



ВЕНЕЦИАНЦЫ В ПЕТЕРБУРГЕ



МАТЕРИАЛЫ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ



КОМИТЕТ ПО КУЛЬТУРЕ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСТОРИИ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА



Комитет по культуре Санкт-Петербурга
Государственный музей истории Санкт-Петербурга



ВЕНЕЦИАНЦЫ В ПЕТЕРБУРГЕ



МАТЕРИАЛЫ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

Санкт-Петербург
ГМИ СПб
2022

ББК 63.3(2-2СПб)л6
В29

Печатается по решению редакционного совета
Государственного музея истории Санкт-Петербурга.

Написание имен, названий, дат воспроизводится по авторскому тексту. Иллюстрации, опубликованные в сборнике, предоставлены и атрибутированы авторами статей.

Венецианцы в Петербурге. Материалы научной конференции / Гос. музей истории С.-Петербурга / Сост., отв. ред. И. А. Карпенко. СПб.: ГМИ СПб, 2022.

В сборнике, подготовленном Государственным музеем истории Санкт-Петербурга, публикуются тексты статей участников конференции, состоявшейся в Особняке Румянцева 20 октября 2022 года и приуроченной к закрытию выставки «Венеция вдали, как странный сон...» Издание рассчитано на историков, искусствоведов и широкий круг читателей, интересующихся историей искусства, международных связей России и Италии, а также Северной Венеции — Санкт-Петербурга.

ISBN 978-543270112

© Коллектив авторов, 2022
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
© Русский музей, Санкт-Петербург, 2022
© «Музей-усадьба «Кусково»
© Государственный музей
истории Санкт-Петербурга, 2022

Содержание

Андросов Сергей Олегович

**Новое о скульпторе
Франческо Бертозе (1678–1741) 4**

Артемяева Ирина Сергеевна

**Картины венецианских художников,
приобретенные в XVIII столетии для частных
петербургских собраний..... 26**

Бортникова Елена Анатольевна

**Живопись Якопо Гуараны
в интерьерах императорских дворцов 40**

Орехова Екатерина Михайловна

**Работы венецианских живописцев
в интерьерах Дж. Кваренги 58**

Соколова Яна Сергеевна

**Российско-венецианские художественные
связи в XVIII веке: венецианские художники,
торговцы картинами и культурные
посредники в Санкт-Петербурге..... 72**

Талалай Михаил Григорьевич

**Художник Roussoff
между Венецией и Петербургом..... 100**

Андросов Сергей Олегович

Новое о скульпторе Франческо Бертосе (1678–1741)

Первым произведением Франческо Бертоса, приобретенным для русской коллекции, стала мраморная группа «Борьба лапифов с кентавром», купленная в 1722 году в Венеции Саввой Владиславичем-Рагузинским (ныне скульптура находится в Эрмитаже). Однако только с публикацией в 2008 году книги Чарльза Эвери, посвященной Бертосу, была прояснена специфика творчества этого оригинального и умелого скульптора.

В корреспонденции Ренато (Рене) Кроза, «Консула короля Сардинского в Мессине», и официального банкира Русского Императорского двора Ричарда Сутерланда (1739–1791) содержится интересная информация о приобретении произведений искусства для Екатерины II (нами рассмотрены ранее неизвестные документы из Российского государственного исторического архива в Санкт-Петербурге).

В письме от 14 июля 1787 году Кроза сообщал о коллекции мраморных групп для возможного приобретения и отправки в Россию. Позднее он прислал список, в который были включены 10 мраморных групп и 14 произведений в бронзе, безусловно, принадлежавших Бертосу и являющихся важным дополнением к каталогу работ мастера. К сожалению, Екатерина II не одобрила приобретения коллекции. В настоящий момент ни одно из этих произведений не может быть идентифицировано, но возможность найти их в будущем не исключена.

Ключевые слова: скульптура, коллекция, Екатерина II, Франческо Бертос, Ричард Сутерланд, Ренато Кроза.

Androsov Sergej

Some News about the Venetian Sculptor Francesco Bertos (1678–1741)

The first work by Francesco Bertos for the Russian collection was received in 1722: the marble group «The Battle of Lapiths and the Centaur», acquired in Venice by Savva Vladislavich (now in the Hermitage Museum). But only after the publication of the book dedicated to Bertos by Charles Avery (2008) the activity of this original and very skillful sculptor was revealed.

The correspondence between Renato de Crosa, «Consul of His Majesty the King of Sardinia at Messina», and official banker of Imperial Russia Court Richard Sutherland (1739–1791) gives interesting information about his activity, concerning purchase of works of art for Catherine II (previously unknown documents from the State Russian historical archive in St. Petersburg).

In the letter of 14 July 1787 Crosa presented information on a collection with some groups of marble for probable acquisition in Russia. Later he sent to Sutherland a list entitled «Note of the Groups of Marble and Bronzes». In fact, it is a description of 10 groups in marble and 15 works in bronze certainly executed by Francesco Bertos, very important addition to the catalogue of the sculptor. Unfortunately, the acquisition of this collection was not accepted by Catherine II. In this moment it seems impossible to identify some works of this list, but there is a possibility to find some of these sculptures in future.

Keywords: sculpture, collection, Catherine the Great, Francesco Bertos, Richard Sutherland, Renato Crosa.

Среди венецианских скульпторов, чьи работы приобретались в Венеции графом Саввой Владиславичем (Рагузинским) для собрания Петра Великого, должен быть назван Франческо Бертош (1678–1741), странный и экстравагантный мастер из Доло (город между Венецией и Падуей). В списке произведений, присланных Рагузинским в Петербург из Венеции в августе 1722 году, значился «ящик, в нем гроб, то есть собрание разных фигур мраморных же, рапрезентуемы свадьбу короля эфирского, опроверженну от чентавров под клеймом». Группа оценивалась в 50 дукатов, что свидетельствовало о ее небольших размерах¹. Рагузинский, иногда весьма вольно трактовавший мифологические сюжеты, на сей раз был довольно точен. Под «эфирским королем» подразумевался Пейрифой (Перитой), царь Эпира, на свадьбу которого с Гипподамией были приглашены кентавры. Во время пира опьяневшие кентавры попытались похитить невесту. Герои во главе с Пейрифоем и его другом Тесеем вступили в сражение с полулюдьми-полуконями и освободили Гипподамию, убив многих кентавров. Подробное стихотворное изложение этого сражения между лапифами (жителями Эпира) и кентаврами дает Овидий («Метаморфозы», XII, 210–536).

