

На правах рукописи

Артемьева Ирина Сергеевна

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

Специальность 5.10.3. - Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное
искусство и архитектура) (искусствоведение)

Автореферат

диссертации на соискание учёной степени
доктора искусствоведения

Санкт-Петербург

2024

Диссертация выполнена в Отделе западноевропейского изобразительного искусства
Федерального государственного бюджетного учреждения культуры
«Государственный Эрмитаж»

Официальные оппоненты:

ВИКТОРИЯ ЭММАНУИЛОВНА МАРКОВА

доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина»

ЛЮДМИЛА АЛЕКСЕЕВНА МАРКИНА

доктор искусствоведения, профессор, заведующая отделом живописи XVIII –перв. пол.XIX в. Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственная Третьяковская галерея»

АННА СЕРГЕЕВНА КОРНДОРФ

доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания при Министерстве культуры РФ

Ведущая организация: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова». Кафедра истории искусства и гуманитарных наук.

Защита состоится 17 октября 2024 года в 16.00 на заседании диссертационного совета Д 23.2.019.0, созданного на базе ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина» по адресу: 199034, г. Санкт-Петербург, Университетская набережная, 17.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина» на сайте института:
<https://www.artsacademy.ru/MON/%D0%94%D0%B8%D1%81%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F%20%D0%90%D1%80%D1%82%D0%B5%D0%BC%D1%8C%D0%B5%D0%B2%D0%BE%D0%B9%20%D0%98.%D0%A1..pdf>

Автореферат разослан «_____» _____ 2024 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры зарубежного искусства

Елена Вячеславовна Калимова

Общая характеристика работы

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 в 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; 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 неопределимый вклад внес С.О. Андросов⁴, 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 частности⁵, по отношениям Антиоха Кантемира и Якопо Амигони, а также по заказам Д.Б. Тьеполо 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

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. Грота // Сборник Императорского Русского исторического общества. – Санкт-Петербург: Тип. Имп. Акад. наук, 1878. – Т. 23. – VIII, [2], 734 с. ⁴ См. *Библиография*.

⁴ 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.

⁵ 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.

лишь благодаря исследованиям последних двух десятилетий⁶. 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 живописи⁷ в Петербурге: приглашение венецианских живописцев к русскому двору в эти годы стало объектом обширного 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. Петрова⁸, А.И. Сомова⁹, Е.С. Стецкевич¹⁰, В.-И.Т. Богдан¹¹.

История частных коллекций живописи в Петербурге в XVIII столетии - возникновение крупных собраний картин, их происхождение, - стали предметом обстоятельных исследований

⁶ *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;

⁷ *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

⁸ 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.

⁹ 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.

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

¹¹ *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. И. Шувалов – основатель Музея Академии художеств // Кунсткамера. – № 2 (8). – 2020. – С. 19-31.*

Е.А. Бортниковой (Картинный дом Петра III)¹², С.О. Андросова (коллекции М.И. Воронцова и С.-А. Понятовского)¹³, Е.В. Рис (собрание И.Э.)¹⁴, К. Филиппс (собрание Кобенцля)¹⁵, Б.И. Асварица (галерея А.А. Безбородко)¹⁶, Л.Ю. Савинской (коллекция Н.Б. Юсупова)¹⁷. Большой вклад внес К.В. Малиновский, опубликовавший инвентари основных крупных коллекций рассматриваемого периода¹⁸. Во всех названных публикациях, равно как и в рукописных каталогах и инвентарях императорских¹⁹ и частных²⁰ 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 1854 г., первостепенное значение имеет публикация Н.Н. Врангелем²¹ списка работ, переданных на аукцион, список картин, отправленных из Эрмитажа в 1862 г. в Румянцевский музей²², равно как каталоги дореволюционных выставок из частных

¹² 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.

¹³ [Андросов, 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.

¹⁴ 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.

¹⁵ 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.

¹⁶ Асвариц, Б. И. Кушелевская галерея. Западноевропейская живопись XIX в.: каталог выставки / Б. И. Асвариц; Государственный Эрмитаж. – Санкт-Петербург: [Государственный Эрмитаж], 1993. – 40, [1] с.

¹⁷ Савинская, Л. Ю. Коллекция живописи князей Юсуповых / Л. Ю. Савинская. – Москва: [б. и.], 2017. – 970, [1] с.: табл.

¹⁸ Малиновский, К. В. История коллекционирования живописи в Петербурге в XVIII веке / К. В. Малиновский. – Санкт-Петербург : Крига, 2012. – 536 с.

¹⁹ 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).

²⁰ 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].

²¹ Врангель, Н. Искусство и государь Николай Павлович / Baron N. Wrangell // Старые годы. – 1913. – Июль–сентябрь. – С. 53–163.

²² АГЭ. – Ф. 1. – Оп. 2. – 1862 г. – Д. 10 (О передаче из Эрмитажа ... картин, отобранных для московского музея Г. Вагеном).

собраний²³ и воспоминания самих коллекционеров²⁴. В контексте рассматриваемой темы исключительным по своей значимости является новое, расширенное и дополненное издание капитального труда В.Ф. Левинсона-Лессинга «История картинной галереи Эрмитажа»²⁵.

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 Ваген²⁶, Кавальказелле²⁷, Бернсон²⁸, Лионелло Вентури²⁹. Что касается отечественных исследователей, то наиболее значительный вклад в изучение проблемы авторства венецианских картин внес, безусловно, Э.К. Липгар³⁰, 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 утратили своего значения, а некоторые его утверждения получают должную оценку лишь сейчас. В советский период в отечественном искусствознании можно выделить труды Т.Д. Фомичевой³¹, определивший

²³ 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 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.

²⁴ 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.

²⁵ *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.

²⁶ *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.

²⁷ [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.

²⁸ *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.

²⁹ *Venturi, L.* Saggio sulle opere d'arte Italiana a Pietroburgo / Lionello Venturi // L'Arte. - 1912. - No 15. - P. 122-140.

³⁰ 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.*

³¹ *Fomiciova T.* I dipinti di Tiziano nelle raccolte dell'Ermitage / T.Fomiciova // Arte Veneta. - 1967. - [Ann. 21].- P.

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 искусства³²; ее полувековой научный поиск увенчан многими важнейшими открытиями, а докторская диссертация³³ 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. Фомичевой³⁴, В.Э. Марковой³⁵, С.Н. Всеволожской³⁶, Т.К. Кустодиевой³⁷), сведения из которых широко использованы в диссертации.

Многочисленные публикации, связанные с частными проблемами по 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

³² *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.*

³³ *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.*

³⁴ *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)*

³⁵ *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.*

³⁶ *Всеволожская, С.Н. Итальянская живопись XVII века: каталог коллекции / С.Н. Всеволожская; Гос. Эрмитаж. – Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2013. – 344 с.*

³⁷ *Кустодиева, Т. К. Итальянская живопись XIII–XVI веков: каталог коллекции / Т. К. Кустодиева; Государственный Эрмитаж. – Санкт-Петербург: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2011. – 448 с.*

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 резиденций;

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 Уддея, 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.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** к диссертации обоснован выбор ее темы, актуальность и степень научной разработанности, определены объект и предмет исследования, его цели и задачи, раскрыты методологическая основа, научная новизна, теоретическая и практическая значимость работы, выдвинута и сформулирована гипотеза, обозначены хронологические границы исследования, представлены материалы и источники, названы положения, выносимые на защиту, обоснованы достоверность и апробация полученных результатов.

Первая глава «Петровское время. Первые приобретения картин в Венеции» посвящена историческим предпосылкам возникновения художественных коллекций в

Петербурге. Проявление интереса к составлению самых разнообразных коллекций – как художественных, так и естественно-научных, - отмечается уже вскоре после возвращения из Европы Петра I и Великого посольства (1697-1698). В течение короткого периода 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.

В разделе 1.1. «Петр I и зарождение собирательства западноевропейской живописи в Петербурге.» рассматриваются особенности коллекций живописи Петра Великого, характеризующие его как первого в России настоящего собирателя, с выраженными пристрастиями и художественными вкусами, ориентированными главным образом на голландское искусство.

Вместе с тем, после придания Петербургу статуса новой столицы итальянское присутствие - речь идет, в первую очередь, об архитекторах и скульпторах, - здесь стало ощущаться очень сильно. Можно говорить о поворотном моменте, произошедшем во время второго заграничного путешествия царя (1716-1717): царь сам участвовал в аукционах и посещал мастерские художников. Наибольшее воздействие на Петра I оказал визит в Париж весной 1717 г.: здесь он в полной мере осознал всю силу живописи, способной стать политическим манифестом монаршей власти, мощным идеологическим орудием, неподвластным времени. Петром была заложена традиция прямых заказов русского двора лучшим иностранным живописцам, преуспевшим в монументальном, батальном и портретном жанрах, традиция, продолженная его духовными преемницами - Елизаветой и Екатериной II.

