui est un petit Amour avançant ses bras comme s'il voulait s'opposer à son départ.</p> <p>Sur toile Haut 1. ar. 8 ½. V. large 1. ar. 3 ½. V.</p>	<p>Марс, удерживаемый Венерой</p> <p>Холст, масло, 72 x 105 см</p> 	<p>№ 4407</p> <p>Примечание в Оп.1859:</p> <p>“Отправлена в Петергоф 22 июля 1925 г.”</p>	<p>Rubens l'a peint etant en Italie.» (сведения из каталога Уддея)</p>	<p>ПДМП 1013-ж Большой Петергофский дворец</p>
40.	<p>Charles Dolci.</p> <p>2158. Une Sainte Cécile.</p> <p>Demi-figure de grandeur naturelle. Elle est peinte jouant de l'Orgue.</p> <p>Sur toile. Haut 1. ar. 12 ½. V. large 1. ar. 6 ½.</p>	<p>Карло Дольчи</p> <p>Святая Цецилия</p> <p>Холст, масло, 126 x 99,5 см</p>	<p>Кат.1797</p> <p>№ 672</p> <p>Опись 1859</p> <p>№ 2212</p>	<p>«C'est le portrait d'une très belle femme, achevée avec tout le soin et toute la délicatesse possibles ; Ses doigts paroissent se mouvoir et l'on peut dire que c'est un Chef d'œuvre de ce maitre»</p>	<p>ГЭ 44</p>


				Всеволожская, 2013, № 58	
41.	<p>Louis Carrache. 2159. <i>Un Saint François.</i></p> <p>Il est représenté dans une grotte, à genoux devant un Crucifix d'où vient la lumière qui éclaire le Sujet.</p> <p>Excellente Tableaux et d'un grand effet.</p> <p>Sur toile. Haut 1. ar. 5 ¼. V. large 1. ar. 3. V</p>	<p>Неизв.художник XVII в. <i>Святой Франциск</i></p> <p>Холст, масло, 74,5 x 81,5 см</p>	<p>Кат.1797 № 55 Оп.1859 № 5972</p>	<p>Прим.в Описи 1859: <i>В убогн.половине Вел.Князя Константина Павловича в Таврическом дворце</i> 1925 - Гатчина</p>	<p>Местонахождение неизвестно</p>

42.	<p>Antoine Balestra.</p> <p>N.º 2160 Un Saint Sébastien.</p> <p>Le Saint y est représenté avec deux femmes qui pansent ses playes. Tableau précieux et digne d'avoir place dans les meilleurs Cabinets de Peinture.</p> <p>Remarque. S.^t Sébastien natif de Narbonne, servit avec distinction dans les Emplois militaires sous Diocletien. Cet Empereur ennemi des Chrétiens, ayant été informé qu'il professait en secret le Christianisme, l'envoya querir, et ne pouvant l'attirer au Culte des faux Dieux, ni par promesses ni par Ménaces, commanda qu'on le fit mourir à coups de flèches. On l'attacha à un poteau et on lui perça le Corps en mille endroits, puis on le laissa pour mort ; mais les actes de son martyre portent que Irène femme</p>	<p>Антонио Беллуччи</p> <p>Святой Себастьян</p> <p>Холст, масло, 110 x 129 см</p> 	<p>Кат.1797</p> <p>№ 2890</p> <p>Опись 1859</p> <p>№ 2410</p>		ГЭ 1546
-----	--	---	---	--	---------



	<p>chrétienne, étant venue la nuit pour prendre le Corps et l'ensevelir, le trouva vivant et qu'elle le mena en sa maison où il fut guéri en peu de jours.</p> <p>Il se présenta ensuite devant l'Empereur pour lui faire connoître l'injustice de la persécution, contre les Chrétiens. Alors Dioclétien commanda qu'on le menât dans le Cirque et qu'on l'assommât à coups de baton ; ce qui fut exécuté l'an 287.</p> <p>Sur toile. Haut 1. ar. 8 ³/₄. V. Large 1. ar. 13. V.</p>				
43.	<p>Annibal Carrache. 2161. Diane et Endymion.</p> <p>Dans un charmant paysage se voyent Diane et Endymion assis sur l'herbe, et à quelque distance de là, derriere des arbres, deux</p>	<p>Аннибале Карраччи <i>Диана и Эндимион</i></p> <p>Холст, масло, 47 x 54, 5 см</p>	<p>Кат.1797 № 1866 Опись 1859 г. № 6004</p>	<p>Прим. в Описи 1859: <i>В уборн.половине Вел.Кн.Константина Павловича в Таврическом дворце</i> <i>1925 - передана в Гатчину</i> <i>1926 – в Эрмитаж</i></p>	<p>Местонахождение неизвестно</p>

	<p>amours qui semblent les guéter.</p> <p>Sur toile. Haut 10 ½. V. Large 14 ½. V</p>			1928 – в АХ	
44.	<p>François da Ponte. Fils de Jacques, le Bassan.</p> <p>N.º 2162. Une descente de croix.</p> <p>Petit Tableau précieux, de huit figures, éclairé par un Clair de Lune.</p> <p>Sur Cuivre. H.^t 13 ½. V. L. 10 ¼. V. Pend. du N.º 2163.</p>	<p>Франческо да Понте (Франческо Бассано)</p> <p><i>Снятие с креста</i></p> <p>Медь, масло, 60 x 45,5 см</p>	<p>Кат.1797</p> <p>№ 522</p>	<p>Пометка: «продано»</p>	<p>Врангель, 1913, № 686</p>
45.	<p>François da Ponte, Fils de Jacques le Bassan.</p> <p>2163 La présentation de l'Enfant Jésus au Temple</p>	<p>Франческо да Понте (Франческо Бассано)</p> <p><i>Принесение во храм</i></p>	<p>Кат.1797</p> <p>№ 523</p>	<p>По распоряжению Павла I передана в Павловск в комнаты Вел.кн.Константина Павловича</p>	<p>ГМЗ “Павловск” Инв.ЦХ-1784-III</p>

	<p>Petit Tableau bien exécuté, de quinze figures et de quelques animaux d'offrande.</p> <p>Sur Cuivre. H.^t 13 ½. V. L. 10 ¼. Pend.^t du N.º 2162.</p>	<p>Медь, масло, 60 x 45,5 см</p> 			
46.	<p>Paris Bordon.</p> <p>2164. <i>Mars et Vénus.</i></p> <p>On y voit Mars cueillant des pommes pour les donner à Vénus et, entre eux d'eux, un petit amour assis à terre. morceau d'un bon ton de Couleur et bien conservé.</p>	<p>Парис Бордон</p> <p><i>Марс и Венера с Купидоном</i></p> <p>Холст, масло, 127,5 x 119 см</p>	<p>Кат.1797</p> <p>№ 115</p> <p>Оп.1859</p> <p>№ 6019</p>	<p>Ранее – в Венеции в собрании врача Оттона Риваго;</p> <p>Там же– в галерее Корреджо:</p> <p>“Venere Marte et un amorino di Paris Bordon (...) con le sue soaze d.350”(1646)</p> <p>“Un quadro con</p>	ГЭ 7758


	<p>Sur toile. Haut 1. ar. 13. V. Large 11. V.</p>			<p>Venere e Marte mano di Paris Bordon con soaze negre di perer”(1674) (L.Borean 2000, p.186, p.203)</p>	
47.	<p>Jacques da Ponte, dit Le Bassan.</p> <p>N.° 2165. <i>L'Ange annonçant aux Bergers la Nativité de Notre Seigneur.</i></p> <p>Tableau de cinq figures avec du bétail de diverses espèces, du bon style de cet auteur.</p> <p>Sur toile Haut 12. V. Large 9. V.</p>	<p>Франческо (?) да Понте (Франческо Бассано)</p> <p><i>Благовестие пастухам</i></p> <p>Холст, масло, 52,8 x 40 см</p>	<p>Кат.1797</p> <p>№ 521</p> <p>Опись 1859</p> <p>№2680.</p>	<p>В XIX в. находилась в Гатчине:</p> <p>Инв.№ G 12956</p>	<p>Приморская картинная галерея (Владивосток)</p> <p>Инв.№ Ж-431</p>

					
48.	<p>Gaspard Vanvitelli, dit degli Occhiali.</p> <p>2166. Un Paisage.</p> <p>Beau paysage enrichi d'architecture et de plusieurs figurines.</p> <p>Sur toile. Haut 8. V. large 12. V. P.^{dt} du n.° 2167</p>	<p>Гаспар Ванвители</p> <p><i>Пейзаж</i></p> <p>Холст, масло, 37,5 х 55,5 см</p>	<p>Кат. 1797</p> <p>№ 2597</p> <p>Оп.1859</p> <p>№ 2805</p>		<p>Местонахождение неизвестно</p>
49.	<p>Gaspard Vanvitelli.</p> <p>2167. Un Paisage.</p>	<p>Гаспар Ванвители</p> <p><i>Пейзаж</i></p>	<p>Кат.1797</p> <p>№ 2596</p>		<p>ГЭ 1642</p>