В настоящее время скульптурная группа высотой 72 см, высеченная из одного блока мрамора, хранится в Эрмитаже². Она представляет кентавра с сидящей на нем женщиной. Подняв вверх правую руку с палицей, кентавр отбивается от двух воинов, атакующих его спереди и сбоку. В качестве подпорки под его животом мастер использовал фигуру старухи. Под ногами

1 Андросов С. О. Рагузинский в Венеции: приобретение статуй для Летнего сада // Скульптура в музее. Л. 1984. С. 81; Андросов С. О. Петр Великий и скульптура Италии. СПб., 2004. С. 124, 125, 349. Кат. № 26.

2 Инв. № Н. ск. 272. Высота 72 см.

сражающихся лежит ваза — как намек на свадебный пир, прерванный нападением кентавров.

Согласно описи Летнего сада, составленной в 1728 году, группа, названная в документе «1 фигура мраморовая изобразует свадьбу короля упирского», находилась в амбаре на территории сада³. Очевидно, позднее ее перенесли в Грот Летнего сада, где еще в петровское время были собраны наиболее ценные произведения скульптуры петровской коллекции, а также произведения небольшого размера. В 1740-е годы ее видел стоящей в Гроте Якоб Штелин, отозвавшийся о ней с энтузиазмом, однако неправильно определивший сюжет: «Группа из 5 фигур — Деянира, похищенная кентавром и освобожденная. Несравненная вещь 1 1/2 фута (высотой)»⁴. Авторы описи 1772 года, зафиксировав нахождение скульптурной группы в Гроте, предпочли дать ей описательное название: «цантаурус и при нем еще 4... фигуры»⁵.

После решения о разборке Грота в 1801 году «Борьба лапифов с кентавром» поступила в Таврический дворец, откуда ее затем, в конце XIX века, передали в Эрмитаж. В инвентарь музея она была занесена сначала как произведение неизвестного итало-фламандского скульптора XVI века. В 1960-е годы Н.К.Косарева высказала предположение об авторстве Франческо Бертоса, однако, не сделала соответствующей публикации. В результате информация о группе под названием «Борьба лапифов с кентавром» с указанием на ее происхождение из петровской коллекции была

3 Российский Государственный исторический архив (далее — РГИА). Ф. 467. Оп. 2 (73/187). Ч. 1. Л. 25.

4 Малиновский К. В. Записки Якоба Штелина о скульптуре в России в XVIII в. // Русское искусство второй половины XVIII — первой половины XIX в. Материалы и исследования. М., 1979. С. 126; Малиновский К. В. Материалы Якоба Штелина. Том. II. СПб., 2015. С. 311.

5 РГИА. Ф. 470. Оп. 1 (93/527). Д. 3. Л. 5.

опубликована только в 1981 году автором этих строк. Окончательно сомнения в авторстве Бертоса отпали на основании сопоставления эрмитажной группы с почти аналогичной по композиции, подписанной инициалами мастера, которая находилась в собрании Э.Эвери в Хэмпшире, а затем — в собрании Р.Блумка в Нью-Йорке (ныне находится в США, в частном собрании)⁶.

Оказалось, что упоминание в документе 1722 года скульптурной группы из Эрмитажа остается самым ранним указанием на дошедшее до наших дней произведение Бертоса. Вообще о творчестве мастера не сохранилось почти никаких сведений. Как известно, первым исследователем творчества Бертоса стал Лео Планишиг, опубликовавший две статьи с воспроизведением ряда бронзовых композиций мастера из частных коллекций в Европе, которые были тем самым введены в научный обиход. Почти в то же время ему стало известно собрание произведений Бертоса, хранившееся в Королевском дворце в Турине. Исследователь собрал редкие упоминания о мастере в литературе XVIII и начала XIX века⁷. Эти публикации стали основополагающими на многие годы. Тем не менее Бертос оставался на периферии истории скульптуры в Венето. В частности, его творчество почти никак не отражено в первой подробной монографии, посвященной венецианской пластике XVII–XVIII веков, принадлежащей Камилло Семенцато.

Следующий шаг в изучении творчества Бертоса сделал в 1994 году венецианский антиквар Этторе

6 Андросов С. О. Скульптура Летнего сада (проблемы и гипотезы) // Культура и искусство России XVIII века. Л., 1981. С. 51.

7 Planiscig L. *Francesco Bertos* // Dedalo. 1928. IX. P. 209–211; Planiscig L. *Dieci opera di Francesco Bertos conservate nel Palazzo Reale di Torino* // Dedalo. 1928. X. P. 561–575.

Вианелло, который составил список произведений скульптора⁸.

Накопившиеся за последние годы новые сведения о Бертосе были собраны в книге Чарльза Эвери (2008), который указал значительно большее число произведений мастера, чем было известно ранее, и уточнил биографические данные о нем. Автором собран также большой материал, касающийся коллекционирования произведений Бертоса как его современниками, так и любителями искусства позднейшего времени. Согласно исследователю, творчество Бертоса представляет собой важную страницу в истории итальянской скульптуры. Его произведения интересны не только как демонстрирующие высокую технику исполнения, но и как внесшие своеобразный вклад в развитие пластики, связанный с изображением движения и разработкой новых композиционных решений⁹. Чарльз Эвери выделяет трех основных заказчиков и ценителей творчества мастера среди его современников. Первым из них был, по-видимому, венецианский патриций Антонио Манин. С его именем связан самый ранний заказ группы из пяти фигур, высеченных в одном блоке мрамора, названной в документе «Похищение Деяниры» (возможно, вариант эрмитажной композиции). Он был сделан мастеру еще в 1715 году и предназначался для дворца Манин в Венеции. Позднее, в 1718 и 1719 годах, а также в 1729–1730 годах, Бертос создал ряд мраморных статуй и групп для виллы Манин в Пассарьяно¹⁰.