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 для всех европейских школ. В середине второго десятилетия Италия оказывается в сфере художественных интересов Петра Великого, туда он направляет своих эмиссаров.

В разделе 1.2. Венеция первой половины XVIII века - новый центр художественной жизни Италии. Проблема идентификации картин венецианской школы в коллекции Петра I рассматриваются *причины* личного интереса Петра I Венеции и венецианской культуре, возникшего, по всей вероятности, во время кратковременного посещения города в 1698 г.

Показательно, что царь посылает агентов именно в Венецию, а не в Рим. Интуиция Петра верно уловила веяние времени: к первому десятилетию XVIII века Рим теряет свое значение признанного художественного центра Италии, который на следующие 70 лет перемещается в Венецию. В эти же годы необычайного размаха достигает в Республике Св. Марка торговля произведениями искусства; активность в этой сфере будет нарастать на протяжении всего столетия.

Здесь Савва Владиславич (Рагузинский) приобретает и заказывает скульптуры для Летнего сада, а другой царский агент, Петр Беклемишев, с 1717 по 1720 гг. несколько раз отправляет в Петербург картины, всего около семи десятков. В двух сохранившихся описях (общим числом 39 картин) упоминаются ведущие мастера, работавшие в Венеции в XVII веке (Строцци, Челести, Либери, Маццони, Лот и др.), а также современники Беклемишева (Стом, Марини, Ринальди). В царские коллекции попали некоторые любопытные экземпляры, но лишь немногие, ныне находящиеся в петергофском Марли (Беллотти, Челести?) поддаются идентификации.

Наиболее примечательная картина из петровской коллекции - «Венера с Купидоном» Пьетро Либери (Музей Богдана и Варвары Ханенко, Киев). Появление подобной работы в первом по времени собрании живописи в России симптоматично, поскольку оказалось в русле той тенденции, которая будет доминировать в коллекционировании венецианской живописи на протяжении всего XVIII столетия.

В Разделе 1.3. Первые программные монументально-декоративные картины, их значение; роль венецианских живописцев показано, как прочно в царствование Петра I образы античной мифологии входят в обычаи новой России, сопровождая праздники и триумфы по случаю военных побед русского оружия. Поначалу память о выдающихся событиях петровского времени отражалась в печатной графике, однако живопись имела перед гравюрой несомненное преимущество. С начала 1720-х гг. в программной монументальной живописи закрепляются основные образы и формы прославления императорской власти и монарха: в аллегорических отсылках к древней истории и мифологии доминируют такие персонажи, как Марс и Геркулес, персонифицируя Петра Великого. Первым автором, воплотившим эти идеи в монументальных композициях, стал венецианец Бартоломео Тарсия (1690-1765), прибывший в Петербург в 1722. При Петре I он успел выполнить несколько крупных заказов: плафон и две настенные фрески во дворце Меншикова, три плафона в Итальянском дворце императрицы на Фонтанке, три картины для Павильона, возведенного по случаю

бракосочетания цесаревны Анны Петровны с герцогом Голштинским в Летнем саду. *Аллегория истории* - моделло плафона Тарсия для Большого зала Зимнего дворца в Петергофе, - по представлению графа Саввы Владиславича (Рагузинского) была показана в 1724 году Петру I. В названных работах разрабатывается тема триумфа государства, императорской власти и личности Петра Великого: лейтмотив, прерванный ненадолго после смерти царя-реформатора, зазвучит в полную силу в царствование его дочери Елизаветы.

Во Второй главе «Венецианская живопись в Петербурге в правление императрицы Елизаветы» исследованы **основные** идеологические установки царствования Елизаветы Петровны и их отражение в художественных запросах русского двора.

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 довольствовались искусством художников, осевших в России еще в петровское время.

В Разделе 2.1. От Анны Иоанновны к Елизавете Петровне. Приоритет монументально-декоративной живописи - основная тенденция середины XVIII столетия рассматриваются те ростки художественного просвещения, которым в царствование Анны Иоанновны и правительницы Анны Леопольдовны не дали погибнуть духовные преемники Петра I из числа его приближенных. Благодаря таким выдающимся деятелям, как князь Антиох Кантемир, поддерживались культурные и художественные связи с Западной Европой, с итальянскими артистами и художниками, завоевавшими европейское признание. *«Портрет Петра I с Минервой»*, исполненный Якопо Амигони по заказу Антиоха Кантемира еще в первой половине XVIII века (1734), стал прологом к будущему безраздельному доминированию венецианских живописцев при русском дворе на протяжении следующих трех десятилетий.

Программный документ политики Елизаветы Петровны в сфере художественного творчества - 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, рядом с которой путто держит миниатюрный портрет Петра I, интерпретируется как персонификация Елизаветы, покровительницы искусства.

Роль итальянских художников, работающих в Петербурге, несравненно возрастает в это время. Начало было положено в 1742 г. приглашением ко двору Джузеппе Валериани, который кроме оперных проектов писал в Петербурге плафоны как для царских дворцов, так и по частным заказам, конкурируя с Бартоломео Тарсия.

Потребность в новых плафонах и в других видах живописного декора стала быстро возрастать по мере развертывания в столице и окрестностях большого дворцового строительства. В 1743 после завершения Третьего Летнего дворца главный архитектор Растрелли начинает перестраивать основные загородные резиденции императрицы в Петергофе и Царском Селе. Иметь готовый плафон даже колоссальных размеров в предельно сжатые сроки — было одной из неизменных установок Канцелярии от Строений и самой императрицы Елизаветы. Техника масляной живописи на холсте полностью отвечала этим требованиям, а венецианским художникам не было равных в создании картин на холсте любого размера: подобная техника для крупноформатных картин начала широко применяться именно в Венеции с XV века; братья Беллини и все мастера их школы создавали огромные холсты — *telegi* — для стен многочисленных венецианских скуол, позднее так же стали оформлять и потолки церквей, скуол, государственных институций — после пожара 1577 года весь Дворец Дожей был украшен таким образом.

В новых апартаментах Елизавета решила по примеру Петра разместить картинные галереи. В перестроенном Растрелли Екатерининском дворце был устроен Картинный зал, где две противоположные друг другу стены были от пола до потолка завешены работами итальянских, голландских и фламандских мастеров по принципу шпалерной развески; картины, приобретенные еще Петром I, соседствовали с вновь приобретенными при Елизавете — в 1745 г. Г.-Х. Гроот привез из Праги 115 полотен. Одновременно пришлось решать проблему реставрации живописи, для чего впервые учреждается должность смотрителя дворцовых галерей, отвечавшего в том числе за состояние картин, — эти обязанности были возложены на Г.-Х. Гроота, взявшего себе в помощники реставратора Лукаса Пфандцельта.

Однако приобретения картин в период с середины 1740-х до середины 1750-х гг. не были собственно коллекционированием, то есть систематическим и целенаправленным собирательством, определяемым развитым художественным вкусом: они выполняли роль “декоративного пятна” в общем ансамбле роскошного интерьера. Венецианская живопись с ее приоритетом колорита как нельзя лучше отвечала подобной цели.

Раздел 2.2. Роль парадного портрета посвящен все возрастающему значению портрета, в первую очередь, парадного, наряду с монументально-декоративными картинами являвшегося репрезентативным жанром. Потребность в хороших и искусных портретистах ощущалась с самого начала царствования Елизаветы. После преждевременной смерти Г-Х. Гроота, неудовлетворенности Л. Караваком, начавшим свою карьеру еще при Петре I и безнадежно отставшим от времени, а затем и К. Преннером, не оправдавшим надежд двора, к середине 50-х годов становится очевидным отсутствие при дворе достойного портретиста. Удовлетворить сильно возросшие запросы двора был призван мастер, завоевавший европейское признание – веронец Пьетро Ротари. До переезда в 1756 г. в Петербург он был придворным художником Августа III и в Дрездене проявил себя не только как исторический, религиозный и жанровый живописец, виртуозный мастер создания “*teste di carattere*”, но и как незаурядный портретист. Его деятельность в первые два года протекала в обстановке соперничества с Луи Токке, но после отъезда француза осенью 1758 года конкурентов у веронца не осталось. Деятельность Ротари в Петербурге не ограничивалась только созданием портретов: он писал религиозные картины (три полуфигурных образа Мадонны для дворцовых церквей в Петербурге, Петергофе и Царском Селе), многофигурную композицию «*Рождество Христово*» (для личных покоев императрицы Елизаветы), «*Воскресение Христа*» на страусином яйце к Пасхе, «обманки». Ротари одним из первых был привлечен И.И.Шуваловым к преподаванию в основанной в 1757 г. Академии художеств. Пребывание Пьетро Ротари в Петербурге – один из наиболее ярких примеров непосредственного участия представителя венецианской живописной традиции в художественной жизни и становлении профессионального образования в сфере изобразительного искусства в российской столице.