	<p>Paysage vu entre de Hautes montagnes avec deux Ruisseaux qui se joignent ; il est orné de divers Bâtiments et de quelques figurines.</p> <p>Sur toile. H.^t 8. V. larg. 12. V. Pendant du N.^o 2166.</p>	<p>Холст, масло, 37,5 x 55,5 см</p> 	<p>Оп.1859 № 2806</p>		
50.	<p>Flaminio Torre. 2168. <i>Loth et ses Filles.</i></p> <p>Ce Tableau d'un Peintre Bolonais de l'Ecole du Guide, représente Loth et ses filles de grandeur naturelle, demi-figures. Dans le Lointain se voit Sodome embrasée et la femme de Loth transformée en Statue. Le dessein en est excellent.</p> <p>Sur toile. Haut 1. ar. 11. V. large 2. ar. 8 ½. V.</p>	<p>Фламинио Торре <i>Лот с дочерьми</i></p> <p>Холст, масло, 120 x 178 см</p> 	<p>Кат.1797 № 458 Опись 1859 № 4458</p>	[Artemieva, 2009, P.135]	ГЭ 2068


51.	<p>George Barbarelli, dit le Giorgione.</p> <p>N.° 2169.</p> <p><i>Un Saint Sébastien.</i></p> <p>À en juger par le Costume, il est douteux si le Peintre a voulu représenter S.^t Sébastien mené au suplice par deux soldats, ou tout autre Sujet ; mais c'est toujours un bien bon Tableau ; il est de 3 figures de grandeur naturelle, demi longueur.</p> <p>Sur toile. Haut 1. ar. 10. V. Large 1. ar. 5 ³/₄.</p>	<p>Джорджоне</p> <p><i>Святой Себастьян</i></p> <p>Холст, масло, 115,7 x 96,7 см</p>	<p>Кат.1797</p> <p>№ 14</p>	<p>Пометка: «продано»</p>	<p>Врангель, 1913, № 100</p>
52.	<p>Jules Romain.</p> <p>2170. La Vierge et l'Enfant Jesus.</p>	<p>Джулио Романо (копия)</p> <p><i>Мадонна с младенцем</i></p> <p>Дерево, масло,</p>	<p>Кат.1797</p> <p>№ 648</p> <p>Оп.1859</p>	<p>Кат.1912, с.88, № 56 Последнее упоминание - Кат. 1916</p>	<p>Примечание в Оп.1859:</p>

	<p>L'Enfant Jesus jouant avec des fleurs, se tient debout devant sa Mere et semble lui sourire. la Vierge y est peinte de grandeur naturelle jusqu'aux genoux. L'Ensemble en fait un Tableau des plus précieux, que de Vieilles Estampes attribuent tantôt à Raphaël, tantôt à Jules Romain.</p> <p>Sur bois. Haut 1. ar. 10 V. L 1. ar. 3 ½. V.</p>	115,7 x 92 см	№ 2174		“!8 декабря 1915 г. Перемещена временно в кладовые Эрмитажа”
53.	<p>André del Sarto.</p> <p>2171. <i>La Vierge, l'Enfant Jesus et le petit Saint Jean.</i></p> <p>Le goût de dessein, le Coloris vigoureux ; la fonte admirable des Couleurs et les draperies peintes avec la plus grande facilité de pinceau, font de ce Tableau une pièce capitale et un des plus beaux ornemens de la Collection Impériale.</p>	<p>Понтормо (Якопо Карруччи) по оригиналу Андреа дель Сарто</p> <p><i>Мадонна с младенцем и Иоанном Крестителем</i></p> <p>Дерево, масло,</p> <p>100 x 75,7 см</p>	<p>Кат.1797,</p> <p>№ 645</p> <p>Опись 1859</p> <p>№ 2249</p>	<p>[Артемьева,</p> <p><i>«Мадонна Фрис» Андреа дель Сарто в интерпретации Понтормо»</i> -- Научные труды. Проблемы развития зарубежного искусства», вып.65. МК РФ, Институт им.И.Е.Репина, апрель/июнь 2023, С.26-38</p>	<p>Передана в 1862 г. из Эрмитажа в Румянцевский музей в Москве</p> <p>Собр. Вишневого (Москва) до 2021 г.</p>

	<p>Sur bois. Haut 1. ar. 6 ½. V. large 1. ar. 1. V.</p>				
54.	<p>Titien Vécelli. N.º 2172. <i>Portrait d'homme.</i></p> <p>Il est peint tenant un papier à la main et semble être un sénateur, ou quelque homme de distinction.</p> <p>Tableau d'un Style noble et bien conservé.</p> <p>Sur bois. Haut 1. ar. 1 ½. V. Large 13 ¼. V.</p>	<p>Тициан (Тициан Вечеллио) <i>Мужской портрет</i></p> <p>Дерево, масло, 73,5 x 60 см</p>	<p>Кат.1797 № 452 Опись 1859 № 5986</p>]	

55.	<p>Guido Réni. 2173. Europe.</p> <p>Beau Tableau, où, à la légereté de la touché, on reconnoit l'auteur</p> <p>Sur toile. Haut 1. ar. 9 ½. large 1. ar. 3 ¼. V.</p>	<p>Гвидо Рени (мастерская)</p> <p><i>Европа</i></p> <p>Холст, масло, 114 x 88,5 см</p> 	<p>Кат.1797</p> <p>№ 671</p> <p>Опись 1859</p> <p>№ 2255</p>	<p>Всеволожская, 2013, № 224</p>	ГЭ 65
-----	--	---	--	---------------------------------------	-------

56.	<p>Guide Canlassi, dit aussi Cagnacci.</p> <p>2174. Cléopâtre.</p> <p>Elle tient une grosse perle entre ses doigts au dessus d'une soucoupe que lui présente une petite Nègresse ; figures de grandeur naturelle, demi-longueur; le Vêtement de Cléopâtre est riche et bien rendu. Sur toile. Haut 1. ar. 12 ½. V. large 1. ar. 6. V.</p>	<p>Гвидо Каньяччи</p> <p>Клеопатра</p> <p>Холст, масло, 127 x 98 см</p>	<p>Кат.1797</p> <p>№ 673</p>		Врангель, 1913, № 322
57.	<p>François Porbus</p> <p>N.° 2175. Portrait d'homme.</p> <p>Portrait de quelque Magistrat en robe fourée.</p> <p>Beau Tableau et de la plus grande Expression.</p> <p>Sur bois. Haut 1. ar. 7 ¼. V. large 1. ar. 1. V.</p>	<p>Франс Поурбус</p> <p>Мужской портрет</p> <p>Дерево, масло, 104,6 x 75,6 см</p>	<p>Кат.1797</p> <p>№ 42</p>	<p>Примечания:</p> <p>«попорчена»</p> <p>«Передана в Павловск в комнаты Марии Павловны»</p>	Местонахождение неизвестно

58.	<p>Nicolas Poussin</p> <p>2176. <i>Une Vénus.</i></p> <p>Tableau de trois figures représentant Vénus assise et devant elle un Satyre à genoux qu'une Amour s'efforce de chasser. Pas du plus beau de ce maître. Sur toile. Haut 15. V. Large 11 ½. V.</p>	<p>Никола Пуссен, круг</p> <p><i>Сатур и нимфа</i></p> <p>Холст, масло</p> <p>67,5 x 51,5 см</p> 	<p>Кат.1797</p> <p>№ 1724</p> <p>Опись 1859</p> <p>№ 3344</p>	<p>Государственный Эрмитаж</p> <p>Серебрянная, Н.К., Французская живопись XVII в. Каталог собрания.</p> <p>№ 228.</p>	ГЭ 1190
59.	<p>Titien Vécelli.</p> <p>2177. <i>Vénus</i></p> <p>Elle est représentée toute nue, couchée sur un lit de velours cramoisi.</p> <p>Sur toile. haut 2. ar. _ 2. V. Large 1. ar. 5. V. ½.</p>	<p>Тициан (Тициан Вечеллио)</p> <p><i>Венера</i></p> <p>Холст, масло,</p> <p>105 x 158 см</p>	<p>Судя по всему, размеры даны в инверсии.</p> <p>Кат.1797</p> <p>№ 149</p>	<p>«C'est, sans contredit, un des plus précieux ouvrages du Titien, Peintre nommé à juste titre, l'imitateur fidèle de la nature et le Prince de la Couleur ; Qualités dont il ne faut d'autres preuves que le Tableau en Question qui nonostant le laps de temps et les réparations qu'il a demandé, fait encore le charme des yeux</p>	<p>Пометка в Кат.1797:</p> <p><i>“Исключена из каталога 27 июня 1827 г., передана в Елагиноостровский дворец”</i></p>

				et l'admiration des Connoisseurs. Il fut peint en 1540 pour la famille noble des Nani à Venise, dont une héritière mariée au Noble Mollini, l'a vendu au S. ^r Odny anglais».	
60.	<p>Antoine Allégri, dit Le Corrège.</p> <p>N.° 2178. <i>une Gloire</i></p> <p>Le Corrège est le premier qui ait sçu rendre le raccourci des figures dans un plafond. La pièce dont il est question ici, doit être de ses Esquisses pour le Dôme, ou la Coupole de l'Eglise cathédrale à Parme ; composition admirable d'un nombre prodigieux de</p>	<p>Корреджо (Антонио Аллегри), копия</p> <p><i>Мадонна во славе</i></p> <p>Холст, масло,</p>	<p>Кат.1797</p> <p>№ 47</p> <p>Оп.1859</p> <p>№ 2573</p>	<p>«Elle a été de la Collection de Modène achetée pour le Roi de Pologne par Rossi, qui la garda pour lui même et la vendit ensuite au S.^r Odny.»</p> <p>Кустодиева, 2011,</p> <p>№ 107</p>	ГЭ 1584

figures, tellement finies
qu'elles font au mieux leur
Effet de loin.

Sur toile. Haut 1. ar.
3 ½. V. large 1. ar. 2. V.