Следующий по времени документ, касающийся Бертоса, относится к 1738 году, когда был составлен

8 Viancini E. *Per Francesco Bertos* // *Saggi e memorie di Storia dell'arte*. 1994. Vol. 19. P. 143–159.

9 Avery Ch. *The Triumph of Motion: Francesco Bertos (1678–1741) and the Art of Sculpture*. Torino, 2008.

10 Ibid. P. 14.

инвентарь имущества маршала Иоганна Маттиаса фон дер Шуленбурга (1661–1747), героя войны с Турцией, жившего затем в Венеции. В нем упомянуты две мраморные группы и пять бронзовых групп работы Бертоса. В инвентаре коллекции того же Шуленбурга 1741 года число произведений Бертоса только увеличивается. Кроме упомянутых в предыдущем инвентаре, здесь значатся также две лошади, небольшая группа («Groppetto») и чернильница, все из бронзы. Особенно важным представляется здесь комментарий составителя документа к двум мраморным группам: «Автор был призван в инквизицию из-за этого произведения, так как казалось невозможным, что человеческая рука может достичь такого [совершенства. — С. А.]»¹¹.

Третьим высокопоставленным заказчиком Бертоса стал Карл Эммануил III Савойский, король Сардинии. В декабре 1738 года он оплатил две бронзовые группы, исполненные Бертосом (ассоциируются с хранящимися в Королевском дворце в Турине композициями «Сбор винограда» и «Искусство войны»), а в марте следующего года — два больших бронзовых барельефа (очевидно, они не дошли до наших дней). Документы, связанные с приобретением семи мраморных групп в том же Палаццо Реале, неизвестны. Ч. Эвери предполагает, что скульптуры могли быть куплены позднее, в XIX веке, в Палаццо Пизани в Венеции. Тем не менее из документов следует, что весной 1739 года скульптор посетил Турин¹². Неизвестно, сколько времени он находился в Турине, потому что последний документ,

11 Binion A. La Galleria scomparsa del maresciallo von der Schulenburg. Un mecenate nella Venezia del Settecento. Milano, 1990. P. 190, 221 ("L'autore e' stato posto nella inquisizione per quest'opera parendo impossibile che la mano umana possi arrivar a tanto"); Avery Ch. Op. cit. P. 14, 78, 79.

12 Avery Ch. Op. cit. P. 20, 23.

относящийся к Бертосу, фиксирует его смерть в Доло 28 ноября 1741 года, в возрасте 63 лет¹³.

Одной из особенностей творчества Франческо Бертоса является оригинальность не только композиций его скульптурных групп, которые строятся в форме пирамиды и включают в себя иногда более десяти небольших фигур, но и выбора редких аллегорических сюжетов, которые с трудом расшифровываются современными историками искусства и потому вызывают много вопросов. Поэтому особый интерес представляют архивные материалы, найденные нами в РГИА в Санкт-Петербурге и содержащие фактически каталог произведений Бертоса с достаточно подробным их описанием. Хотя эти документы относятся к 1780-м годам, нет сомнений, что они доносят до нас информацию, непосредственными источниками которой были сам скульптор и неизвестный коллекционер его произведений.

Интересующие нас в данном контексте документы хранятся в фонде придворных банкиров в Российском государственном историческом архиве в Петербурге, среди бумаг барона Ричарда Сутерланда (1739–1791). Сын кораблестроителя из Шотландии, Сутерланд всю жизнь провел в России, занимаясь коммерцией и возглавляя банк. В 1785 году он был назначен придворным банкиром Императорского двора, и на него были возложены обязанности субсидировать покупки Екатерины II. Сутерланд также переводил деньги за границу на содержание русских дипломатов, агентов и просто путешественников. Его деятельностью на этом посту были довольны, и 26 ноября 1788 года он получил от Екатерины II титул барона Российской империи.

Позднее финансовое благосостояние банка Сутерланда пошатнулось. Главной причиной этого стала

13 Ibid. P. 13.

невозможность получить назад деньги, предоставленные в качестве кредита русским аристократам. Как выяснилось позднее, среди его должников были министры и доверенные люди императрицы, такие как А.А.Безбородко, А.А.Вяземский, А.И.Остерман, даже наследник престола вел. кн. Павел Петрович. С большим опозданием кредиты возвращал и Кабинет Ее Величества. А умерший практически одновременно с Сутерландом, скончавшимся 4 (15) октября 1791 года, Г.А.Потемкин задолжал банку астрономическую по тем временам сумму — почти 750 000 рублей. В результате деятельности комиссии, изучавшей положение дел после смерти владельца, банк был признан банкротом. Выплаты по его долгам растянулись на долгие годы.

В то же время благодаря этой ревизии документы банка Сутерланда сохранились в государственном архиве как некий комплекс. Они свидетельствуют об исключительной аккуратности шотландца в делах и четкой организации делопроизводства. Он вел регулярную переписку с другими банкирами и корреспондентами по всей Европе и в России, в том числе связанную с переводом денег. На каждый год приходится до десяти переплетенных томов, в которых входящие письма систематизированы по именам адресатов и по хронологии. Ответы на них также присутствуют в сокращенном изложении в отдельных книгах. Очевидно, что при назначении придворным банкиром Сутерланду поручалось не только оплачивать покупки двора, но и искать в Европе произведения искусства, интересующие Екатерину II. Поэтому часть писем из архива Сутерланда открывает неизвестные страницы, в основном связанные с приобретением скульптуры в Италии.

Следует отметить, что формирование картинной галереи Эрмитажа к 1785 году было практически завершено. Коллекция картин, собранная в течение всего лишь двадцати лет, насчитывала к этому времени более 2650 работ старых мастеров и художников XVIII века. Интересы Екатерины II в это время были связаны с собиранием резных камней, которые приобретались для русской царицы в Европе, так же, как ранее покупались картины. «Каменной болезнью» страдали и фавориты Екатерины II 1780-х годов — граф Александр Ланской и Иван Дмитриев-Мамонов. Поэтому не кажется удивительным, что в это время именно на приобретение «антиков», а также на заказ резных камней у современных мастеров из Кабинета Ее Императорского Величества выделялись значительные средства. Можно предположить, что в связи с интересом к античным резным камням императрица стала покупать также скульптуру, прежде всего античную.