Раздел 2.3. Прямые заказы в Венеции. Джамбаттиста Тьеполо и связи русского двора с Венецианской академией посвящен установлению контактов с Венецианской академией изящных искусств. Интенсивное дворцовое строительство, развернувшееся в 1750-е гг., увеличило потребность в искусных декораторах и мастерах монументальной живописи – художники Венеции в этой сфере оставались вне конкуренции.

Некоторые из них получили, подобно Ротари, приглашение приехать в Россию, например, Якопо Гуарана, и были такие, кто согласился - Франческо Фонтебассо и Андреа Урбани. Но большинство, подобно Джамбеттино Чиньяроли, предпочли остаться дома и оттуда посылать свои работы в Петербург.

В 1755 году началась разборка старого Зимнего дворца с тем, чтобы на его месте в течение двух лет поставить новый. К концу 1757 г. Джузеппе Валериани и Пьетро Градици уже было приказано, не теряя времени, писать два плафона. Живописных работ в новом Зимнем дворце требовалось много, здесь трудились практически все петербургские художники: Антонио Перезинотти, Пьетро Балларини, Анжело Карбони, Серафино Бароцци, - но почти все названные мастера были квадратуристами, т.е. готовы были писать перспективное архитектурное обрамление, но не центральную часть: зеркало же плафона с фигурами должны были исполнить «искусные живописцы». В Петербурге таковых имелось всего двое – Бартоломео Тарсия и Джузеппе Валериани; оба не могли уже удовлетворить сильно возросшие требования двора ни по количеству требуемых картин, ни по художественному качеству.

Постоянную связь русского двора с художественным рынком Северной Италии в течение 1740-х - 1760-х годов осуществляли «петербургские итальянцы», братья Джузеппе и Доменико Далл'Олио, музыканты придворного оркестра. В 1758 г. Джузеппе Далл'Олио выехал в Италию на год; эта поездка принесла выдающиеся плоды с точки зрения установления прямых контактов с Венецианской академией художеств и заказа картин – плафонов, десюдепортов и станковых полотен. Джузеппе Далл'Олио удалось напрямую связаться с Джамбаттистой Тьеполо, что стало самым значительным эпизодом в истории отношений русских коллекционеров с венецианскими художниками. Новым и ранее не рассмотренным в литературе аспектом этой темы является предполагаемая роль Тьеполо в размещении заказов Растрелли на украшение залов Зимнего дворца среди профессоров Венецианской академии, где Джамбаттиста Тьеполо в те годы был Президентом. Есть все основания полагать, что это удалось сделать благодаря личному знакомству Джузеппе Далл'Олио с Тьеполо, который и сам не позднее 1759 написал для Петербурга плафон «*Марс и грации*» и начал работать над станковыми картинами для украшения покоев Елизаветы.

Плафоны приходили из Венеции регулярно в течение 1759-1762 гг., их точное количество сегодня определить невозможно – большинство не сохранилось. Неосуществленным остался и план получить от Тьеполо два плафона для парадных залов Зимнего дворца, официальный заказ на исполнение которых так и не был отправлен художнику. Представление о композиционных и живописных особенностях работ венецианских профессоров дают два плафона, возвращенные в Зимний дворец после пожара 1837 г., - “*Жертвоприношение Ифигении*” Якопо Гуараны и “*Олимп*” Якопо Дициани, а

также недавно определенное *моделло* к утраченному плафону палатки Лабиа Джамбеттино Чиньяроли – образцы монументально-декоративного оформления пространства дворцового парадного зала середины XVIII столетия, успешно перенесенного венецианскими мастерами и на русскую почву.

Период с 1757 по 1762 гг. знаменует 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 размахом в деле монументально-декоративного оформления дворцовых интерьеров, осуществленных венецианскими живописцами.

Третья глава - Формирование художественного рынка в Петербурге и первые частные картинные галереи в середине XVIII в.; место в них венецианской живописи: “colore et decoro” - посвящена появлению в столице торговцев картинами и возникновению первых частных собраний живописи.

В разделе 3.1 рассматривается галерея будущего Петра III в Картинном доме в Ораниенбауме. Она знаменует собой 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. Консультантом Петра Федоровича был Якоб Штелин. Идентификация картин из личной галереи Петра III осложняется тем, что в ранних перечнях присланных в Ораниенбаум картин не упоминаются ни имена авторов, ни размеры полотен, и основополагающими документами являются только *Опись Штелина* 1762 г., его же *План развески Картинного зала* во дворце Петра III и список из 44 картин, переданных в 1765 г. в Академию Художеств. Сопоставляя их с архивными данными и «*Записками...*» Штелина можно не только составить представление о венецианской части коллекции, но и идентифицировать отдельные работы.

Начало итальянской части коллекции положила партия картин, привезенная в 1746 г. венецианским бароном Диего Бодиссоли. Две из приобретенных Петром Федоровичем работ опознаны и атрибутированы - «*Три парки*» Себастьяно Маццони и «*Пир Ирода*» Сильвестро Манаиго.

В числе венецианских мастеров XVII века в Картинном доме были представлены Пьетро Либери, Николо Бамбини, Грегорио Ладзарини, Пьетро делла Веккиа.

Петр Федорович одним из первых воспользовался услугами Джузеппе Далл'Олио, через которого приобрел присланные из Венеции 24 картины в 1750 г. и в 1754 - 12 «венецианских проспектов в манере Каналетто». Первостепенное значение имеет еще один феномен этого времени: появление в 50-е годы видов Петербурга, созданных в Венеции в жанре венецианской ведуты. В собрании Петра Федоровича имелаась полная серия из 12 «петербургских проспектов», исполненных в 1755-1756 гг. по гравюрам с рисунков Махаева из альбома, изданного Академией наук к 50-летию столицы (см. далее раздел 3.2.а).

Петр III как собиратель художественных коллекций при внимательном изучении оказывается фигурой, во многом недооцененной в силу укоренившейся со времен Екатерины II традиции пренебрежительного отношения к нему как к исторической личности. Вместе с тем его собрания живописи выделяются своим систематическим характером и неординарным подбором картин, что заметно отличает их от других галерей, составленных в тот же период, т.е., в 40-е-50-е гг. XVIII века.

В Разделе 3.2. представлен обзор других частных собраний, возникших в Петербурге в правление Елизаветы Петровны.

а). *Дача К.Г. Разумовского* на Петергофской дороге дает один из наиболее интересных для анализа примеров собрания, созданного, благодаря Джузеппе Далл'Олио, исключительно на венецианском материале. План развески картин, составленный Штелином, - зримое воплощение идеи *“colore et decoro”*, воплощенной в живописном убранстве интерьеров загородного аристократического дворца.

Собрание составляют заказанные Далл'Олио в Венеции 47 картин. Даже при беглом взгляде на список 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. Пять работ Бамбини отождествляются с картинами, находящимися в собрании Эрмитажа («*Идолослужение Соломона*» и «*Нахождение Моисея*»), Архангельского («*Марс и Венера, застигнутые Вулканом*»), проходившими на аукционе Sotheby's в Лондоне в 2017 г. («*Диана и Каллисто*» и «*Три грации*»).

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.

В загородном доме находились также картины, которые «...граф Разумовский заказал написать маслом лучшему ученику Каналетто синьору [...] в Венеции, все снятые здесь и гравированные на меди проспекты Петербурга в большом размере». «Проспекты Петербурга» - 12 гравюр с видами столицы, объединенные в альбом под названием «План столичного города Санкт-Петербурга с изображением знатнейших оного проспектов, изданных трудами Императорской Академии Наук и Художеств в Санкт-Петербурге» (1753).

К этим картинам, сохранившимся в разных собраниях и в повторяющихся экземплярах, в последние годы оказалось привлечено внимание как отечественных, так и зарубежных исследователей, - выдвинутая ими гипотеза об авторстве Франческо Гварди требуют обстоятельного рассмотрения. Существование трех подписных видов Петербурга из бывшего собрания Эстергази свидетельствует в пользу неоднократно высказывавшегося предположения о пребывании Франческо Гварди в мастерской Каналетто после возвращения того из Лондона (1755). Хотя словацкие полотна созданы после 1762, это не исключает возможности создания кистью Франческо Гварди как заказа Разумовского, так и еще более почетного - Великого князя Петра Федоровича. Сама по себе идея поручить исполнение видов Петербурга мастерской лучшего ведутиста Венеции свидетельствует о поистине неограниченных и чрезвычайно эффективных связях художественных кругов российской столицы в Республике Св. Марка.