87,5 x 82 cm



ПРИЛОЖЕНИЕ № 2


Собрание картин барона Цукмантеля


Etat


Des Tableaux delaissés par feu Son Excellence M^{gr} Le Baron de de Zuckmantel

et qui sont arrivés de Venise


№ п/п	Каталог Цукмантеля	Изображение, современная / последняя известная атрибуция, размеры	Каталоги и описи Эрмитажа	Дополнительные сведения из разных источников	Перемещение по коллекциям	Современное местонахождение
1.	Deux tableaux de Tintorette representant l'un la visitation	Маффео ди Верона <i>Встреча Марии с Елизаветой</i> Х.м. 272,7 х 135,5 см				Эрмитаж ГЭ 9547

						
2.	l'autre la naissance de notre Seigneur	Маффео ди Верона <i>Рождение Марии</i> Х.м. 272,7 x 135,5 см				Эрмитаж ГЭ 9524


						
3.	Un tableau representant le Triomphe de Venus par Pietro Libro	<p>Пьетро Либери <i>Танец нимф на облаках</i> Х.м. 141,4 x 185, 4 см Quatre Nymphes se tenant par la main, forment une Danse en rond sur un Nuage ; trois petits amours sont dans la partie. Tableau froid et gâté par les repeints.</p>	Миних 2505	Кат.1797 № 1033	Врангель, 1913, “Искусство и государь Николай Павлович”// «Старые годы», июль- сентябрт1913, № 174	Одесский музей западного и восточного искусства
4.	Un tableau Representant Samson par . LAngeli	<p>Джамбаттиста Ланджетти <i>Самсон</i> Х.м.105,2 x 188,1 см Ce Tableau représente Samson</p>	Миних 2520	Кат.1797 № 463 Опись 1859 № 4624	Всеволожская, 2013, № 104	Эрмитаж ГЭ ГЭ 2126


		<p>se reposant après avoir défait les Philistins. Il est vu à demmi nud, couché à terre et s'appuyant sur la main gauche dans laquelle il tient la machoire d'Ane, instrument de la Victoire qu'il vient de remporter. Il semble que n'en pouvant plus de chaleur, il veut, avec la main droite, ôter un bout de draperie qui lui couvre la tête. Dans le lointain s'apperçoivent des Philistins partie tués, partie prenant la fuite. Bon et beau Tableau, mais gâté par quelques mauvais repeints.</p>				
						
5-6.	Deux Tableaux de Pietro Vecchio representant l'un Apollon et Marsyas l'autre Midas et Apollon	<p>Джамбаттиста Ланджетти <i>Аполлон и Марсий</i> <i>Марсий, Мидас и Аполлон</i> Х.м. 120 x 120 см La dispute entre Apollon et Marsyas. Marsyas y est vu par le dos jouant de sa flûte devant Apollon qui parait l'écouter d'un air moqueur et méprisant ;</p>	Миних 2535 (1)		Врангель, № 1139, № 1075,	Местонахождение неизвестно

		derriere le premier s'aperçoit le Roi Midas juge de la dispute : la Scène est sous un Arbre. C'est un tableau peint avec facilité, mais qui est maniéré. Demi figures sur toile.				
7.	Un tableau representant la vierge avec l'enfant Jesus par Mazoni	Себастьяно Маццони <i>Мадонна с младенцем</i> Х.м. 114,3 x 98 см				Местонахождение неизвестно
8.	Dii tableau i representant Bacchus et Ariane par Ehrmann Strossi	Эрманно Стройффи <i>Вакх и Ариадна</i> 114, 3 x 130, 8 см		Кат.1797, № 500	Врангель, № 1077	Местонахождение неизвестно
9.	Un tableau representant le portrait d'un viellard de l'ecole de Turin	Никола Турнье (?) Портрет старика 98 x 87 см				Местонахождение неизвестно
10.	Un tableau Representant Lucrece par Borunze	Федерико Бароччи Лукреция 100, 8 x 81, 6 см			Врангель № 184 - ошибочно, ссылка дана на другую картину	Местонахождение неизвестно

11.	Un tableau representant Christ assis par Marco Bassaiti	<p>Марко Базайти <i>Христос, утоляющий страждущих</i> 160,2 x 70, 8 см</p> 		Кат.1797 № 17	Врангель, 1913, № 424 Собрание Павла Деларова	Перелана в 1949 г. из Эрмитажа В Екатеринбургскую картинную галерею
12 -13.	Deux tableaux representant l'un le portrait d'un vieillard l'autre une femme de l'ecole de Turin	<p>Никола Турнье(?) <i>Портрет старика</i> <i>Женский портрет</i> 46,2 x 35, 4 см</p>				Местонахождение неизвестно
14.	Un tableau representant vierge avec l'enfant Jesus copié de Raphael	<p>Рафаэль, копия <i>Мадонна с младенцем</i> 76,2 x 76,2 см</p>				Местонахождение неизвестно
15.	Un tableau representant un vieillard avec une fille qui jouè dela Guitare par	<p>Джузеппе Мария Креспи <i>Старик и лютнистка</i> 68,1 x 51,6 см</p>	Миних 2530	Кат.1797 № 2677		Местонахождение неизвестно

	Crespi Bolognese	C'est une jeune fille élégamment vêtue et coiffée de meme, qui joue du Luth ; elle est assise près d'un vieux Barbon qui paraît l'écouter avec beaucoup d'attention ; un chien-levrier est de la partie. Petit Tableau d'un beau dessein, de la plus belle expression et d'un Coloris Vigoureux.		<i>Женщина, играющая на гитаре</i>		
16-17.	Deux tableaux rapresentan l'un Guerrier par Barzelonogar l'autre une tête par Lerpetto	1). Джузеппе Ногари <i>Голова воина</i> 69 x 51 см Buste d'homme. Il est à barbe et cheveux courts, revêtu d'une Cuirasse. C'est une belle Tête où la Nature est bien rendue.	Миних 2531	Кат.1797 № 2198	Врангель № 654	Возможно, ГМИИ им. А.С.Пушкина Инв.№ 133 [Маркова, 2002, № 194]

						
		2 ?				
18.	Un tableau représentant une figure turque peinte sur cuivre d'un inconnue	Неизв.худ. <i>Голова турка</i> 48,9 x 35,4 см				Местонахождение неизвестно
19.	Un tableau représentant Bazabè dans le Bain par Alexandre Varotari	Адессандро Варотари (Падованино) <i>Вирсавия</i> Х.м. 133,5 x 108,9 см Elle est vüe assise regardant sa jambe droite passée sur le genoux de la gauche, qui est encore dans l'Eau ; elle n'a qu'une partie du corps couverte de la chemise et d'une draperie : dans le lointain, à la fenêtre d'un Palais, parait le Roi David ; quelques Arbres font le reste du	Миних 2495	Кат.1797 № 3425	Из Царскосельско го Лицея <i>Artemieva, I. Una precisazione per il Padovanino – "Arte Veneta, 56, 2002, p. 84-87</i>	Эрмитаж ГЭ 9353

		<p>fond. Bon Tableau tant pour le dessein, que pour le Coloris.</p> 				
20.	Un tableau representant Adonis et Venus de l'ecole italienne	<p>Неизв.художник <i>Венера и Адонис</i> Х.м. 133.5 x 90 см</p>		Кат.1797 № 3350 (?)	Пометка “Продано”	Местонахождение неизвестно
21.	Un tableau representant le flagellation de notre Seigneur par foir Bazano	<p>Бассано (?) <i>Бичевание Христа</i> Х.м. 188,9 x 130,8 см</p>				Местонахождение неизвестно
22.	Un tableau representant le chaste Joseph par Gregorio Lazarini	<p>Грегорио Ладзарини <i>Иосиф и жена Пентефрия</i> Х.м. 117 x 106,2 см Elle est représentée presque nue, agenouillée sur son Lit et faisant effort pour retenir. Joseph qui se dégage en lui abandonnant son manteau. Tableau agréable, quoique fait à la Hâte.</p>	Миних 2498		Врангель №148 (доп. список, С.162)	Местонахождение неизвестно

23.	Un tableau representant la tête d'un philosophe de l'ecole italienne	Джамбаттиста Мариотти <i>Голова философа</i> Х.м. 70,8 x 60 см Demi figure representant un homme à grande barbe qui tient un Livre ouvert devant lui et regarde dans un autre posé à sa droite. Bon tableau bien dessiné et peint avec facilité.	Миних 2534	Кат.1797 № 739 пометка: «продано»	Врангель, № 602	Местонахождение неизвестно
24.	Un tableau representant la descente de la croix de notre Seigneur par Palma Vecchio	Пальма Младший <i>Снятие с креста</i> Х.м. 13,5 x 133,5 см Un Christ mis au Tombeau. Deux Anges mettent le Corps mort de N. S. au Tombeau. S. ^t François s'y trouve, Dieu sait comment, en qualité de Spectateur. Tableau des plus médiocres.	Миних 2496	Кат.1797 № 1811	Врангель № 886	Местонахождение неизвестно
25-26- 27-28.	Quatre tableaux representant des tetes de l'ecole d'Amigoni	Якопо Амигопи <i>1). Голова девушки</i> Portrait de Femme. C'est un buste de femme peinte en Reine à en juger par la couronne dont elle est coëffée et le Manteau qu'elle a sur les épaules. Il est tres joli, mais	Миних 2536 2537 2538 2539	Кат. 1797 3183 3184 1596 1597		Эрмитаж ГЭ 7592

maniéré.

X.M. 60 x 46,2 cm



2). Голова турка

Portrait d' homme.