Среди корреспондентов Сутерланда, связанных с продажей произведений искусства, интерес вызывает некий Рене (Ренато) Кроза, называвший себя консулом короля Сардинии в Мессине (*Consul de S.M. Le Roi de Sardaigne a Messine en Sicile Rene' de Crosa*). С помощью профессора Андреа Мерлотти, директора Исследовательского центра королевских резиденций в Турине, удалось подтвердить, что Кроза, происходивший из Пинероло, города в Западном Пьемонте, действительно был дипломатическим представителем Сардинии на Сицилии, однако более подробных сведений о нем пока найти не удалось. Также неясно, когда и каким образом Кроза установил связь с Сутерландом.

Первое по хронологии известное нам упоминание о Кроза находится в письме римского банкира Гаспаре Сантини, одного из постоянных корреспондентов

Сутерланда, ставшего в 1781 году русским консулом в Риме и Чивитавеккии. В письме к Сутерланду от 5 ноября 1785 года Сантини сообщал о том, что пересылает с курьером письмо от г-на Рене де Кроза и с ним пакет, содержащий «11 различных камей»¹⁴. Можно с уверенностью предположить, что пакет с камеями был получен в Петербурге, о чем Сутерланд и сообщил своему корреспонденту. После этого Кроза стал писать банкиру регулярно. Хотя исходящая переписка за 1786 год сохранилась не полностью, можно допустить, что Сутерланд не всегда отвечал на достаточно частые и подробные письма Кроза.

Так, 11 марта 1786 года Кроза благодарил Сутерланда за два полученных письма, подтвердивших получение камей, однако, выражал неудовольствие от их недостаточно высокой оценки. Речь здесь шла также о каких-то четырех произведениях, которые он предлагал приобрести для русской царицы¹⁵. По-видимому, Сутерланд не проявил интереса к этому предложению, и в письме от 1 апреля Кроза сообщал о предполагаемой поездке в Рим и других действиях по приобретению произведений, достойных внимания¹⁶.

Переписка Кроза и Сутерланда продолжилась и в следующем, 1787 году. В письме от 1 мая агент предлагал к покупке древние этрусские вазы разных размеров, ссылаясь при этом на интерес к вазам, проявленный вел. кн. Павлом Петровичем и его супругой Марией Фёдоровной во время их пребывания в Италии в 1782 году¹⁷. Все же основным профилем деятельности Кроза оставались камей. Тогда же он отправил из Рима

14 РГИА. Ф. 602. Д. 93. Л. 229.

15 Там же. Д. 89. Л. 38–39.

16 Там же. Л. 35–37.

17 Там же. Д. 103. Л. 66.

в Петербург еще тридцать четыре произведения, упакованных и запечатанных в специальные футляры¹⁸.

Особого внимания, по нашему мнению, заслуживает рассуждение Кроза о камнях, которое он просил Сутерланда представить вниманию императрицы: «Не следует оценивать драгоценные камни только благодаря их красоте, но нужно добавлять к их цене долги, дорогостоящие и опасные путешествия, которые я должен совершать и которые я уже совершил, чтобы оказаться на местах, где они находятся, и сделать выбор. Деньги, которые нужно дать тому или иному, чтобы быть допущенным в драгоценные коллекции, владельцы которых полны ревности. Деньги, которые нужны, чтобы подкупить (извините за слово, так как нельзя сделать ничего другого, чтобы совершить покупку) хранителей сказанных коллекций... Совершенно не следует оценивать камни так, как оценивают часы, бриллианты, или все другие украшения, так как их находят, когда и где хотят, но камни — совершенно другое дело. Я вам советую, таким образом, представить экстракт этой страницы, когда будете представлять [императрице. — С. А.] камни, которые я вам pošлю»¹⁹. Можно высказать определенные сомнения, что Сутерланд довел эти соображения до Екатерины II. Более того, как кажется, после этих признаний он стал уклоняться от регулярной переписки с Кроза и не возмещал ему затрат по последней партии камней.

Вернувшись из путешествия по Италии в Мессину, Кроза писал Сутерланду довольно регулярно, надеясь на возврат средств, затраченных на покупку резных камней. Из письма от 1 декабря 1787 года можно сделать заключение о его бедственном финансовом положении: «Во имя бога, господин Сутерланд, о чем

18 Там же. Л. 65.

19 Там же. Л. 54, 54 об.

думаете вы, оставляя меня так надолго без ответа на мое письмо от 14 июля... из-за этих задержек я нахожусь в очень больших затруднениях. Мои кредитные письма с конца прошедшего сентября опротестованы, и я обязан свободой своей персоны положением Королевского консула, в ином случае, я был бы уже в тюрьме в течение двух месяцев. Без денег, без кредита, как исправить эти беды, которые меня ныне удрочают...» В заключение письма Кроза задает риторический вопрос: «Возможно ли, господин, что Императорский Кабинет не имеет совсем денег, чтобы заплатить то, что Ее Императорское Величество приказывает уплатить?»²⁰

По-видимому, Сутерланд не ответил и на этот крик души. Обычно на полученных письмах он ставил пометку о дне получения и дате ответа. Данное письмо было получено в Петербурге 5 января 1788 года, но дата ответа на нем отсутствует.

Оказавшись в затруднительном положении, Рене Кроза принял смелое и даже авантюрное решение. В письме от 8 марта 1788 года из Мессины он сообщил Сутерланду о своем желании посетить Неаполь, Рим и Флоренцию для приобретения нескольких камней, а затем предпринять еще более длительное путешествие, чтобы в июне добраться до Петербурга²¹. Следующее письмо Кроза было отправлено уже из Вены 30 апреля. Он извещал Сутерланда о намерении отправиться 3 мая в Петербург через Ригу и просил переслать ему туда кредитное письмо на 150 рублей. Достаточно комично звучит в этом письме поручение Сутерланду нанять ему квартиру на вторую половину июня, «если

20 Там же. Д. 272. Л. 37.

21 Там же. Д. 112. Л. 41, 41 об.

возможно, у немцев, потому что я не понимаю русский язык»²².