б). Собрание П.Б. Шереметева. В усадебных комплексах в Кускове и Останкине в большом количестве представлена венецианская живопись, поступившая в Петербург в середине XVIII столетия; П.Б. Шереметев был в числе самых активных покупателей живописи начиная с 1740-х гг. Значительная часть итальянской части его коллекции была приобретена в 1758 г. во второй приезд барона Бодиссоны. Несмотря на то, что при покупке графом П.Б. Шереметевым все картины имели авторов, причем – мастеров венецианской школы, - большинство экспонируется как анонимные, либо копии. Идентификация и атрибуция полотен в собрании Кускова не может полностью опираться на документы XVIII века, поскольку зачастую многие работы весьма произвольно включались в ту или иную школу или приписывались конкретному мастеру. Здесь удалось выявить несколько примечательных оригинальных работ венецианских мастеров XVII столетия. Наряду с сохранившей историческую атрибуцию картиной «Самсон и Далила» Пьетро делла Веккиа, приобретенной

у Бодиссопи, в галерее выявлены работы Антонио Дзанки («*Аллегория обучения*»), Пьетро Негри («*Лот с дочерьми*»), Грегорио Ладзарини («*Вирсавия*») – характерный и повторяющийся перечень «лидеров» антикварного рынка Венеции.

Перечень венецианских живописцев, представленных в Кускове, дополнен работой Антонио Арригони, - еще одного мастера рубежа XVII-XVIII в., автора «*Милосердного самарянина*».

в). Собрания И.И. Шувалова и Академии художеств.

В деятельности Штелина в должности директора художественного департамента Академии наук немаловажное значение отводилось созданию живописной коллекции, чтобы на ее образцах могли обучаться воспитанники академической школы. Вновь создаваемая Императорская Академия художеств не была связана 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 И.И. Шувалову, передавшему основанной им Академии в 1758 г. свою галерею из сотни картин.

О собрании И.И. Шувалова практически ничего не известно с точки зрения его формирования, однако о характере коллекции можно судить благодаря сохраненному Штелином списку работ, переданных в Академию художеств. Галерея была довольно разнородной и без очевидного преобладания итальянских картин, что уже выделяет ее среди прочих. Немного было и работ венецианской школы, хотя в их числе имелись уникальные произведения. Среди них - *Вифлеемское избиение младенцев* Андреа Челести (НИМ РАХ); в собрание Эрмитажа со временем перешли две картины Карла Лота – «*Блудный сын*» и «*Ревекка у колодца*», «*Благословение Иакова*» Антонио Молинари (до недавнего времени сохранявшего историческую атрибуцию Д.Б. Питтони), «*Явление ангела родителям Самсона*», по традиции приписанное Луке Джордано, но на деле созданное кистью Грегорио Ладзарини. К самым выдающимся приобретениям И.И. Шувалова относится «*Воскрешение Лазаря*» Паоло Веронезе, исполненное в редкой и необычной для этого мастера живописной технике гризайли, подписанное и датированное (1584) автором.

В разделе 3.3. Монументально-декоративная живопись в частных дворцах: плафоны Д.Б. Тьеполо для графа М.И. Воронцова подробно исследована история заказа и судьба картин Тьеполо, до недавнего времени представлявших одну из неразрешимых загадок для исследователей творчества выдающегося венецианского мастера. 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, и даже высказывались сомнения в самом их существовании: полагали, что работа художника над заказами русского двора не продвинулась дальше выполнения рисунков и *modelli*, с которых были сделаны гравюры, хотя на последних и было указано: «в *Петербурге*». Новые данные, оставшиеся вне поля зрения исследователей творчества Джамбаттисты Тьеполо, позволили по-новому осветить проблему русских заказов венецианскому мастеру.

Штелин в «Записках...» упоминает, что летом 1759 г. прибыли «... 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...». Гравюры, исполненные сыновьями художника перед их отправкой в Россию, позволяют не только точно датировать их 1758 г., но заставляет совершенно по-новому оценить место самих плафонов в творчестве венецианского мастера: мотивы их композиций были использованы Д.Б. Тьеполо в плафоне

«*Триумф Геркулеса*» (1761) дворца Каносса в Вероне (утрачен) и в плафоне «*Прославление Испании*» Большого зала Королевского дворца в Мадриде.

Центральное место в оформлении дворца вице-канцлера занимала композиция «*Величие Государей*» ("*Magnificenza dei Principi*"). В нижней части плафона изображен погибший герой, над которым склоняются знамена, а над ним, в вышине, - Верность (*Fedelta*), Осторожность (*Prudenza*), Правосудие (*Giustizia*), Достоинство (*Merito*), Добродетель (*Virtu*), Изобилие (*Abbondanza*), Миротворение (*Tranquillità*). Над всеми царит Величие (*Magnificat*) - за ее спиной возвышается обелиск - символ вечности, на котором укреплен латинский изречение: "ET DECUS IMPERIVMQVE ET OPES / REGALIA IVRA MVNERA SVNT HERO: / VM MVNERA SED FIDEI. ("И почет, и власть, и богатство - суть царские права - все в награду герою: по заслугам же верность"). Этот девиз - ключ к пониманию программы всех трех композиций. Разработке содержания плафонов в царских резиденциях при Елизавете Петровне придавалось огромное значение - вплоть до того, что сама императрица вникала во все детали и утверждала замысел (см. Глава II - о плафоне Большого Петергофского дворца).

В надписи на обелиске речь идет о Герое, наделенном царскими правами - т.е., о царе, обладавшем всеми добродетелями; величие и слава этого монарха бессмертны. Для России в XVIII в. 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. М.В. Ломоносов, неоднократно оказывавший М.И. Воронцову подобные услуги, мог быть и автором латинского изречения. 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, символизируя роль Государственного канцлера как опоры власти, поскольку олицетворяет девиз рода Воронцовых - "Semper immota Fides" (Всегда неколебимая верность).

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

Образ Геркулеса со времен Полтавской победы на протяжении всего столетия олицетворял военную мощь России - Геркулес был изображен на одной из печатей Петра I. (см. также Глава I). 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...".

Что же касается "*Триумфа Венеры*», то высказанная С. Эрнстом мысль, что в образе богини была представлена сама русская императрица, кажется вполне вероятной. Обращаясь 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" - 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.

После завершения особняка граф вынужден был продать дворец в казну (1763). До 1770 г. дворец пустовал, затем его стали использовать как резиденцию для приезжающих в Петербург высочайших особ. При Павле I дом был передан капитулу Мальтийского ордена; в 1810 г. по повелению Александра I здесь разместился Пажеский корпус. Все это время плафоны находились на своем месте, т.е. в течение почти 70 лет. В 1827 г. в течение пяти месяцев дворец перестроили, чтобы приспособить под нужды военного учебного заведения, работами руководил архитектор Штауберт. С этого момента все следы обрываются, и дальнейшую судьбу произведений Тьеполо пока установить не удалось.

В Четвертой главе Начало “века Екатерины”: Россия на художественном рынке Европы дан анализ первого этапа коллекционирования живописи Екатериной II. Новая императрица обособляла свою собирательскую деятельность от предшествующих поступлений, начиная новую галерею с нуля. Рассматривая формирование эрмитажной пинакотеки, нельзя пренебречь таким существенным фактором, как изменение художественного вкуса - начало нового царствования отмечено сменой стилей: вместо елизаветинского барокко утверждается неоклассицизм.

В разделе 4.1. Собственная дача в Ораниенбауме рассматривается живописный ансамбль Китайского дворца, возведенного по проекту нового главного архитектора Антонио Ринальди, - уникальный памятник, сохранивший в первозданном виде весь комплекс живописных элементов внутренней отделки, созданных почти исключительно венецианскими художниками - Джамбаттистой Питтони, Якопо Гуараной, Гаспаро Дициани, Франческо Дзуньо и Доменико Маджотто. Написанные ими десюдепорты и плафоны были отправлены из Венеции Джузеппе Далл’Олио.

Понимание значения Китайского дворца как памятника подлинного триумфа венецианского вкуса в России пришло лишь в конце XIX - начале XX века благодаря “Миру искусства” с его культом XVIII столетия как в Европе, так и в России. А.Н.Бенуа, посвятивший Китайскому дворцу первую обзорную публикацию, выделил в первую очередь плафон Д.Б.Тьеполо «*Марс и грации*» в Большом зале: «Во всем великолепном творении Тьеполо трудно найти более красивой по своему красочному эффекту картины, нежели

Ораниенбаумский плафон». Из художников, непосредственно работавших в Китайском дворце, Бенуа были известны только имена Стефано Торелли и братьев Бароцци – Джоаккино и Серафино. Традиция приписывать последнему исполнение центральных фигуративных композиций плафонов сохранялась до конца 1920-х гг, когда были обнаружены подписи авторские подписи; к 1935 г. были прочтены подписи почти на всех плафонах, украшающих потолки в залах Китайского дворца. В итоге сложилось полное представление об авторах этого уникального памятника монументально-декоративного искусства Венеции XVIII столетия: как и в случае с заказами Елизаветы Петровны для нового Зимнего дворца, здесь отметились все профессора и несколько президентов Венецианской академии. На протяжении 80-90-х гг. XX в. были расшифрованы и уточнены сюжеты нескольких композиций и назван автор плафона «*Союз Европы и Азии*» в Большом Китайском кабинете - его, как и «*Китайское жертвоприношение*» в Китайской опочивальне, написал Якопо Гуарана. Стало понятно распределение «ролей» при выполнении Серафино Бароцци царских заказов: Бароцци представлял в Канцелярию от строений «прожекты» плафонов; поддерживая связи со своими коллегами на родине, в первую очередь, с Якопо Гуараной, Бароцци наладил поставки «зеркал» плафонов из Италии. По всем стилистическим признакам, Якопо является автором еще трех десюдепортов: «*Играющие амурсы*» в Розовой гостиной и «*Диана и Эндимион*» в Большом зале. Имя еще одного известного соотечественника и сотрудника Серафино Бароцци - Убальдо Гандольфи (1728-1781), - до недавнего времени не упоминалось среди авторов монументально-декоративного убранства Китайского дворца. В Будуаре Павла Петровича над дверьми находятся три десюдепорта с изображениями «*Живописи*», «*Музыки*» и «*Театра*». Высказанное убеждение в авторстве Убальдо Гандольфи получило свое подтверждение в публикации двух подготовительных эскизов - «*Меркурий и Живопись*» (Реджо Эмилия, Галерея Фонтанези) и «*Аполлон и Музыка*». Участие Убальдо Гандольфи в оформлении Китайского дворца расширяет перечень крупных мастеров, чьи произведения сохранились в этом выдающемся памятнике итальянского артистического гения второй половины XVIII столетия.