C'est celui d'un homme à moustache, coëffé à la turque et vêtu d'un habit d'étoffe à grandes fleurs garni de Boutons en poires. Ouvrage peint avec facilité, mais maniéré.

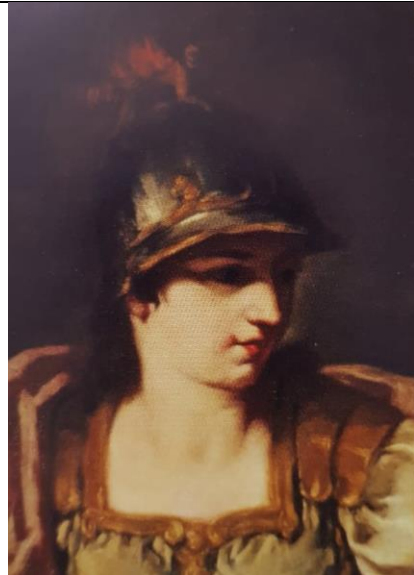
X.M. 60 x 46,2 cm




3).). *Голова албанца*
 Portrait d'homme.
 C'est une tête en profil
 d'un Albanois. Petit buste peint
 avec facilité, mais d'un
 Pinceau maniéré.
 X.m. 60 x 46,2 см

4). *Голова Минервы*
 Portrait de Femme.
 Elle est peinte en
 Minerve. Petit buste de la
 même Qualité que les
 précédents.
 X.m. 60 x 46,2 см


ГЭ 8192

						Саратовская картинная галерея им. А.Н.Радищева
29.	Un tableau representant un Naufrage de lécole hollandaise	<p>Кавалер Темпеста <i>Бурное море с кораблями</i> Х.м. 100,5 x 146. 5 см</p> <p>Une Mer fortement Agitée, avec quelques Vaisseaux dont un se brise contre un Rocher de la Cote, font le Sujet de ce Tableau, qui n'est pas sans merite, et qu'on doit estimer d'autant plus ; que ce Peintre ne travaillait guère dans ce genre.</p>	Миних 2521	Кат.1797 № 1019 Опись 1859 № 4503	Всеволожская 2013, № 254	Эрмитаж ГЭ 2084


						
30.	Un tableau representant un paysage de Claire de Lune par Tempestino	<p>Кавалер Темпеста <i>Пейзаж с Дианой и Эндимионом</i> Х.м. 117,5 x 161 см Païsage orné de figures et de bétail</p> <p>Dans un beau Païsage, sous une touffe d'Arbres se distinguent Endymion endormi et Diane lui faisant des caresses. Les Arbres y sont touchés avec esprit et la Lumiere de la Lune reflechie par l'Eau d'une Riviere, qui arrose cette Contrée, est bien rendue.</p>	Миних 2522	Кат.1797 № 2160 Опись 1859 № 4504	Всеволожская, 2013 № 255	ГЭ 2085

39-40.	Deux tableaux représentant des paysages avec des animaux par Pietro Bamborio	Питер вал Лар (Бамбоччо) <i>Два пейзажа со стадом</i> Х.м. 73,5 x 84,3 см				Местонахождение неизвестно
41.	Un tableau représentant Diane avec des Chiens par Pietro Ricchi(?)	Пьетро Рикки <i>Отдыхающая Диана</i> Х.м. 54 x 84 см Elle est représentée couchée, la Tête appuyée sur une main et paraissant s'entretenir avec deux Chiens qui sont devant elle. Ouvrage touché avec Hardiesse et d'un ton chaud	Миних 2481	Кат.1797 № 1536 (?) <i>Неизв. художник</i>		Местонахождение неизвестно
42.	Un tableau représentant la Magdalene par Liberi en ovale	Пьетро Либери <i>Мария Магдалина</i> Х.м. 90 x 79 (овал) Une Magdelaine. Elle est vue à mi-corps, les mains jointes et paraissant lire dans un Livre, ou bien contempler une Tête de mort, posés l'un et l'autre devant elle. C'est un Tableau qui ne manque pas de mérite.	Миних 2527	Кат.1797 № 715 Ладзарини. <i>Святая Магдалина</i> (овал)	Врангель, № 804, не продана, Опись 1859 № 5824	Местонахождение неизвестно
43.	Un tableau représentant une Judith par Bamonio Amaltro	Помпонио Амальтео <i>Юдифь</i> Х.м. 68 x 60 см				Местонахождение неизвестно

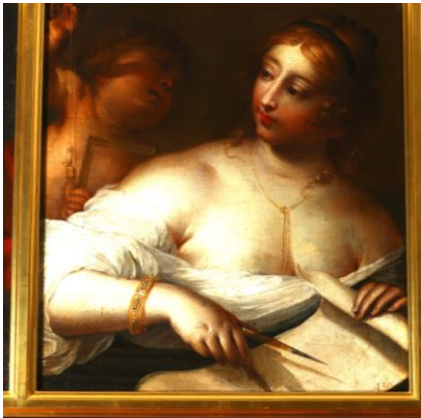

44-45.	Deux tableaux representant de la volaille de l'école italienne	<p>Неизв. итальянский художник <i>Петух и курица</i> Х.м. 68 x 60 см Un Coq et une Poule. Le Coq est orné d'une belle Crête et la Poule représentée becquetant quelques légumes qui se trouvent dans un Panier. Le fond est un bout de Paysage. Bon Tableau, d'un Pinceau libre et moëlleus.</p> <p><i>Натюрморт с битой птицей</i> Х.м. 68 x 60 см</p> <p>Des provisions de Cuisine. On y voit sur une Table des Perdrix et un Canard avec un tas d'huitres et un faisceau de Céleri.</p>	<p>Миних 2483 2484</p>			<p>Местонахождение неизвестно</p>
46-47.	Deux tableaux representant des soldats en marche de l'école de Bologne	<p>Маттео Стом <i>Караван</i> Х.м. 79 x 84 см Une Caravane. Sur le bord d'une Rivière, qui traverse un Paysage Hérissé de Rochers nuds, se voit une Caravane Turque avec des Chevaux et des Chameaux chargés de</p>	<p>Миних 2487 2488</p>	<p>Кат. 1797 №1442</p> <p><i>пометка:</i> <i>"продана"</i></p>	<p>Врангель, № 117</p>	<p>Местонахождение Неизвестно</p>

		<p>marchandises. Tableau maniéré et pas des meilleurs de ce Maître.</p> <p><i>Батальная сцена</i> Х.м. 79 x 84 см</p> <p>Un Sujet Guerrier. C'est la Halte d'une troupe de Guerriers à cheval , où se distingue un trompette vu par le dos et sonnant de son Instrument. Le fond est un Paysage Montueux où coule un Rivière. Tableau de plus d'effet que le Précédent.</p> 		<p>№ 1467 <i>пометка: в</i> <i>”Петергоф,</i> <i>1809 г.”</i></p>		<p>ГМЗ “Петергоф” Павильон “Эрмитаж” Кавалеристы № ПДМП-634-ж</p>
48.	Un tableau representant une vierge avec l'enfant Jesus et d'autres enfans par Luca Jordano	<p>Лука Джордано <i>Мадонна с младенцем и путти</i> Х.м. 46 x 57 см</p>				Местонахождение неизвестно

49.	Un tableau Representant une Venus par Paul flamand	Паоло Фьямминго <i>Венера</i> Х.м. 49 x 82 см				Местонахождение неизвестно
50-51.	Deux tableaux Representantles Bacchanales de l'ecole Dupoussin	Школа Николя Пуссена <i>2 Вакханалии</i> Х.м. 41 x 90 см				Местонахождение неизвестно
52.	Un tableau Representant Lucrece par Damini	Пьетро Дамини <i>Лукреция</i> Х.м. 46 x 35, 5 см				Местонахождение неизвестно
53.	Un tableau representant un trait d'histoire par Gaspero Viziani	Гаспаре Дициани <i>Антиох и Стратоника</i> Х.м. 60 x 82 см Antiochus et Stratonice. Antiochus fils de Séleucus Nicanor Roi [de] Syrie, devenu amoureux de la Reine Stratonice sa belle Mere, et n'osant découvrir cet Amour tomba dans une fièvre lente, dont personne ne connoissait la Cause. Erasistrate fameux médecin observant que le Pouls de ce prince était extrêmement dérégulé lorsque la Reine lui rendait visite, connut sa Maladie et en avertit Seulecus son Pere, lequel pour sauver la Vie à son fils, lui fit épouser Stratonice et l'associa au Gouvernement de son Royaume. C'est un Tableau d'une très belle Composition,	Миних 2485			ГМЗ "Петергоф" Павильон "Эрмитаж" № ПДМП-568-ж

		mais il est maniéré.				
						