Таким образом, Кроза рассчитывал добраться до Петербурга в июне 1788 года. Как кажется, ему удалось это сделать. Действительно, в этом году в документах Императорского Кабинета появляется имя некоего «Ла Кроза», а именно «Сардинского консула». Поскольку речь идет о камнях, то нет сомнений, что это был именно Рене Кроза. Полностью документ гласит: «По высочайшему Вашего Императорского Величества повелению о принятии коллекций камеев за 25 000 Рублей уступаемой, виделся я с хозяином оной Сардинским консулом Ла Крозом, и сторговал ровно за 20 000 рублей с таким условием чтоб ныне выдать ему 10 000 рублей, через восемь месяцев 5 000 рублей и чрез восемь месяцев после того остальные 5 000 Рублей». Документ подписан именем Кроза с расшифровкой по-русски: «Rene' Crosa Рене Кроза Консул Короля Сардинского в Месине»²³. В записке нет ни даты, ни подписи составителя. Поскольку предыдущие и последующие материалы в деле датируются сентябрем 1788 года, к этому же времени можно отнести и цитируемый документ. Автором его, скорее всего, был князь Александр Андреевич Безбородко, кабинет-секретарь Екатерины II, в то время — один из руководителей внешней политики России и к тому же известный как страстный коллекционер.

Неизвестно, сколько времени Кроза провел в России. Нам не удалось найти сведений об его отъезде из России в газете «Санкт-Петербургские ведомости», в которой иностранцы, покидающие русскую столицу, были обязаны печатать информацию об отъезде на случай необходимости взыскания возможных кредитов

22 Там же. Л. 42.

23 РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 4023. Л. 202.

и долгов. Не исключено также, что записка, приписанная нами А. А. Безбородко, на самом деле была составлена постфактум и заключала дело о купленной у Кроза коллекции камей: 30 июня и 9 июля того же 1788 года. «Консулу Короля Сардинского в Мессине, Рене Крозу» было выплачено соответственно 2 000 и 8 000 рублей²⁴. Логично допустить, что обе выплаты могли быть связаны с окончательным расчетом с агентом и последующим отъездом Кроза из России.

Таким образом, не считая резных камней, посланных ранее по почте из Рима, консул смог довести до Петербурга еще одну коллекцию камей, оцененную в целых 20 000 рублей, что составляло тогда очень крупную сумму. К сожалению, пока что не удалось найти никакой описи этой коллекции, и добытые Кроза камей растворились в огромном собрании резных камней русской императрицы.

Как представляется, за исключением камей, Кроза не смог продать в Петербург никаких других произведений искусства, однако такие предложения тоже были. Самое интересное из них связано с коллекцией скульптуры из мрамора и бронзы, о которой Кроза писал Сутерланду из Мессины 14 июня 1787 года. По его словам, он уже вел переговоры с владельцем, который отказался предоставить рисунки из-за опасения, что с них могут сделать гравюры. Поэтому Кроза дает самое общее описание произведений: «Эти группы имеют высоту от 3 до 4 французских футов и пирамидальную форму, от подножия до вершины имеются 12–13, до 15 фигур людей, ангелов, животных, согласно представленным сюжетам. Примером может быть группа, представляющая гигантов, которые, желая взобраться к богам, были поражены молнией Юпитером. Другая — с воскрешением мертвых.

24 Там же. Д. 3094. Л. 80 об., 87.

Другая — Диана на охоте, на крутом склоне. Другая — слава, коронующая героев. Другая — Парнас с музами и прочие подобные сюжеты. Владелец хочет, сверх того, продать с этими группами [некоторое.— С. А.] число античных, египетских и других идолов из бронзы...»²⁵ В случае положительного ответа Кроза собирався предпринять путешествие, чтобы подтвердить владельцу согласие заказчика на покупку коллекции и сделать зарисовки произведений.

Приведенный отрывок из письма Кроза от 14 июля 1787 года можно сопоставить со списком, озаглавленным «Note des Groupes de Marbre et de Bronze» («Заметка о группах из мрамора и бронзы»), но находящемся в другом деле того же архивного фонда²⁶. По-видимому, он прилагался к письму Кроза из Мессины от 25 августа 1787 года, на которое, как уже указывалось, Сутерланд не стал отвечать. Среди мраморных групп мы находим здесь под № 1 изображение Юпитера, поражающего гигантов (всего двенадцать фигур), под № 4 — «Воскресение мертвых» (четыренадцать фигур). Упоминается в списке и бронзовая группа, аллегорически изображающая Славу (№ 8). И даже если в списке нет композиций на темы Парнаса и охоты Дианы, нет сомнений, что он относится к той самой коллекции, о которой ранее писал Кроза. Всего здесь значатся двенадцать мраморных и пятнадцать бронзовых групп, которые с уверенностью могут быть приписаны Франческо Бертозе. Очень важным представляется также то, что сюжеты групп расшифровываются здесь, очевидно, в соответствии с авторским замыслом. Часть из них составляет серии, например, элементов или частей света, что также дает указание на сюжет; в дальнейшем же эти серии могли быть

25 РГИА. Ф. 602. Д. 272. Л. 35 об.

26 Там же. Д. 112. Л. 43–44.

разрознены, и вследствие этого их сюжет мог быть определен неправильно.

Попытка соотнести упомянутые в списке группы с известными и включенными в каталог, составленный Ч.Эвери, к сожалению, дает довольно скромные результаты. В списке значатся четыре мраморные группы, включавшие от одиннадцати до четырнадцати фигур (стоимостью в 3000 рублей), а также восемь из пяти-шести фигур (их стоимость варьируется от 2000 до 1600 рублей). К сожалению, лишь одна многофигурная композиция кажется похожей на известную на данный момент работу мастера. Группа под названием «Воскрешение мертвых» на первый взгляд соответствует описанию произведения из частного собрания²⁷. Однако внимательное изучение показывает некоторые отличия. Автор описания определяет высоту в 1,5 фута, то есть около 116–117 см, и сообщает о четырнадцати фигурах. Высота группы из частного собрания немного меньше (95 см), и Ч.Эвери упоминает двенадцать персонажей в ее составе. По-видимому, различаются также фигуры, завершавшие обе композиции. Скорее всего, речь здесь может идти о варьировании Бертосом найденного им мотива с небольшими изменениями.