С окончанием строительства Китайского дворца в 1768 г. переворачивается и последняя страница самой яркой, самой насыщенной событиями главы в истории отношений между художественными кругами Петербурга и Венеции. 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.

Раздел 4.2. *Начальный этап создания галереи Эрмитажа и место в ней венецианской живописи* посвящен поступлениям в новую Императорскую галерею в 1760-х - начале 1770-х гг. Собираение Эрмитажа Екатерина начала с «чистого листа». Первая масштабная коллекция (И.-Г. Гоцковского) была очень неровной по составу, что свидетельствует как о некомпетентности самого Гоцковского, так и о недостаточной подготовленности и осведомленности первых советников Екатерины. Как примеры характерных для XVIII столетия атрибуционных казусов рассмотрены две картины, поступившие от Гоцковского с именем Паоло Веронезе: «*Клеопатра*» Даниэля Сейтера и «*Торжествующая Юдифь перед народом*» Антонио Фумиани.

Что касается Венеции, то она поначалу оставалась в числе главных вероятных источников пополнения художественных собраний. Русскому дипломатическому агенту в Венеции маркизу Пано Маруцци было поручено опекать первых пенсионеров Академии художеств, а также приобретать живопись для новой галереи в Эрмитаже. В 1767 Маруцци купил 37 работ, главным образом, венецианских художников второй половины XVII – начала XVIII вв., как и большинство поступавших в эти годы картин с обширного венецианского рынка. Все они вскоре были подарены бывшему фавориту графу Г.Г. Орлову; из приобретенных Маруцци работ (37) на сегодняшний день выявлено менее десятка, находящихся в собрании

Эрмитажа, ГМИИ им. А.С. Пушкина, Дальневосточного художественного музея в Хабаровске и Национальной галереи Армении (Ереван).

“*Записки...*” Штелина дают возможность не только установить дату поступления некоторых действительно выдающихся картин, но и приводят к выводу, что основными источниками первых приобретений для Эрмитажа стали художественные рынки Франции, Голландии и Германии, но отнюдь не Италии.

В Разделе 4.3. *Первый печатный Каталог Эрмитажа (1774)* дается анализ собрания картин венецианской школы согласно комментариям Э. Миниха. Благодаря развернутым характеристикам произведений в Каталоге раскрывается не только отношение автора к живописным школам и мастерам, но и та шкала оценок, с которой вкус 1760-х-1770-х гг. подходил к различным художественным явлениям.

Количественно венецианская живопись была представлена внушительно - 284 работы, почти столько же, сколько включает каталог венецианской живописи Эрмитажа, изданный в 1992 году. При этом Каталог 1774 г. не учитывал полотна, находящиеся в Зимнем дворце,

временно выданные в другие царские резиденции или отправленные для реставрации в Академию художеств. Точно также не были вписаны плафоны и десюдепорты - при том, что едва ли не половина Зимнего дворца была украшена венецианскими художниками. В целом, в комментариях к каталогу прослеживается тенденция, которую можно охарактеризовать как «Ренессанс-центризм»: главное внимание уделяется работам мастеров XV-XVI века. Почти половина картин – 127 - значилась 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 из этого числа составляли оригиналы названных живописцев, большая же была создана учениками и последователями. Вместе с тем, недостаток знаний об эволюции индивидуальной манеры отдельных мастеров порождал случаи, когда бесспорное, исторически и документально подтвержденное авторство вдруг вызывало сомнения. Как уникальный пример такого рода подробно рассматривается *casus* “*Бегства в Египет*” - самой ранней работы Тициана, чья атрибуция окончательно утвердилась лишь по прошествии 250 лет. Этому способствовали как детальное рассмотрение всех источников, где упоминается картина, так и многоэтапная реставрация полотна с полным комплексом физико-химических исследований. Она раскрыла не только особенности метода работы Тициана, но убедительно подтвердила справедливость датировки 1508-1509 гг. и, как следствие, главный вывод: грандиозность созданной художником панорамы не имеет аналогий в современном времени создания картины живописи. Выстроенная Тицианом в «*Бегстве в Египет*» сценография стала 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. В последние годы «*Бегство в Египет*» не просто признается первым крупным полотном Тициана, но безусловной «точкой отсчета» для всей венецианской школы живописи первого и последующего десятилетий, началом целой эпохи «пан-джорджонизма», ставшей определяющим течением первых трех десятилетий XVI века.

В Пятой главе - 1770-80-е гг. Смена приоритетов: Рим как главный ориентир в пополнении итальянской части коллекций - прослеживается влияние изменения художественных вкусов на приобретения для картинной галереи Эрмитажа. До составления первого рукописного каталога (1773) и последующего его издания (1774) коллекция Эрмитажа складывалась в основном за счет приобретения крупных галерей – в первую очередь, Брюля (1768) и Кроза (1772), и в целом отражала тенденции европейского коллекционирования живописи в XVII-XVIII вв. Однако Екатерина, увлекшись задачей создания Императорской

пинакотеки, постепенно входила во вкус. 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.

В разделе 5.1. История приобретения собрания Джона Удней речь идет о покупке коллекции, до недавнего времени остававшейся одной из последних белых страниц в ранней истории Картинной галереи. В каталогах Эрмитажа была указана лишь одна картина, восходящая к этому собранию - «*Похищение Европы*» Гвидо Рени, гравированная Бартолоцци. Из распоряжений по Кабинету было известно об уплате в 1769 г. 12 000 рублей «аглицкому консулу» за картины, но было непонятно, идет ли речь об одном и том же собрании, за которое деньги были уплачены в 1769, тогда как сами картины находились в Англии, поскольку гравюра Бартолоцци создана в 1771. Однако в упомянутой записке Екатерины II Олсуфьеву речь идет именно о Джоне Уднее, что подтверждает его собственноручное письмо к графу Н.И. Панину, написанное в сентябре 1768 г. в Петербурге и хранящееся в Архиве внешних сношений Российской империи. В нем говорится о 62 картинах, предлагаемых для Эрмитажа; за них было заплачено в три приема с большими интервалами 12000 рублей, из-за чего Удней провел в столице более одного года. Екатерина купила картины заочно, что не удивительно: именно так были приобретены почти все коллекции, влившиеся в Эрмитаж, хотя в данном случае пришлось дожидаться целых десять лет, пока ценный груз прибудет из Англии. Пользуясь своим положением торгового консула в Ливорно, Удней отправлял картины на британских кораблях в Лондон, а оттуда морем - в Петербург, что удалось доказать на примере с продажей в Лондоне картин, переданных Удней маркизом Агдолло. Из перечисленных владельцем работ особенно примечательно появление среди лотов картины «*Христос и грешница*» («*Сусанна и Даниил*») с авторством Джорджоне, идентифицируемой с полотном в Художественной галерее Глазго (Kenilwort Art Gallery and Museums Collection): лишь в 1920-е утвердилось за картиной имя Тициана. Между тем Агдолло с возмущением пишет, что передал Удней «quadro di Tiziano rappresentante Adultera» («картину Тициана, представляющую

Блудницу»), а присвоенное картине авторство Джорджоне «не выдерживает никакой критики»

(“per ogni confronto insostenibile”).