54-55.	Deux tableaux représentant des paysages par Pietro mutieribur	Кавалер Темпеста 2 пейзажа Х.м. 60 x 57 см				Местонахождение неизвестно
56.	Un tableau représentant une tete de la Magdalene par Pietro Biberio	Пьетро Либери Магдалина Д.м. 84 x 60 см Une Madeleine. Ce n'est qu'une premiere Ebauche. La S. ^{te} est vue à mi-corps, avec des cheveux longs et bouclés flottant sur ses épaules ; elle passe le bras droit devant sa Poitrine et tient la main gauche sur une tête de mort. La Tête de la Sainte a des l'Expression, mais ce n'est pas précisément celle du repentir.	Миних 2494			Местонахождение неизвестно
57.	Un tableau représentant Une musicienne greque d'apres Guidonni	<i>Гвидо Рени (?)</i> <i>Греческая музыкантиша</i> Х.м. 117 x 87 см				Местонахождение неизвестно

58.	Un tableau representant Venus et l'amour par Belluri	Пьетро Либери <i>Венера и Амур</i> Х.м. 90 x 76 см Une Vénus. Elle est vüe par le dos, la tête de Profil et tenant sur ses genoux un petit Amour qui lui montre du doigt un de ses Pigeons. Tableau de peu de mérite.	Миних 2491	Кат.1797 № 267 пометка: “продана”	Врангель, № 894	Местонахождение неизвестно
59.	Un tableau representant S ^{le} : Laurent qui donne l'aumonne par le Prete Genovese	Бернардо Строцци <i>Св.Лаврентий, раздающий милостыню</i> Х.м. 95,4 x 120 см				Местонахождение неизвестно
60.	Un tableau representant le Repas de Herodias de l'ecole de Visentino	Антонио Визентини (?) <i>Пир Ирода</i> Х.м. 51,6 x 40 см				Местонахождение неизвестно
61.	Un tableau Representant une Geometrie par Richi	Пьетро Рикки <i>Геометрия</i> Х.м. 74 x 62,5 см La Géométrie. Demi figure tenant un Papier avec des figures Géométriques d'une main et un Compas de l'autre ; elle jette en tournant la Tête, le regard sur un petit Génie derriere elle qui tient une Equerre et un à plomb. Beau Tableau, gracieux et qui a de	Миних 2493			Петергоф, Павильон “Эрмитаж” № ПДМП 597-ж

		l'expression. 				
62.	Un tableau representant la tete d'un Christ de l'ecole italienne	Школа Веронезе <i>Голова Христа</i> 30 x 24,3 см 		Кат.1797 № 542 Передана в Павловский дворец Из ИЭ в 1800 г.	Ранее: Павловский дворец №316 Жак Бассано Кат.1827 – Тициановой школы Кат.Зубова 1925 – н.х. венецианской школы	Эрмитаж ГЭ 9309

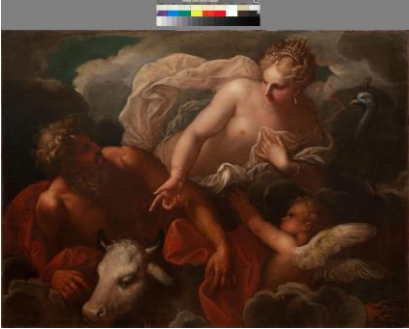

63.	Uh tableau representant un Bataille par Lismann	<p>Йоханн-Антон Эйсмани <i>Батальная сцена</i> Х.м. 90 x 120 см Sujet de Guerre. Sur le premier Plan devant les ruines d'une Porte de Ville, se distinguent quelques Guerriers à cheval qui assistent à la Confession d'une officier mourant ; le Lointain représente un Champ de bataille, où l'on est occupé à deshabiller les morts. Tableau très bien exécuté.</p>	Миних 2501			Местонахождение неизвестно
64-65.	<p>Deux tableaux representant l'un une Bataille par Conterborco —. L'autre au Clair de lune((a)) de l'ecole Italienne</p>	<p>Филипп-Жак де Лутербур <i>Батальная сцена</i> Х.м. 59 x 73 см Sujet de Guerre. C'est une Bataille livrée aux Turcs. Sur le devant se voit un Pont et des Turcs poursuivis se précipiter dans la Rivière qui passe dessous. Dans le Lointain s'appeçoit une Ville entre deux rangs de Rochers. Tableau d'une Composition riche et de figures assez bien dessinées, mais on doute qu'il soit de Louthenburg, qui s'est fait une grande réputation dans ce genre.</p>	Миних 2479	<p>Кат.1797 № 201 : сомнительная</p>	<p>Примечание: В Таврическом дворце</p>	<p>ГМИИ им. А.С.Пушкина (?) Антонио Дзаис Баталия</p>


		Неизв. итальянский художник <i>Пейзаж в лунном свете</i> Х.м. 59 x 73 см				Местонахождение неизвестно
66.	Un tableau representant de l'argenterie et de la Broderie de Lechi	<i>Натюрморт с серебряной посудой и кружевами</i> Х.м. 60 x 120 см				Местонахождение неизвестно
67.	Un tableau representant la Magdelene au desert par Montemerano	Франческо Монтемеццано <i>Магдалина в пустыне</i> Х.м. 50 x 79 см				Местонахождение неизвестно
68.	Un tableau representant des fruits par Antonio Fiamingo	Антонио Фьямминго <i>Натюрморт с фруктами</i> Х.м. 43 x 63 см	Миних 2482	Кат.1797 № 2311	Врангель, № 647	Местонахождение неизвестно
69.	Un tableau Representant des satires par Fonte Bassi	Франческо Фонтебассо <i>Семья сатиров</i> Х.м. 60 x 79 см Sujet Champêtre. C'est une assemblée de satyres mâles et femelles avec leurs Enfants, assis à se chauffer ou à manger sur le bord de la mer. Tableau médiocre, mais qui ne laisse pas que d'avoir quelques bonnes parties.	Миних 2542	Кат.1797 № 2669 Фонтебассо <i>Вакханалия</i> Опись 1859 № 4471	[Artemieva, 2009 (2012), P. 325]	Эрмитаж ГЭ 2077 Себастьяно Риччи <i>Семья сатиров</i>

						
70-71.	Deux tableaux representant des fruits et des fleurs de l'école italienne	Х.м. 90 x 101 см Неизв. итальянский художник Des Fruits et des Fleurs. Différents fruits avec des fleurs par-ci par-là et un Melon d'Eau coupé par le milieu, font le Sujet de ce Tableau ; bien composé, d'un Pinceau gras et d'une bonne Couleur	Миних 2489			Эрмитаж ГЭ 5383 (?) Андреа Бельведере <i>Натюрморт с фруктами и цветами</i> Х.м. 90 x 101 см
			2490			
		Неизв. итальянский художник				

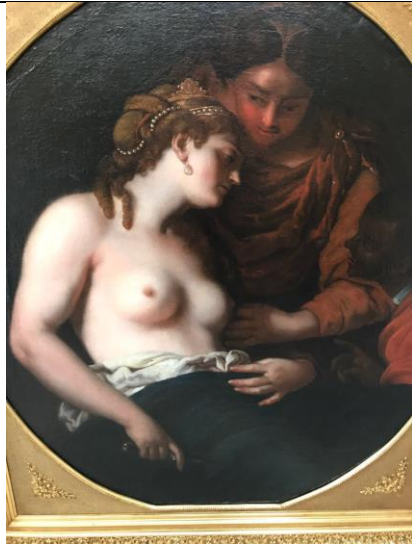
		<p><i>Натюрморт с фруктами и цветами</i> Х.м. 90 x 101 см</p> <p>Des Fleurs et du Fruit.</p> <p>On y voit un Vase rempli de fleurs et en outre des Melons, des Cerises, quelques pommes et différentes fleurs éparses de côté et d'autre. Il est du même mérite que le Précédent.</p>				
72.	Un tableaux Representant la tete d'un philosophe par Carpioni	<p>Джулио Карпиони <i>Голова философа</i> Х.м. 54 x 65 см</p>				Местонахождение неизвестно
73.	Un tableaux Representant des animaux copié de l'ecole Italienne	<p>Итальянской школы (копия) <i>Стадо на пастбище</i> Х.м. 57 x 65 см</p>				Местонахождение неизвестно
74.	Un tableaux Representant une Ceremonie de l'Eglise Romaine	<p>Антонио Фумиани <i>Церемония в ц. Сан Дзаккария в Венеции (эскиз)</i> Х.м. 65 x 71 см</p> <p>La Consécration d'une Eglise. C'est celle de l'Eglise de S.^t Zacharie à Venise après un Incendie qu'elle avait souffert. On y voit le Doge sous un Dais entouré de Sénateurs ; des Evêques en fonction assistés du Clergé et</p>	Миних 2503			Местонахождение неизвестно


		d'autres Spectateurs placés sur des Gradins. A côté de cette représentation le Peintre s'est permis d'indiquer une Evènement antérieur, savoir l'Incendie de l'Eglise et les Religieuses se sauvant du Couvent. Joli Esquisse d'un grand Tableau de ce Maitre, fait pour la d. Eglise.				
75.	Un tableaux representant Didon par Torelli Bolognese	<p>Феличе Торелли <i>Самоубийство Дидоны</i> Х.м. 180 x 144,5 см</p> <p>Didon mourante. Elle est représentée de grandeur naturelle sur un Bucher, se jettant sur la mointe d'une Epée qu'elle tient de la main droite et dont la garde est appuyée contre terre. Le fond représente la mer et la flotte d'Enée qui s'éloigne. Tableau bien dessiné et de beaucoup d'Expression mais maniéré. Ce félix Torelli etait pere d'Etient Torelli, en son Vivant Peintre au Service de la Cour de Russie.</p>	Миних 2504	<p>Кат.1797 № 773</p> <p>Пометка: <i>"продана"</i></p>	Врангель № 214	Местонахождение неизвестно
76-77.	Deux tableaux Representant l'un Junon	<p>Николо Бамбини <i>Юнона и Аргус</i></p>		<p>Кат.1797 № 497</p>	С 1863 по 1941 – в	Павловский дворец-музей


	et Argus, l'autre Venus et Adonis par Nicolo Bambini	<p>Х.м. 106 x 145,5 см</p>  <p>Николо Бамбини <i>Венера и Адонис</i> Х.м. 106 x 145,5 см</p>		Опись 1859 № 5850	Гатчинском дворце № 39010	Картинная галерея Инв.№ ЦХ-1638-III
78-79.	Deux tableaux Representant l'un les 3 graces l'autre les trois femmes Bargus par Nicolo Bambini	<p>Николо Бамбини <i>Три грации</i> Х.м. 106 x 145,5 см</p> <p>Николо Бамбини <i>Три парки</i> Х.м. 108 x 144 см</p> 	<p>Кат.1797 № 954</p> <p>Кат.1797 №952 Опись 1859 № 5492</p>	пометка: "продана"	Врангель № 449	<p>Местонахождение неизвестно</p> <p>Алупкинский дворец-музей</p>
80-81.	Deux tableaux du même maitre representant Paris et Helene et l'autre Galate sur les eaux	<p>Николо Бамбини <i>Парис и Елена</i> Х.м. 106 x 140 см</p> <p>Николо Бамбини</p>				Местонахождение неизвестно