Группа из пяти фигур, которая значится в списке, составленном Кроза, под названием «Смирение и Вера», близка к композиции из Музея Прадо в Мадриде, которая сопровождается теми же словами, высеченными на подножии (UMILITAS ET FIDES),

27 «Воскрешение мертвых с Временем, которое открывает гробницу, из которой выходят Мертвецы. Здесь много Добродетелей с их символами и Вера, которая царит над Миром. Группа из 14 фигур. Примерная высота 1 1/2 фута». Ср.: Avery. Ch. Op. cit. No. 70.

однако в ней только четыре фигуры²⁸. По-видимому, она входила в серию, посвященную изображению основных христианских добродетелей.

Три группы из нашего списка кажутся вполне соответствующими трем группам с изображением элементов («Воздух», «Вода», «Земля»), происходящим из старинной испанской коллекции, а ныне входящим в частное собрание²⁹. Однако мы не находим в этих группах шести персонажей, о которых упоминал составитель нашей описи. Скорее всего, и здесь существовали близкие варианты похожих композиций, которые различались деталями.

Может показаться, что лучше должно обстоять дело с группами в бронзе. Однако, как показал Ч. Эвери, эти композиции составлялись из отдельных фигур и деталей, отливавшихся по частям, поэтому каждую из них тоже можно рассматривать как единственную в своем роде. В списке, представленном Кроза, упоминаются три группы с большим числом персонажей (десять-одиннадцать), стоимостью в 1000 рублей; шесть групп, вероятно, с шестью-семью фигурами (с оценкой в 800 рублей) и пять двухфигурных композиций (по 500 рублей каждая). С наибольшей степенью вероятности мы можем определить здесь группу, названную «Триумф молвы», в композиции, которую Ч. Эвери рассматривал как парную к «Осени» из Музея Пола Гетти в Лос-Анжелесе и считал аллегорией Весны

28 «Женщина, которая означает Смирение, которая подчиняет Гордость и поддерживает мужчину, который несет крест, на плечах которого возвышается женщина с чашей в руке, которая выражает Веру. Группа из пяти фигур. Примерная высота 1 1/2 фута». Ср.: *Avery Ch. Op. cit.* No. 69.

29 *Avery Ch. Op. cit.* No. 56, 57, 58.

(ее нынешнее местонахождение неизвестно)³⁰. И там, и здесь речь идет об одиннадцати фигурах, в обоих случаях в центре находится пьедестал, и сидящий на нем юноша (отождествляемый с Ветром) поднимает вверх человека, поддерживающего женщину с трубой в руке (аллегория Молвы). К сожалению, это произведение известно только по старой фотографии в каталоге Аукциона Жоржа Пети в Париже 23–24 июня 1927 года.

Бронзовые группы из пяти-шести фигур, изображающие четыре части света, могут быть сопоставлены с композициями того же сюжета, ныне хранящимися в Музее искусств Уолтерса в Балтиморе³¹. Впрочем, и здесь создается впечатление, что Бертос свободно варьировал свои работы, иногда заменяя одних персонажей на других, иногда изменяя число фигур. Наиболее близка к нашей описи аллегория Азии из шести фигур, вполне соответствующих имеющемуся описанию. То же самое можно сказать и о композиции «Америка», включающей в себя мужскую фигуру, поднимающую дракона и поднимающую вверх женщину со стрелой в руке. Однако размеры данной группы из Балтимора (68,4 см) не вполне согласуются с размерами в 1,5 фута, приведенными в нашей описи. Есть различия и в аллегориях остальных частей света. Так, «Африка» из Балтимора включает в себя изображение льва, а не тигра. Композиция «Европа», как можно судить по фотографии, состоит не из семи фигур, как указано в описи, а только из пяти или шести.

Менее подробно описаны однофигурные и двухфигурные композиции, значившиеся в том же списке,

30 Ibid. No. 106, 105. Описание этой группы такое: «Группа с крылатым молодым человеком, который кажется Ветром, сидит на пьедестале и поднимает мужчину, который поддерживает женщину и дает ей трубу, с многими фигурами вокруг. Эта группа, как кажется, указывает на Триумф Молвы из 11 фигур. Примерная высота 1 1/2 фута».

31 Avery Ch. Op. cit. No. 56, 57, 58.

автором которых также мог бы быть Бертос. Так, мраморная фигура святого Иеронима работы Бертоса хранится в Городском музее Падуи, но, в отличие от упомянутой в списке Кроза, при ней нет изображения мальчика³². Автором бронзовой статуэтки, изображающей лежащего ребенка, тоже мог быть Бертос, и, действительно, он считается автором такой фигурки из Музея Фитцуильям в Кембридже³³. Однако «Лежащий мальчик» из нашего списка имел еще «крылья Зефира». Статуэтка всадника (из шестнадцати, упомянутых в списке) также может быть отождествлена с хранящейся ныне в частной коллекции³⁴.

Практически ничего нельзя сегодня сказать и о включенных в тот же список ста мраморных идолах, античных, египетских или московитских (!), по-видимому, имевших гравировку в виде букв или знаков, которые на поддавались расшифровке; тридцати трех бронзовых идолах древнегреческого или древнеримского происхождения, представлявших божества рек; семи древнеегипетских идолах; четырех рельефах (без указания сюжетов) и трех канделябрах из позолоченной бронзы. Возможно, что среди них также находились произведения Бертоса.

Кроза, к сожалению, ни разу не упоминает имени владельца этой примечательной коллекции и ничего не сообщает о ее местонахождении. Тем не менее, сопоставляя факты, можно предположить, что коллекция находилась в Турине. Главным здесь является то обстоятельство, что в последние годы жизни Бертос побывал в Турине, и в 1738 и 1739 годах им были приобретены для Королевского дворца две группы в бронзе и два больших барельефа, также из бронзы.

32 Ibid. No. 21.

33 Ibid. No. 127.

34 Ibid. No. 142.

Происхождение других мраморных композиций из Королевского дворца не документировано. Дополнительным аргументом в пользу этой гипотезы является тот факт, что Кроза сам происходил если не из Турина, то из Пьемонта.

В любом случае, документ, оказавшийся в нашем распоряжении, может рассматриваться как достаточно подробный каталог скульптур Франческо Бертоса. Остается лишь пожалеть о том, что русский двор не проявил интереса к его произведениям и не купил их. Тем не менее эти материалы не только дают дополнительные сведения о сюжетах, использованных скульптором, но и, вероятно, позволят в будущем идентифицировать неизвестные пока произведения в мраморе и в бронзе, созданные Франческо Бертосом.