О скором прибытии в Петербург коллекций Удней и Уолпола Екатерина II сообщает барону Гримму в первой половине 1779 г., из чего можно заключить, что они прибыли или на

одном и том же корабле, или, по крайней мере, в одну навигацию. Состав коллекции Уднея оказалось возможным точно определить по первому рукописному каталогу эрмитажной картинной галереи, куда она вписана компактным блоком общим числом 60 картин, его границы определяются парными копиями с Корреджо – первая открывает список (№ 2119), а вторая замыкает (№ 2178). Венецианская школа отнюдь не доминировала – преобладала, скорее, болонская, и равно хорошо были представлены римская, тосканская, генуэзская живопись. В описаниях 5 раз упоминается каталог собрания, которым, очевидно, пользовался Мартинелли, когда вписывал картины, и который до сих пор не найден (см. *Приложение I*). Тем не менее, прослежена история 40 картин, находящихся в разных музейных и частных собраниях, а также проданных на аукционе 1854 г. Каталог Миниха дает ключ для их последующей идентификации - только за последний год были выявлены семь работ, происходящие из коллекции Уднея (две - в Гатчине и по одной в частном собрании, в Екатерининском дворце Царского Села, в Петергофе, в Павловске и в Приморской картинной галерее).

В Разделе 5.2. *Период временного затишья. Заказы современным венецианским художникам* говорится об интересе Екатерины к пополнению галереи работами современных мастеров.

Несколько лихорадочная собирательская деятельность между 1764 и 1772, после покупки галереи Кроза (1772) 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. 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 идентифицированы автором в относительно недавнее время.

Не была забыта и практика заказов картин современным художникам. Хотя Рим и стал главным центром притяжения, о чем свидетельствует картина, созданная признанным лидером неоклассицизма, Антоном Рафаэлем Менгсом, - *“Триумф Екатерины II”*, - однако и

на берегах лагуны оказались мастера, стремившиеся идти в ногу со временем: в 1772 году была заказана большая картина Пьетро Антонио Новелли, выбравшему для нее сюжет «Бегство Энея из Трои». До последнего времени она считалась безвозвратно утраченной, хотя сам эпизод с заказом постоянно упоминался в научной литературе. Обнаружение полотна и возвращение его в научный оборот стало значимым событием и помогло обозначить новые эстетические приоритеты и критерии, проникшие на рубеже 1760-х-1770-х гг. и в Венецианскую академию изящных искусств: по нему можно судить о том, как венецианские мастера, еще не соприкоснувшись напрямую с новым искусством, утвердившимся в Риме, пытались сдерживать, обуздывать «венецианские» истоки своей живописной культуры, впадая в подражание академизму XVII века – настолько, что, по мнению критиков, картина Новелли напоминает работы Доменикино. 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. Один из ярких и далеко не единичных примеров тесных связей русского двора с Италией и ее артистическими кругами иллюстрирует то новое место, которое занимает Россия как крупный центр притяжения и сосредоточения культурных и художественных амбиций последней трети XVIII века. Сюда в первую очередь обращаются взоры живописцев, скульпторов, архитекторов, музыкантов и торговцев произведениями искусства.

Раздел 5.3. *Новый подход к пополнению Императорской галереи: покупка картин у Джона Уддея и Томаса Дженкинса при посредничестве Рейфенштейна и собрания барона Цукмантеля при посредничестве барона Мельхиора Гримма. Проблемы атрибуции и идентификации произведений из этих коллекций* посвящен еще одному эпизоду истории Картинной галереи екатерининского Эрмитажа, до недавнего времени остававшегося непонятным и загадочным. 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 Дженкинса. О справедливости подобной оценки невозможно было судить из-за отсутствия сведений о самих произведениях. В обнаруженных недавно письмах Рейфенштейна к барону Гримму перечисляются купленные у Дженкинса работы (общим числом 8 – см. **Приложение 3**) и их стоимость. На сегодняшний день удалось идентифицировать все картины, за исключением

парных работ Н. Пуссена. В основном это монументальные произведения крупных мастеров; не все сохранили изначальное авторство, хотя это не умаляет их художественных достоинств: среди оставшихся в Эрмитаже четырех картин «*Любовная сцена*» Джулио Романо (принадлежала А.-Р. Менгсу) и «*Поклонение младенцу*» Ридольфо Гирландайо (приписывалась Рафаэлю) – обе описаны еще Вазари. Удалось идентифицировать и вернуть в научный оборот еще три картины из приобретенных Рейфенштейном.

Картине «*Юноша, спасающийся бегством во время взятия Христа под стражу*» возвращено авторство Корреджо, что потребовало подробного изучения источников и документов XVII-XVIII вв., а также всестороннего стилистического анализа картины и сопоставлению ее с многочисленными копиями, претендовавшими на отождествление со считавшимся утраченным подлинником.

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: «*Обрезание*» Лодовико Караччи и «*Благовещение*» Ипполито Скарселлино (Картинный дом в Ораниенбауме), 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. Так, раскрытые в процессе реставрации «*Обрезания*» на постаменте под ногой Святого Симеона подпись Лодовико Карраччи и дата «1611» поставили точку в дискуссии о времени исполнения алтаря. Полотна Карраччи и Скарселлино прежде находились в одном религиозном комплексе в Ферраре, Оратории делла Скала (*Oratorio della Scala*). В описании его внутреннего убранства упоминаются несколько работ Скарселлино, и в их числе – алтарь со сценой «*Благовещения*». Его также следует датировать 1610-1611 гг. Полотно из Ораниенбаума – самая монументальная из всех известных сегодня картин Скарселлино на сюжет «*Благовещения*».

«*Благовещение*», как и «*Обрезание*» Лодовико Карраччи, купил английский консул в Венеции Джон Удней. Не ранее весны 1779 года обе картины выкупил Томас Дженкинс для перепродажи Екатерине II. Оба отвергнутых императрицей алтаря перевезли в Павловск, резиденцию великокняжеской четы. Здесь им было отведено место в Госпитальном доме при церкви Святой Марии Магдалины.

Впервые дана оценка покупке собрания барона Цукмантеля при посредничестве барона Мельхиора Гримма. О составе коллекции Цукмантеля до последнего времени ничего не было

известно; обнаруженный список картин позволил понять, какую роль они сыграли в том числе в несправедливой оценке приобретений Рейфенштейна. Конкурентом Рейфенштейна в данном случае выступил сам Гримм, несколькими месяцами ранее предложивший Екатерине приобрести собрания Робине и Цукмантеля. Полностью доверяя своему корреспонденту, Екатерина ни разу не усомнилась в его порядочности. Как бы то ни было, преуспели оба комиссионера, и Рейфенштейн, и Гримм. При ближайшем рассмотрении галерея Цукмантеля не могла никоим образом конкурировать с картинами, приобретенными Рейфенштейном: более чем полторы сотни работ по праву могли бы называться «хламом» на фоне тех, что купил Рейфенштейн. Вся галерея наполнена произведениями в основном мастеров XVII века, преимущественно венецианцев. Уже в примечаниях к списку на французском языке (*Приложение 2*) многие указаны как копии или подражания. В Эрмитаже было оставлено менее одной трети коллекции - 47 картин. Некоторые возникают в инвентаре Лабенского 1797

г.: 12 впоследствии выставлены на аукционе 1854 года. Большая часть собрания Цукмантеля была сразу рассеяна по различным пригородным дворцам и подчиненным двору учреждениям: Павловский дворец, Царскосельский лицей, Эрмитаж в Петергофе, Гатчинский дворец. В списке Цукмантеля оказалась декоративная серия из восьми картин Бамбини одинакового формата и размера – ок. 116 x 145 см. Идентифицированы две – «*Юнона и Аргус*» (Павловск) и «*Три парки*» (Воронцовский дворец, Алупка). Из работ Пьетро Либери опознается «*Танец нимф на облаках*», проданный в 1854 году и ныне находящийся в Одесском музее западного и восточного искусства.

Через аукцион 1854 года прошла подписная картина Марко Базаити «*Христос - утолитель жаждущих*» (Екатеринбургский музей). В Моршанском историко-художественном музее находится «*Меркурий на облаках*» Грегорио Ладзарини. На аукционе 1854 была продана известная в Венеции картина Маттео Понцоне «*Венера, Купидон, Вакх и Церера*», упоминаемая в знаменитом стихотворном труде *La Carta del Navegar Pittoresco* Марко Боскини.

Боскини называет также три фриза Падованино, находившиеся во дворце Мочениго Casa Nuova: в Эрмитаже они были сразу же использованы Джакомо Кваренги в декоре Зала итальянской живописи в Старом Эрмитаже. Сейчас находятся в зале Леонардо да Винчи в Старом Эрмитаже.

В Шестой главе «Конец XVIII века - “охота за шедеврами”». Русские коллекционеры – главные приобретатели на антикварном рынке Венеции. Выдающиеся

картины венецианских мастеров в частных собраниях екатерининских вельмож» рассматривается ситуация в сфере формирования венецианской части крупных собраний живописи в Петербурге, в целом сложившихся к концу XVIII века, и последние приобретения для екатерининского Эрмитажа.

На фоне интенсивной собирательской деятельности Екатерины II более активным становится и частное коллекционирование, также уже прошедшее начальный этап, связанный в большей степени с задачей оформления интерьеров вновь построенных дворцов. Теперь владельцы крупных собраний стремятся приобрести знаменитые произведения искусства, завязывая через своих агентов отношения с самыми известными торговцами, в том числе в Венеции.