		<p><i>Une Bataille.</i></p> <p>Parmi les figures dont est composé le groupe du premier Plan, se distingue un Cavalier qui, d'un coup de Carabine, abbat Son Antagoniste ; le fort de l'Action se passe dans l'éloignement sous les Murs d'un[e] Eglise. C'est une bonne Imitation du Bourguignon dont Calza, Elève de Cignani, étudiait les Ouvrages.</p>				
87.	Un tableau representant la St. ^e Vierge et S ^t . Joseph par Carletto Cogliari veronese	<p>Карлетто Калиари <i>Святое семейство</i> Х.м. 87 x 136 см</p>				Местонахождение неизвестно
88-89.	Deux tableaux representants des joueurs Copie de l'ecole de Michel Ange a Cariagi	<p>Караваджо (копия) 2 картины - <i>Игроки</i> Х.м. 93 x 125 см</p> 		Номера: №730 красным № 803 - белым		<p>1 - Местонахождение неизвестно</p> <p>2- ГМЗ “Петергоф” Павильон “Эрмитаж” № ПДМП 559-ж</p>

90.	Un tableau representant Venus et Diane par Pietro Liberi	Пьетро Либери <i>Венера и Диана</i> Х.м. 117 x 147 см				Местонахождение неизвестно
91.	Un tableau representant le frere Felix par Lucas Jordanno	Лука Джордано <i>Портрет монаха (Брат Феликс)</i> Х.м. 136 x 120 см	Кат.1797 № 1568	пометка: "продано"		Местонахождение неизвестно
92.	Un tableau representant Moyse par Andrea Celesti	Андреа Челести <i>Моисей</i> Х.м. 106 x 152 см				Местонахождение неизвестно
93.	Un tableau representant Belizarie par Antoine Zucchi (b)	Антонио Дзукки <i>Велизарий</i> Х.м. 139 x 117 см				Местонахождение неизвестно
94-95.	Deux tableaux representans les Baccanales par Matheo Penzoné	Маттео Понцоне <i>2 Вакханалии</i> Х.м. 101 x 134 см				Местонахождение неизвестно
96.	Un tableau representant Cleopatre par Charles Leot	Карл Лот <i>Клеопатра</i> Х.м. 136 x 117 см				Частное собрание, Петербург (?) Даниэль Сейгер (1642/9 – 1705) Клеопатра Х.м., 125 x 113 см


						
97.	<i>Un tableau representant notre Seigneur qui guerit l'aveugle par Porto</i>	? <i>Исцеление слепца</i> Х.м. 112 x 130 см				Местонахождение неизвестно
98.	Un tableau representant le lavement des pieds de notre Seigneur par Veroni	Школа Веронезе <i>Пир в доме Симона Фарисея</i> Х.м. 68 x 95 см				Местонахождение неизвестно
99.	Un tableau representant S' Sabastien par Valention Lefevre	Валантен Лефевр (копия) <i>Святой Себастьян перед Диоклетианом</i> Х.м. 68 x 95 см	Миних 2486	Кат.1797 № 3348 Опись 1859 № 1836 (Ролан Лефевр, «Из истории Карла V»)	Находилась в Таврическом дворце, в 1799 перевезена в Гатчинский Дворец № 39017	Павловский дворец-музей Картинная галерея, инв.№ ЦХ-1642-III

		 <p>Tableau Historique. C'est S.^t Sébastien guéri de ses blessures, qui se présente devant l'Empereur Dioclétien au quel il fait des Reproches ; sur quoi le Tiran le condamne une seconde fois à la mort. Voyez sur ce trait d'Histoire le N.º 2160. de ce Catalogue. Parmi les figures on en remarque une à moitié cachée sous le Tapis qui descend du Trône où est assis l'Empereur ; il parait que c'est le Bouffon de la Cour. Ce Tableau a l'air de n'être qu'une copie d'après le fêvre. Le fond d'Architecture est dans le gout de Paul Veronèse.</p>				
100.	Un tableau Representant l'adoration des mages par Polidoro di Caravageo	Полидоро да Караваджо <i>Поклонение волхвов</i> Х.м. 84 x 145 см				

101.	Un tableau representant la Paix et la Justice par Joanne Baptista Crosatto	<p>Джамбаттиста Крозато <i>Аллегория Мира и Правосудия</i> Х.м. 113 x 104 см</p> 			<p>Фомичева Кат.1992, № 110 Гаспаре Дициани <i>Аллегория Мира и Правосудия</i></p>	<p>Эрмитаж ГЭ 2189</p>
102-103.	Deux tableaux representant l'un Ledèe par Nicolo Bambini et l'autre une Diane par idem	<p>Николо Бамбини <i>Леда и лебедь</i> Х.м. 90 x76,2 см</p> <p>Николо Бамбини <i>Диана</i> Х.м. 90 x76,2 см</p>				
104.	Un tableau oval representant La Charité par Andrea Celesti	<p>Андреа Челести <i>Аллегория Милосердия</i> Х.м. 115 x 90 см (овал)</p> <p>Une Charité. C'est une femme assise</p>	Миних 2528			

		ayant sur ses genoux un Enfant endormi et à côté d'elle un autre qui la caresse ; elle tient de la main gauche une Cuillier avec de la bouillie. Dans la demi-teinte se voit un troisieme Enfant mangeant une Pomme. Bon Tableau ne manquant pas d'effet, mais gâté par les repeints.				
105.	Un tableau representant un trait de fable peinte par avigori	<p>Антонио Арригони <i>Моисей, попирающий корону фараона</i> Х.м. 93 x 102 см</p> 			<p>Фомичева Кат.1992, № 110 Себастьяно Риччи <i>Моисей,</i> <i>попирающий</i> <i>корону</i> <i>фараона</i></p>	<p>Эрмитаж ГЭ 9829</p>
106.	Un tableau representant Magdeleine par Antonio Zanchi	<p>Антонио Дзанки <i>Мария Магдалина</i> Х.м. 95 x 80 см</p> <p>Une Magdelaine. Elle est vue à mi-corps, les yeux en pleurs et levés vers</p>	Миних 2529			<p>Местонахождение неизвестно</p>

		le Ciel ; elle tient un livre entre ouvert des deux mains. C'est un Tableau de beaucoup d'expression et d'un bon Coloris.				
107-108.	Deux tableaux representant des morceaux du vieux testament par Petioni	Джамбаттистаа Питтони <i>2 сцены из Ветхого Завета</i> Х.м. 106 х м120 см				Местонахождение неизвестно
109-110.	Deux paysages en rond avec des figures par Albani	<i>Два пейзажа (тондо)</i> с фигурами Альбани Д.(?) м. Д =95 см				Местонахождение неизвестно
111.	Un tableau representant la vierge et l'enfant Jesus par Hermano Strossi	Эрманно Стройффи <i>Мадонна с младенцем</i> Х.м. 92 х м106 см				Местонахождение неизвестно

112.	Un tableau representant Mercure par Gregorio Lazarini	<p>Грегорио Ладзарини <i>Меркурий</i> Х.м. 98 x 73 см Un Mercure. Il est vu à mi corps, comme sortant d'un nuage, avec un Manteau rouge sur les épaules et le Caducée à la main. Tableau dans la dernière manière de ce Maître, mais endommagé par les Repeints.</p> 	Миних 2491	Врангель № 417		Моршанский художественно-исторический музей Инв.№ Ж-12
113.	Un tableau representant differens animaux par Rosa di Tivoli	<p>Роза да Тиволи <i>Скот на пастбище</i> Х.м. 87 x 95 см Du Bétail. Sous des Ruïnes, où se trouve une fontaine, parait un Cheval dont le Bât est à terre ; à côté de lui se voit un Mouton</p>	Миних 2452	Кат.1797, № 632	Врангель, № 1001	Местонахождение неизвестно

		et plus loin un Pâtre avec trois /trois/ [<i>répétition</i>] autres de ces Animaux. Tableau assez médiocre.				
114-115.	Deux tableaux representant l'un Judithe l'autre un trait d'histoire d'après l'école Italienne p. Copie	Итальянской школы (копии) <i>Юдифь</i> <i>Исторический сюжет</i> Х.м. 79 x 106 см				Местонахождение неизвестно
116-117.	Deux tableaux representans des paysages et morceaux d'architecture par Gerolfo	Джованни Гизольфи <i>Архитектурное каприччо</i> Х.м. 98 x 116 см Architetur ornée de Figures. Les figures paroissent représenter quelque sujet de la S. ^{te} Ecriture, puisqu'on y voit un batême mais quelques peine qu'on se soit donné pour en trouver la Vraie signification, on n'y a pu réussir. Ces figures au reste sont très bien dessinées et tiennent de la manière de Salvator Rosa, qui a été un des maitres de Ghisolfo. Quant à l'architecture consistant en ruïnes, on ne saurait rien voir de mieux assorti ; il est à regretter seulement que le fond en ait été gâté par les Repeints.	Миних 2540	Кат.1797 № 2659		Ереван Национальная галерея Армении, Инв.№ 961



Джованни Гизольфи
Архитектурное каприччо
 Х.м. 98 x 116 см
 Architecture ornée de Figures.