Литература

- Андросов С. О.* Петр Великий и скульптура Италии. СПб., 2004.
- Андросов С. О.* Рагузинский в Венеции: приобретение статуй для Летнего сада // Скульптура в музее. Л., 1984. С. 60–83.
- Андросов С. О.* Скульптура Летнего сада (проблемы и гипотезы) // Культура и искусство России XVIII века. Л., 1981. С. 44–58.
- Малиновский К. В.* Записки Якоба Штелина о скульптуре в России в XVIII в. // Русское искусство второй половины XVIII — первой половины XIX в. Материалы и исследования. М., 1979. С. 108–136.
- Малиновский К. В.* Материалы Якоба Штелина. В 3 т. Т. 2. СПб., 2015.
- Avery Ch.* The Triumph of Motion: Francesco Bertos (1678–1741) and the Art of Sculpture. Torino, 2008.
- Binion A.* La Galleria scomparsa del maresciallo von der Schulenburg. Un mecenate nella Venezia del Settecento. Milano, 1990.
- Planiscig L.* Francesco bertos // Dedalo. 1928. IX. P. 209–211.

Planiscig L. Dieci opere di Francesco Bertos di Francesco Bertos conservate nel Palazzo Reale di Torino // *Dedalo*. 1928. X. P. 561–575.

Viancini E. Per Francesco Bertos // *Saggi e memorie di Storia dell'arte*. 1994. Vol. 19. P. 143–159.

Артемьева Ирина Сергеевна

Картины венецианских художников, приобретенные в XVIII столетии для частных петербургских собраний

Статья посвящена начальному этапу формирования частных картинных галерей в Петербурге в середине — второй половине XVIII века благодаря приезду торговцев из-за границы и возникновению в столице художественного рынка. Венецианская живопись в это время представлена по большей части работами мастеров XVII — начала XVIII века: Падованино, Либери, Ладзарини, Бамбини, Дзанки. Из собрания Петра III происходит картина «Три парки» Себастьяно Маццони — редкого для русских собраний мастера. На загородной даче К.А.Разумовского находилось большое собрание венецианцев XVII–XVIII веков, купленное у торговца Бодиссони, — в их числе пять работ Бамбини, которые идентифицированы в недавнее время. Картины, приобретенные графом П.Б.Шереметевым, впоследствии были перевезены в подмосковные имения Останкино и Куково. В числе кусковских картин находятся интересные работы Антонио Дзанки «Аллегория обучения» и Пьетро Негри «Лот с дочерьми» — обоснование их атрибуции приводится в статье.

Ключевые слова: частные коллекции Петра III, графов Разумовских, Шереметевых, князей Юсуповых; художественный рынок Петербурга, Бодиссони; венецианская живопись XVII–XVIII веков, позднее барокко, «тенебрози»; Себастьяно Маццони, Николо Бамбини, Антонио Дзанки, Пьетро Негри.

Artemieva Irina

Venetian Paintings Acquired in the 18th Century by Private Collectors in St. Petersburg

The article looks at the initial period of the formation of private art galleries thanks to the arrival of the first art dealers to St. Petersburg from abroad in the middle and second half of the 18th century. The newly created art market was especially rich of the Venetian painting of the 17th — the beginning of the 18th century, represented by the artists of late baroque and by *tenebrosi* followers, such as Padovanino, Liberi, Lazzarini, Bambini, Zanchi.

The Three Parcae by Sebastiano Mazzoni was acquired for the private gallery of Peter III from Bodissoni sale in 1746: a very rare example of this painter's production, only the second one in Russia.

At the country estate of the Count Kirill Razumovsky there was a great collection of Venetians, totally acquired from Bodissoni second sale in 1758, including five paintings by Nicoló Bambini, recently identified. Many paintings from Bodissoni were bought also by the Count Piotr Sheremetev; later they were distributed between various palaces of the family, mostly in the two rural estates near Moscow — Kuskovo and Ostankino. Among the paintings now on show in Kuskovo there are two of great interest: *Allegory of Education* and *Loth and his Daughters*. The first is attributed to Antonio Zanchi, and the second — to Pietro Negri.

Keywords: private collections of Peter the Third, Counts Razumovsky and Sheremetev, Prince Yussupoff; art market of St. Petersburg in the 18th century, Bodissoni; Venetian Painting of the 17th-18th centuries, late barocco, *tenebrosi*; Sebastiano Mazzoni, Nicoló Bambini, Antonio Zanchi, Pietro Negri.

Нашим представлениям о частных коллекциях живописи в Петербурге второй половины XVIII века мы более всего обязаны «Запискам Якоба Штелина»¹, где собран бесценный материал о формировании в молодой столице того, что можно смело назвать «антикварным рынком». Поскольку тема нашей конференции связана с Венецией, любопытно посмотреть, какие картины венецианских мастеров можно опознать из тех, что предлагались к приобретению в годы бурного строительства и украшения городских и усадебных дворцов.

В 1746 году, пишет Штелин, «...приехал... итальянец из Венеции синьор Бодиссони с немногими, но среди них довольно хорошими, оригиналами. Лучшие из них купил Его императорское высочество великий князь...»²

Галерея будущего Петра III складывалась в середине XVIII века при непосредственном участии Якоба Штелина, первого историографа русских художественных коллекций, и размещалась в историческом Картинном доме в Ораниенбауме. Я же остановлюсь только на одной примечательной работе редкого для российских коллекций автора, покупка которой напрямую связана с интересующей нас темой, — началом активной торговли произведениями искусства в Петербурге.

Она была в числе приобретенных у Бодиссони в 1746 году и упоминается в «Реестре отосланным в ораниенбом <...> картин», составленном в феврале 1751 г.: под № 3 числится «картина продолговатая время жизни человечья с вертепом»³. Определение «продолговатая»

¹ Малиновский К. В. Материалы Якоба Штелина. В 3 т. СПб.: Крига, 2015.

² Записки и письма Якоба Штелина о коллекционировании в России // Малиновский К. В. Материалы Якоба Штелина. В 3 т. Т. II. С. 15–16.