В разделе 6.1. а) говорится о венецианских шедеврах галереи канцлера А.А.Безбородко: «Похищение сабинянок» Джамбаттисты Тьеполо и «'Блудница' дома Соранцо» Паоло Веронезе.

Среди приобретений Безбородко благодаря посредничеству его постоянного агента Антона Псаро, поверенного в делах по Обществу Мальтийского ордена, оказались действительно редкие и прославленные в свое время произведения, которые удалось идентифицировать, восстановив историю их заказа, прохождения по коллекциям и подтвердив атрибуцию.

Один из красноречивых примеров развенчивания былых заблуждений и возвращения картине ее «биографии» с момента самого заказа - история монументального полотна Джамбаттисты Тьеполо *«Похищение сабинянок»* (Государственный Эрмитаж).

В Эрмитаж картина поступила в 1910 в дар от князя С.М. Волконского и была приписана Себастьяно Риччи. Позднее авторство Тьеполо было возвращено на основании стилистического анализа, однако история прохождения по коллекциям была реконструирована ошибочно.

Полотно было исполнено для фамильного дворца Дзордзи на набережной Дзаттере в Венеции по случаю свадьбы 21 февраля 1718 Альвизе III Дзордзи, называемого Якопо, и Лючии Донà – об этом сообщает Винченцо Да Каналь (1730). Безбородко сумел приобрести *«Похищение сабинянок»* на распродаже собрания Маффео Пинелли в 1785 году. В каталоге аукциона картина значится работой Джамбаттисты Тьеполо, как и в инвентаре галереи Безбородко, сохранившемся частично и известном как *Опись Гауфа*. Удалось восстановить поэтапную смену владельцев картины до поступления в Эрмитаж.

Среди приобретений князя Безбородко оказалась знаменитая в Венеции картина Паоло Веронезе «*Блудница перед Христом*», исчезнувшая из поля зрения исследователей творчества художника более чем на два столетия.

Предпринимались попытки выйти на след пропавшей картины: в 2007 г. Н. Пернак 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. На деле полотно из замка Монтрезор - относительно верная копия подлинника, историю которого удалось реконструировать документально без каких-бы то ни было лакун.

О ее покупке князь Безбородко сообщал в письме архитектору Львову 7 февраля 1798: «Забыл сказать, что мне досталась так же '*La femme adultère*' Паоло Веронезе, превосходная, большого размера, из дома Соранцо в Венеции». *Блудница* Веронезе перешла по наследству к последнему графу Кушелеву-Безбородко, Григорию Александровичу (1832-1870). После неудачной попытки продажи в 1869 г. в Париже и Лондоне картина вернулась владельцу, вскоре (в 1870) умершему. *Христос и грешница* перешла к его сестре, графине Л.А. Мусиной-Пушкиной. В 1908 картина была включена в каталог подготовленной журналом «Старые годы» выставки из частных собраний. В июле 1919 *Христос и грешница* как произведение «школы Веронезе» перевезена в Ново-Михайловский дворец, временный склад Государственного музейного фонда. В 1931 г. картина была отослана в Дальневосточный художественный (Хабаровск), где находится до сих пор. Стилистический анализ композиции, а также полный комплекс физико-химических исследований полностью подтверждают подлинность картины и авторство Паоло Веронезе. Идентификация оригинала в собрании Дальневосточного художественного музея стала не только существенным вкладом в живописный *corpus* Паоло Веронезе: публикация в Италии и введение картины в международный научный оборот позволила раскрыть историю заказа. Первым владельцем и заказчиком *Блудницы* был Маттео Калерджи; картина затем досталась в приданое его дочери Франческине, вышедшей в 1573 г. за Франческо Соранцо, и вплоть до конца XVIII века хранилась в этой семье.

В разделе б.1.б) и в). и речь идет о картинах из собраний б). Г.А. Потемкина и в). С.А. Понятовского. Два бывших фаворита Екатерины II - Светлейший князь Потемкин-Таврический и низложенный польский король Станислав-Август Понятовский, - как коллекционеры отдавали предпочтение современным им венецианским мастерам.

Потемкин более всего интересен своими прямыми контактами с самым знаменитым баталистом в Европе того времени – Франческо Казановой. У принца Нассау-Зигена, поступившего в 1788 г. на русскую службу, Г.А. Потемкин купил два больших полотна: *Ян III Собеский побеждает турок* и *Принц Нассауский, охотящийся на леопарда* (принадлежало Эрмитажу, в 1935 году было передано в НИМ РАХ).

В 1789 г. Франческо Казановой был создан огромный конный портрет Светлейшего (Государственный музей А.В. Суворова). 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. 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”.

В 1789-90 годах Франческо Казанова представил на двух больших полотнах взятие Очакова: *«Приступ Очакова со стороны моря»* и *«Приступ Очакова со стороны сухого пути»*. Они были доставлены после смерти Потемкина в июне 1792 года из Ясс. Как и в случае с портретом Светлейшего, Казанова, никогда не бывавший в России, при написании баталий пользовался рисунками и акварелями М. Иванова.

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»*.

6.2. в) О собрании С.-А.Понятовского.

После раздела Польши в 1794 и низложения Станислава-Августа часть коллекции последовала за экс-монархом в Россию. Очевидно, в период между ноябрем и февралем 1798 князь князь А.Б. Куракин мог сторговать у Понятовского *«Персея и Андромеду»*, поскольку это полотно не проходило на посмертном аукционе королевских картин, а в Эрмитаж поступила из собрания Б.А.Куракина. Полотно считалось одним из самых дорогих, и, как полагали, наиболее ценных приобретений Станислава-Августа. Оно была куплено в Венеции для Станислава-Августа Понятовского Джузеппе Далл'Олио, который имел патент консула от польского короля и с 1765 по 1794 был его агентом по покупке произведений искусства. В 1784 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. Решающим оказалось мнение придворного художника Марчелло Баччарелли, который сумел сбавить цену на 400 цехинов. В итоге в 1787

году картина оказалась в собственности польского короля. Эпизод покупки и связанные с ней перипетии - яркое свидетельство заблуждений в отношении истинного авторства и оценки художественных достоинств живописных произведений в рассматриваемый период.

В разделе 6.2. обсуждается *Галерея Тьеполо Н.Б. Юсупова и его подбор работ Тьеполо*; анализируется *роль Джакомо Кваренги как посредника и знатока Тьеполо*. Н.Б. Юсупов был одним из немногих русских коллекционеров, кто целенаправленно собирал произведения венецианских мастеров XVIII в., в том числе работы Тьеполо – отличительная черта нового поколения меценатов и собирателей, ориентированных на произведения высокого художественного достоинства. Самой удачной и по-настоящему капитальной стала покупка большой монументальной серии у известного венецианского торговца Пьетро Конколо, младшего сына Джакомо Конколо – заказчика Тьеполо и его поставщика холстов. Шесть полотен на темы истории Антония и Клеопатры были помещены в специально созданную Кваренги *«Галерею Тьеполо»* в новом дворце на Фонтанке - пример проявления тонкого вкуса со стороны владельца и глубокого понимания значения оказавшегося в его руках художественного сокровища.

В 1810 году князь Юсупов продал дворец в казну, а живописную коллекцию вывез в подмосковное имение Архангельское, где во время пожара в 1820 г. погибли четыре вертикальных панно. От первоначального декоративного ансамбля сохранились только два грандиозных – 338 x 600 см – полотна *«Пир Клеопатры»* и *«Встреча Антония и Клеопатры»*. 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 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), то история создания этой серии и ее заказчик пока что не выяснены.

Джакомо Кваренги, по примеру многих своих предшественников, охотно выполнял роль комиссионера петербургских владельцев картинных собраний по доставлению из Италии работ особенно желанных авторов. Н.Б. Юсупов, обладатель самой значительной на тот момент не только в России, но и в Европе коллекции живописных работ Джамбаттисты и Джандоменико Тьеполо, многим обязан Кваренги. Антонио Канова и архитектор Джанантонио Сельва - постоянные корреспонденты Джакомо Кваренги, - следили за работами Тьеполо, появлявшимися на венецианском антикварном рынке, где сосредоточилась большая

часть живописного наследия мастера. Из переписки с Сельвой удалось понять происхождение боццетто *«Смерть Дидоны»* (ГМИИ им. А.С. Пушкина), приобретенного Кваренги из наследства антиквара Д.М. Сассо для Н.Б. Юсупова.

В 1804 году из наследия Джандоменико Тьеполо Кваренги купил три модели, в их числе *«Возвращение блудного сына»* (ГМИИ им. А.С. Пушкина). В собрании Юсупова этот эскиз был объединен в пару с *«Александром и Диогеном»* (Эрмитаж), приобретенным на аукционе Леонелли 1817 года. *«Возвращение блудного сына»* - эскиз, представленный Джандоменико на конкурс 1771 года для венецианской Скуола делла Карита. Сельва был уверен, что его петербургский корреспондент оценит новые приобретения: Джакомо Кваренги исключительно высоко ставил творчество Тьеполо, считал, что он превосходит всех прочих живописцев: «...Гений Тьеполо не сопоставим ни с каким иным».