Il représente une halte de Guerriers sous et parmi des ruïnes. Bon tableau tant à l'égard des figures qu'à celui de l'architecture, mais endommagé par les repeints.



2541

2660
 Опись 1859
 №1860

Эрмитаж
 ГЭ 2517

118.	Un tableau representant un viellard par Conte de Giuseppe Libero Spagnoletto	<p>Неизв.венецианский художник <i>Портрет старика</i> Х.м. 100 x 82 см</p> <p>Un Portrait. C'est celui d'un Noble vu assis, vêtu d'un Habit noir doublé et bordé de fourure, il tient un gant de la main droite et s'accoude sur une table ; sa main gauche est posée sur la cuisse du même côté. Tableau bien peint et d'assez d'Effet.</p>	Миних 2502			Местонахождение неизвестно
119.	Un tableau representant la chaste Suzanne de l'Ecole Romaine	<p>Неизв. художник римской школы <i>Сусанна и старцы</i> Х.м. ? x ?</p>				Местонахождение неизвестно
120.	Un tableau representant l'ange qui apparoit aux Bergers par Bassano	<p>Бассано (мастерская?) <i>Благовестие пастухам</i> Х.м. 82 x 112 см</p>				Местонахождение Неизвестно
121.	Un tableau representant S' Laurent Copie de Petromera	<p>Пальма Младший <i>Св.Лаврентий</i> Х.м. 109 x 120 см</p> <p>Saint Laurent. Le Saint est représenté avec son Gril à côté de lui et tenant la Palme de Martyr à la main. Tableau tout repeint, où l'on ne</p>	Миних 2499			

		retrouve rien de l'Original.				
122.	Un Portrait de Micheangelo Copie de Caravagio	Копия с Караваджо <i>Портрет</i> Х.м 101 х 90 см				
123.	Un Tableau representant un Cuisinier flamand	Неизвестный фламандский художник <i>Кухарка</i> 87 х м120 см <u>Опись 1859</u> Голландской школы <i>Женщина чистит зелень</i>	Миних 2476	Кат.1797 № 250 Опись 1859 № 6002	Прим.в Описи 1859: <i>В уборной пол. Вел.Князя Константина Павловича в Таврическом дворце. 1925 – Гатчина 1926 – принята в Эрмитаж Передана в АХ 20/XI-1928.</i>	Местонахождение неизвестно
124.	Un tableau representant la famille de Darius par Orgaro	Неизвестный художник <i>Семейство Дария</i> Х.м. 87 х 120 см				Местонахождение неизвестно
125.	Un tableau representant une Bataille par Lismann Ecole Allemande	Йохан-Антон Эйсманн <i>Сражение</i> Х.м. 90 х 120 см Sujet de Guerre. Tableau de quantité de figures. Sur le premier Plan se distinguent des Officiers et des Artilleristes occupés à braquer	Миних 2500			Местонахождение неизвестно

		un Canon contre les Murs d'un Chateau ; dans l'Eloignement se Voit une Ville devant laquelle se livre un Combat. Bon Tableau d'un Maitre qui réussissait encore mieux à peindre des Ports de Mer. Voyez le Dictionnaire de Zurich aux artistes Lismann et Eismann.				
126-127.	Deux tableaux representant des Dames Copies d'après Bambozio	Копия с Питера ван Лаа (Бамбоччо) <i>Две картины, изображающие дам</i> Х.м. 73,5 x 95 см				Местонахождение неизвестно
128-129.	<i>Deux tableaux representant des fruits et des fleurs par Antonio Fiamango</i>	Микеланджело Паче (Кампидольо) <i>Два натюрморта</i> Х.м. 91 x 127 см Des Fleurs et des Fruits. Au tour d'un Bassin rempli de Cédrats et de fruits, se voyent un Mélon et quantité de fleurs entremelés d'autres fruits. Tableau d'un Pinceau gras et moëlleux. Sur toile. haut 1. ar. 3 ½. V. Large 1. ar. 13. V. Pendant du Suivant.	Миних 2525 2526			Эрмитаж ГЭ 5384





X.M. 88 x 128 cm


Des Fruits et des Fleurs.

C'est une Corbeille remplie de fleurs et de fruits autour de laquelle se voyent encore les mêmes objets éparpillés au hasard. Les qualités de cet ouvrage sont les mêmes que celles du précédent.



ΓΘ 5385


130-131.	Deux pièces représentant la charité par Candini	Чезаре Дандини (?) 2 картины <i>Аллегория Милосердия</i> Х.м. 63 x 98 см				Местонахождение неизвестно
132.	Un tableau Copie d'après Veronese représentant un 'miracle de notre Seigneur	Копия с Паоло Веронезе <i>Воскрешение Лазаря</i> Х.м 70 x 111 см 				Эрмитаж ГЭ 1581
133-134.	Deux tableaux representans des paysages d'après Fiamango	Копия с Паоло Фьямминго (?) <i>Два пейзажа</i> Х.м. 55 x 66,5 см				Местонахождение неизвестно
135-136	Deux tableaux representans des entrées d'ambassadeurs par Carlovari	Лука Карлеварис <i>Вид Моло и Пьяцетты</i> Х.м. 82 x 120 см  <i>Регата на Большом канале в честь Фридриха IV Датского</i>				Эрмитаж ГЭ 215

		Х.м. 82 x 120 см 				ГЭ 216
137.	Un tableau representant une vente de Londres	<i>Неизв. художник Рынок в Лондоне Х.м. 71 x 68 см</i>				Местонахождение неизвестно
138.	Un tableau representant des Bergers par Tempestino	Кавалер Темпеста <i>Пастушеская сцена Х.м. 60 x 84, 3 см</i>				Местонахождение Неизвестно
139-140.	Deux pieds Representant Bacchus Ceres et Venus l'autre Hercule	Маттео Понцоне <i>Венера, Вакх и Церера Х.м. 155,4 x 182,7 см Vénus l'Amour, Bacchus et Cérés. Vénus à demi couverte d'un Manteau doublé d'Hermines, est vue assise devant un feu comme pour se rechauffer. L'Amour auprès d'elle semble Vouloir lui faire quitter ce Rôle. Sur le second Plan se voyent Bacchus avec du Raisin sur une soucoupe et Cérés la Corne d'Abondance à la main. C'est la représentation de ce que dit Térence : Sine Baccho et Cérere friget Vénus. Il n'y a au reste, rien de</i>	Миних 2497	Кат.1797 №1556 пометка: “ в Гатчинский замок ”	Врангель ,№ 1037 <i>В XVII в. находилась в галерее Агостино и Джандонато Корреджо в Венеции [М. Boschini, 1660 (1966), P. 600]</i>	Местонахождение Неизвестно

		précieux dans ce Tableau. <i>Геркулес</i> Х.м. 155,4 x 182,7 см				
141.	Un tableau Copié d'après L'Ecole Italienne representant Dianne endormie	Итальянской школы (копия) <i>Спящая Диана</i> Х.м. 158 x 188 см			Врангель, № 1144	Местонахождение Неизвестно
142.	Un tableau representant Venus endormie d'après L'Ecole Italienne	Итальянской школы (копия) <i>Спящая Венера</i> Х.м. 158 x 188 см				Местонахождение Неизвестно

Trois tableaux de frise


(Описание по Каталогу Миниха)

143.	Aléxandre Varorati. Marche de Divinités marines. C'est une Marche de Tritons et de Néreides à la suite de Neptune assis sur un Char fait d'ossements de Poissons. Frize d'une belle composition bien de Couleur et d'un Pinceau libre.	Падованино Нептун и Амфитрита 	Миних 2508.	Из дворца Мочениго Casa Nuova В Венеции	Artemieva, I. <i>I fregi del</i> <i>Padovanino</i> <i>all'Ermitage –</i> “Arte Veneta”, n.62, 2008, P.110-117.	ГЭ 9969
-------------	---	--	--------------------	--	--	----------------

144.	<p>Alexandre Varotari. . Bacchanale. Cette frize représente des Tritons et des Néréides, dont le Jeu temoigne qu'ils sont de bon accord. Pièce de même mérite que la première.</p>	<p>Падованино Триумф Амфитриты</p> 	Миних 2509			ГЭ 9970
145.	<p>Alexandre Varotari. Combat. Des Tritons et des Néréides se chamaillent et la Discorde a gagné jusqu'aux Chevaux marins qui s'entremordent. frize ne le cédant pas aux deux précédents.</p>	<p>Падованино Похищение Амфитриты</p> 	Миних 2510.			ГЭ 9971



ПРИЛОЖЕНИЕ № 3


Картины, приобретенные И.-Ф.Рейфенштейном в Риме в 1779 г.

№ п/п	Каталог Рейфенштейна (описание, размеры, цена)	Изображение, современная / последняя известная атрибуция, размеры	Каталоги и описи	Дополнительные сведения из разных источников в	Перемещение по коллекциям	Современное местонахождение
1.	<p>Un tableau de Corregge représentant ce jeune homme qui fuit devant les soldats qui veulent s'en saisir pour avoir prédit des malheurs sur Jérusalem</p> <p>2 x 1,5 (здесь и далее – в “<i>maggiori palme</i>” = 22,2 см)</p> <p>1500 zecchini</p>		<p>Миних, П, 1773-1785</p> <p>Antoine Allégri, dit le Corrège.</p> <p>2451. Sujet historique.</p> <p>Les figures principales sont un jeune homme tout nud fuyant devant un Guerrier qui semble vouloir le saisir ; dans la demi-teinte</p>	<p>Опись 1797. № 618. Корреджо Неизвестный сюжет; с пометкой на полях – «в Гатчинском замке»;</p> <p>Опись 1859. № 1609.</p>	<p>В Гатчинском дворце – в Главном корпусе, в Первой комнате от церкви, потом – в Проходной, потом – в Чесменской галерее.</p> <p>После реэвакуации – в</p>	<p>ГМЗ «Петергоф».</p> <p>Корреджо. Воины, преследующие юношу Холст, масло, 58 x 45, 5 см Инв. № ОДМП 100-ж.</p>

			<p>parait une troupe de Soldats Romains. Le Sujet de ce Tableau reste à déchiffrer et tout ce qu'on peut dire de Son Mérite, c'est que ce n'est pas du plus beau du Corrège.</p> <p>Sur toile. Haut 12 ½. V. Large 10 ¼. V.</p>	<p>На обороте холста – сургучная печать Павла I.¹</p>	<p>Центральном хранилище музейных фондов (ЦХМФ), откуда по Акту № 100 от 9 июля 1963 г. передана в Дворцы-музеи и парки г. Ломоносова как работа неизвестного итальянского художника XVIII в. для использования в шпалерной развеске во Дворце Петра III в Петерштадте.</p>	
--	--	--	---	--	---	--


2.	<p>Tableau de Raphael representant la Sainte Vierge avec l'Enfant, S^l. Joseph, S^l. Jerome, S^l. Francis et une gioire d'Anges</p> <p>7.10 x 7.10</p> <p>2000 zecchini</p>	<p>Согласно Вазари, исполнена для ц.Сан Фредано в Честелло (Флоренция) :</p> <p>“Facendo la Madonna che adora Cristo fanciullino, S.Giuseppe e due figure in ginocchioni, cioè S.Francesco e S.Geronimo. Fecevi ancora un bellissimo paese molto simile al Sasso della Vernia, dove San Francesco ebbe le stimate, e sopra la capanna alcuni angeli he cantano, e tutta l'opera fu di colorito molto bello, e che ha assai rilievo” (Vasari-Milanesi, VI, 1881, P.536.</p>	<p>Миних 1773-1785</p> <p>Raphaël Sanzio d'Urbain.</p> <p>N.° 2512. Une S.^{te} Famille.</p> <p>L'Enfant</p> <p>Jesus y est représenté couché à terre sur un Tapis avec un oreiller sous ses épaules. La Vierge, S.^t François et Saint Jérôme, tout trois à genoux, contemplent dévôtement l'Enfant ; ce que fait aussi S.^t Joseph qui, appuyé sur un Bâton, se tient debout derriere les premiers ; au dessus d'eux parait une gloire d'anges. Le fond est un Paysage et des Rochers.</p> <p>Tout ce qu'on peut dire de ce Tableau assez bien</p>	<p>Кат.1797</p> <p>№ 630</p> <p>Опись 1859</p> <p>№ 2291</p>		<p>Эрмитаж</p> <p>ГЭ 89</p> <p>Ридольфо Гирландайо</p> <p>Холст(переведена с дерева), темпера,</p> <p>173 x 174 см</p> <p>Поклонение младенцу</p>
----	---	--	---	---	--	---

			<p>conservé, c'est, que s'il est vraiment de Raphael, il ne peut être qu'un Ouvrage de ses premières Années, car il manque absolument d'Harmonie. on le prendrait plutôt pour un Benvenuto Garofalo.</p> <p>Sur bois. Haut 2. ar. 6 ½. V. Large 2. ar. 6 ½. V.</p>			
3.	<p>Un Saint Jean de Leonard da Vinci</p> <p>3x2.3</p> <p>300 zecchini</p> <p>На обороте доски надпись: S.IOANNES LEONARDVS DA VINCIO PINXIT</p>		<p>Миних 1773-1785</p> <p>Léonard de Vinci.</p> <p>2450. Le Sauveur</p> <p>Il est représenté avec la tête penchée du côté droit et les yeux baissés. Ses Vêtements sont un[e] Tunique bleue et un Manteau rouge. C'est un Tableau</p>	<p>Кат.1797</p> <p>№ 558</p> <p>Опись 1859</p> <p>№ 2339</p>		<p>Эрмитаж</p> <p>ГЭ 1521</p> <p>Джампьетрино</p> <p>Иоанн Евангелист</p> <p>Дерево (тополь), масло, 65 x 46 см</p>


			<p>alteré par les Restaurations.</p> <p>Sur bois. Haut 15 V. Large 11. V.</p>			
4.	<p>Un tableau de Notre Seigneur par Louis Carache</p> <p>14.10 x 14.2</p> <p>1500 zecchini</p>				<p>Поступила в 1980 г. из Эрмитажа (Акт № 86 от 14.02.80).</p> <p>Ранее – Госпитальный дом при ц.Св.Марии Магдалины в Павловске, откуда передана в Эрмитаж в 1933 г.</p>	<p>ГМЗ «Петергоф» Людовико Карраччи.</p> <p><i>Обрезание Христа</i></p> <p>1611. Холст, масло. 244,8 x 310,0 см., Инв. № ОДМП 96-ж.</p>

5.	<p>Un tableau de Palma représentant beaucoup de Saints avec une Gloire dans laquelle on voit la Sainte Vierge Avec l'Enfant et beaucoup d'Ange</p> <p>13.4 x 9.5 1500 zecchini</p>		<p>Миних 1773-1785 Léonard da Corona. N.° 2513 ¹ . Tableau d'Autel.</p> <p>Il représente S.^t Jean Baptiste entre S.^t Pierre et S.^t Laurent et derriere ceux ci S.^t André S.^t Antoine de Padoue, S.^t Antoine du désert, S.^t françois d'Assise, un Inconnu et S.^t françois de Paule. Au dessus parait la Vierge avec l'Enfant Jesus sur ses genoux, accompagnée d'un Côté de S.^{te} Barbe et de deux Anges dont un lui présente une fleur de Lys ; de l'autre S.^t Etienne, de S.^t Jérôme et d'un Ange derrier ceux</p>	<p>XIX в. - Гатчина. Э.Липгарт, <i>Итальянцы в Гатчинском дворце, // «Старые годы», 1915, с.3</i></p>	<p>ГЭ 2770 Якопо Пальма Младший <i>Мадонна во славе с предстоящими святыми</i> Х.м. 311 x 191 см</p>
----	--	--	---	---	--

¹ Le numéro est souligné au crayon de papier.

			<p>ci ; quelques Cherubins couronnent la Piece. C'est un Tableau très estimable d'un Peintre contemporain et Rival de Jacques Palme.</p> <p>Ceintré S. Bois. haut 4 ar. 5 ½. V L. 2. ar. 11. V.</p>			
6.	<p>Un tableau de Scarsellino de Ferrara représentant l'Annonciation avec une gloire d'anges</p> <p>14.2 x 11 1000 zecchini</p>				<p>Поступила в 1980 г. из Эрмитажа (Акт № 86 от 14.02.80).</p> <p>Ранее – Госпитальный дом при ц.Св.Марии Магдалины в Павловске, откуда передана в</p>	<p>ГМЗ «Петергоф»)</p> <p>Ипполито Скарселлино Благовещение</p> <p>х., м.; 318,0 x 242,0 см</p> <p>Инв. № ОДМП 95-ж</p>

					Эрмитаж в 1933 г.	
7-8.	Deux tableaux de Nicolas Poussin représentant deux sacrifices, une à Bacchus, et l'autre – à Diane. ? x ?					Местонахождение неизвестно
9.	Jules Romain Deux amantes 7.4 x 14.8 1000 zecchini	Вазари упоминает картину как дар Федериго Гонзага Веспасиано Гонзага и дает ее описание: “nel quale è un giovane et una giovane abbracciati insieme sopra un letto, in atto di farsi carezze, mentre una vecchia dietro a un uscio nascostamente gli guarda; le quali figure sono poco meno che il naturale e molto	Миних 1773-1785 Jules Romain. 2511. Sujet Galant. Il représente un couple Amoureux dans le plus grand Négligé, faisant la conversation sur un Lit où ils paroissent à moitié assis. Une Vieille femme avec des Clefs pendues à sa Ceinture et	Кат.1797 № 400	Ранее (до 1779) в собрании А.-Р. Менгса в Риме	Эрмитаж ГЭ 223 Джулио Романо Любовная пара Холст (переведена с дерева), масло, 163 x 337 см

		<p>graziose@ (Vasari-Milanesi, V, 1880, P.546.</p> 	<p>accompagnée d'un Chien, se tient derriere le battant d'une Porte entre ouverte, comme si elle était venue pour examiner ce qui se passe, ou pour les avertir qu'il fait Jour. Voilà tout ce que l'on peut dire d'un Sujet où on ne trouve pas le moindre Indice de quelque trait de l'Histoire ou de la fable. À en juger par la Composition, ce doit avoir été un Tableau de grand mérite, mais on le trouve tellement gâté par les repeints, qu'on peut dire qu'il n'en reste tout au plus que le Bois sur lequel Jules Romain l'avait peint.</p> <p>Sur bois. Haut 2. ar. 3. V. Large 4. ar. 12. V.</p>			
--	--	---	---	--	--	--