К началу XIX в. Н.Б. Юсупов оказался обладателем на тот момент самой значительной не только в России, но и, пожалуй, в Европе, коллекции живописных работ Джамбаттисты и Джандоменико Тьеполо.

Высокие требования, предъявляемые заказчиками и любителями изящных искусств к качеству художественного произведения распространялись и на театральное-декорационное искусство: У Юсупова начал свою деятельность в России 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. Пьетро Гонзага продолжал «истинно венецианскую традицию, достигшую в XVIII веке апогея в работах Каналетто, Тьеполо и Гварди». Он не только стал самым достойным, наилучшим преемником своих соотечественников в сфере театральное-декорационного искусства: в своем творчестве он стремился воплотить все лучшее, что накопила венецианская школа живописи в жанрах, смежных со сценическим.

Раздел 6.3. посвящен завершающим приобретениям венецианских картин для Екатерининского Эрмитажа.

Хотя в царствование Екатерины интерес к искусству Тьеполо был почти полностью утрачен, однако именно его выдающемуся шедевру - *«Пир Клеопатры»* - суждено было стать

кульминационным аккордом в составлении Екатерининского Эрмитажа. Многолетней целенаправленной политике российского двора сопутствовало встречное стремление властей Республики: в 1772 г. официальная комиссия, назначенная Сенатом для анализа финансового состояния Республики, отчасти признала «свободные искусства» экономическим фактором. 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».

Тем самым следует 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. Символический итог этому подвел Джакомо Кваренги, с гордостью написавший о Картинной галерее Эрмитажа: “...*DELLA VENEZIANA SCUOLA SIAMO RICCHI VERAMENTE.*” (Из письма Джакомо Кваренги к Антонио Канове, 25 ноября 1804 г.).

Заключение

В настоящем диссертационном исследовании 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, 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 закономерно 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 как политического манифеста монаршей власти, мощного орудия идеологического воздействия, неподвластного времени; ее роль неуклонно возрастает с первой четверти XVIII века. Приглашенный Петром I венецианец Бартоломео Тарсия как первый плафонный живописец сразу занял то место, которое венецианские художники не уступят никому на протяжении всего столетия. В его работах 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) - программный документ 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 Тарсия.

Елизаветинское время – период самого массового притока венецианской живописи в столицу; как показано в работе, важнейшим способствовавшим этому процессу фактором стало формирование художественного рынка. Появление в Петербурге торговцев из Венеции уже в 1746 г., равно как и активность “петербургских итальянцев”, имевших широкие связи в Венецианской республике, обусловили доминирование картин, привозимых из Северной Италии. 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 наиболее 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 самыми 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”³⁸.

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, 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 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 собрания Эстергази, подписанных Франческо Гварди, открывает новый, неизвестный ранее, аспект как в

³⁸ *Frederickson, B. Niccoló Leonelli and the export of Tiepolo sketches in Russia / Burton Frederickson // The Burlington Magazine. – 2002. – Vol. 144 (October). – P. 621–625.*

биографии Гварди, так и в 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 использовано в декоре возведенной Антонио Ринальди Китайского дворца в Ораниенбауме. Этот уникальный ансамбль стал триумфом Венецианской академии изящных искусств: плафон «*Марс и Грации*» в Большом зале был написан рукой ее первого президента, Д.Б. Тьеполо, 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, начатое ею с «чистого листа». Поставленная задача - составить крупную коллекцию в короткие сроки, была эффективно решена приобретением сложившихся в течение длительного времени европейских галерей.

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 из этого числа составляли оригиналы названных живописцев, большая же была создана учениками и последователями, но подобный материал в то время выходил далеко за пределы знаточеского кругозора. В целом в комментариях к каталогу Миниха очевидно прослеживается тенденция, охарактеризованная

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 осмотрительно 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 разошлись по различным музейным и частным собраниям, в массе своей составляющих 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 стало 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 ставилась 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 – на тот момент крупнейшей в Европе.

Диссертационная работа позволяет расширить представления о художественных связях Петербурга с Венецией в течение XVIII века: в комплексе они предстают более разветвленными, разнообразными и плодотворными, а их влияние на процессы формирования новой культурной среды в столице империи оказывается очень существенным. Итогом мощнейшего «культурного трансфера» из Венеции в Петербург стало закрепление в русском обществе глубокого интереса к венецианской культуре, отразившегося в художественных явлениях и процессах как всего XIX в., так и начала XX столетия.

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 не до конца раскрытыми. 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.

СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Публикации в изданиях, включенных в перечень рецензируемых научных изданий, утвержденных Минобрнауки России и международную базу цитирования Scopus:

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.* 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.

3. *Артемьева, И. С.* Коллекционер, делец, тайный агент. Джон Удней и его собрание в Эрмитаже / И. С. Артемьева // Искусствознание. – 2021. – № 3. – С. 146–173.

4. *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.

5. *Артемьева, И. С.* Неизвестная картина Антонио Молинари 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.

6. *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.

7. *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 СанктПетербургской академии художеств / Министерство культуры Российской Федерации, Санкт-Петербургская академия художеств. – 2023. – Вып. 65 (апрель/июнь) : Проблемы развития зарубежного искусства. – С. 13–25.

8. *Артемьева, И. С., Бортникова, Е. А.* Две композиции Альенсе (Антонио Вассилакки) из церкви Сан Джеремиа (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.

9. *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.

10. *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.

11. *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.

12. *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.

13. *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.

14. *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.

15. *Artemieva, I.* A la recherche de Titien / I. Artemieva // Revue de l'art. – 2017. – N° 197/2017-3. – P. 43–48.

16. *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.

Прочие публикации

17. *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.

18. *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.

19. *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.

20. *Артемьева, И. С.* Новое о «Юдифи» / И. С. Артемьева // Эрмитажные чтения памяти В. Ф. Левинсона-Лессинга. – 2019 [сдано в печать].
21. *Артемьева, И. С.* Оживший сон: [вступительная статья] / И. С. Артемьева // «Венеция вдали, как странный сон...»: Живопись, графика, фотография из собрания Государственного музея истории Санкт-Петербурга: альбом. – Санкт-Петербург: ГМИ СПб, сор. 2021. – С. 8–28.
22. *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.
23. *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.
24. *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.
25. *Артемьева, И. С.* Придворные музыканты брата 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.
26. [*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.
27. *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.
28. [*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.

29. *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 научнопрактической конференции ГМЗ «Петергоф», 23–23.04.2018. – Санкт-Петербург: ГМЗ «Петергоф», 2019. – С. 320–325. – (Проблемы сохранения культурного наследия. XXI век; [вып.] 9).
30. *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.
31. *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.
32. *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.
33. [*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.
34. [*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.
35. [*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.
36. *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.
37. *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.
38. *Artemieva, I.* Giacomo Quarenghi collezionista di Tiepolo / Irina Artemieva // *Arte Veneta*. – 1999/I. – No 54. – P. 142–146.

39. *Artemieva, I.* I fregi del Padovanino all'Ermitage / Irina Artemieva // *Arte Veneta*. – 2008. – No 62. – P. 110–117.
40. *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.*
41. *Artemieva, I.* I soffitti dei Tiepolo eseguiti per la Russia / Irina Artemieva // *Arte Veneta*. – 1997/I. – No 50. – P. 86–97.
42. *Artemieva, I.* I soffitti dei Tiepolo per il palazzo Voronzov a Pietroburgo // *Pinakothëkë*. – 2003/1–2. – № 16–17. – P. 162–168.
43. *Artemieva, I.* L'Adutera Soranzo di Paolo Veronese ritrovata / I. Artemieva // *Ricche Minere*. – 2016. – No 6. – P. 4–27.
44. *Artemieva, I.* La Famiglia di Enea di Pietro Antonio Novelli ritrovata / Irina Artemieva // *Arte Veneta*. – 2012. – No 66. – P. 206–210.
45. *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.*
46. *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.*
47. *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.*
48. *Artemieva, I.* La "Pace" di Antonio Canova / Irina Artemieva // *Arte Veneta*. – 1999/II. – No 55. – P. 72–89.
49. *Artemieva, I.* La pala di Andrea Celesti della Madonna dell'Arsenale / Irina Artemieva // *Arte Veneta*. – 1998. – No 52. – P. 118–120.
50. *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.*
51. *Artemieva, I.* La veduta venetienne: un regard russe / I. Artemieva // *Canaletto à Venise :*

Catalogue d'exposition. – Paris : Musée Maillol ; Gallimard, 2012. – P. 47–55.

52. [Artemieva, I.]. Masterpieces from the Hermitage: exhibition catalogue. October 16, 1998 – January 17, 1999. Brussels: Art media; Milano: Electa, 1998. 166 p.

53. 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.

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.