³ Кочерова Е. И. Ораниенбаумские коллекции Петра Федоровича // Забытый император: Материалы научной конференции (Ораниенбаум, 11 ноября 2002) / под ред. В. И. Грибанова. СПб., 2002. С. 9–18.

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

Спустя 12 лет, когда Картинный дом был полностью сформирован, Якоб Штелин в «Описи картинной галереи Его Императорского Высочества великого князя в Ораниенбауме <...>» 1762 года впервые приводит закрепившееся за картиной название «Три Парки» и приписывает ее кисти болонского живописца Карло Чиньяни (Carlo Cignani, 1628–1719)⁴. Когда же картина в числе других была по приказу Екатерины II отправлена в Академию художеств, то ее приписали Тинторетто («227⁵. Тинторетто. Картина, представляющая Парок прядущих с их знаками. Рама патальная с фальсом сделана в 1771 г. Размер 9,4 × 4 фута»⁶). По возвращении «Парок» в Ораниенбаум, уже после Великой Отечественной войны, В.Г.Клементьев восстановил историческую атрибуцию Штелина и опубликовал эту картину как произведение Карло Чиньяни, исполненное в 1669 году: основанием для датировки стала выявленная в ходе реставрации надпись, сделанная на каменном постаменте: «MDCLXIX»⁷. Между тем композиция и стилистика картины абсолютно соответствуют манере живописи венецианского мастера XVII века Себастьяно Маццони (1611–1678), чье творчество представляет собой одно из наиболее ярких

⁴ Записки и письма Якоба Штелина о коллекционировании в России // *Малиновский К. В.* Материалы Якоба Штелина. В 3 т. Т. II. С. 137.

⁵ Номер «227» просматривается в правом нижнем углу на лицевой стороне картины.

⁶ Каталог произведений иностранной живописи (оригиналов и копий) // *Сомов А. И.* Картинная галерея Императорской Академии художеств: I–III. В 3 т. Т. II. СПб., 1874. С. 45.

⁷ *Клементьев В. Г.* Коллекция живописи музея-заповедника Ораниенбаум // *Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология.* 1996. М., 1998. С. 375.

и неординарных явлений в богатой панораме *Seicento* в Лагуне. В ораниенбаумской композиции художник обращается к любимой им теме античной мифологии. Он полностью отказывается от ярких цветовых акцентов, переходы от света к тени смягчаются, и формы теряют определенность: они как будто растворяются в вибрирующем мерцающем воздухе, напоминая о том, что три богини судьбы — бесплотные, неземные создания. Безусловно, визионерская атмосфера сближает эту сцену со «Сном папы Гонория III», созданным в том же году, где сонм подобных крылатых эфемерных фигур проносится перед зачарованным взором грезящего святого отца. Никто не мог сравниться с Маццони в умении создать такую сюрреалистическую, фантасмагорическую картину. Замечу, что это всего лишь вторая работа Маццони в российских музейных собраниях (первая — «Три грации», ГМИИ им. А. С. Пушкина)⁸.

Бодиссони вел торговлю в Петербурге на протяжении более чем трех десятилетий: он еще дважды приезжал в Петербург — в 1758 и 1776 годах, из чего можно сделать вывод, что дела у него шли успешно, даже несмотря на все усиливавшуюся конкуренцию со стороны как заезжих негоциантов, так и местных торговцев. Среди его соперников первое место принадлежит, безусловно, придворному виолончелисту Джузеппе Далл'Олио, оставившему, вероятно, самый заметный след в истории российского собирательства XVIII века: его деятельность на этой ниве также охватывает почти столетия. И двор, и приближенные были его постоянными клиентами. По свидетельству Штелина, через него граф Разумовский приобрел в 1756 году «собрание

⁸ Артемяева И. С., Бортникова Е. А. Итальянская живопись в собрании дворцов Ораниенбаума: история и атрибуция картины Себастьяно Маццони «Три парки» из Картинного дома Петра III // Институт им. И. Е. Репина. Научные труды. Вып. 53. Проблемы развития зарубежного искусства. 2020. С. 121–131.

итальянских картин Конки, Либери, Бамбини и других из Венеции за 2000 рублей, которое развешено в загородном доме Его сиятельства на Петергофской дороге»⁹. Опись и план развески картин на даче Разумовского сохранились¹⁰, и сопоставление этого документа с каталогом 62 картин, в основном венецианских, привезенных Бодиссони в его второй приезд в 1758 году¹¹, позволяет сделать определенные выводы.

Даже при беглом взгляде на это собрание бросается в глаза безусловное преобладание картин Пьетро Либери и художников, продолжавших его направление: Марко Либери, Николо́ Бамбини, Грегорио Ладзарини, Паоло Пагани и Федерико Червелли.

Из описи загородного дворца Разумовского безоговорочно опознаются две большие картины Николо́ Бамбини — «Идолослужение Соломона» (Эрмитаж)¹² и «Нахождение Моисея» (Театр Музыкальной комедии) (ил. 1). Третье полотно Бамбини — «Венера и Марс, пойманные в сети Вулканом», как я полагаю, оказалось позднее в собственности Николая Борисовича Юсупова и ныне находится в подмосковном Архангельском. Близкая его аналогия — овальная картина на тот же сюжет — хранится в Художественном музее Базеля¹³. Еще две картины Бамбини из принадлежавших Разумовскому Сергей Алексеев опознал в проданных «Антиквариатом» на аукционе Лепке в Берлине¹⁴

⁹ Записки и письма Якоба Штелина о коллекционировании в России // *Малиновский К. В. Материалы Якоба Штелина*. В 3 т. Т. II. С. 17.

¹⁰ Там же. С. 259.

¹¹ Там же. С. 17–18, 21–23.

¹² ГЭ 9638.

¹³ См.: *Артемьева И. С.* Забытая картина Николо Бамбини в собрании музея-усадьбы «Архангельское» // *Архангельское: Материалы и исследования*. М., 2012. Сб. 3. С. 10–13.

¹⁴ *Kunstwerke aus den Beständen Leningrader Museen und Schlösser: Eremitage, Palais Michailoff, Gatchina u.a. Berlin, Rudolph Lepke's Kunst-Auktions Haus*, 2–5.11.1928, lot 397 (х., м., 126 × 127 см) — lot 398 (х., м., 127 × 128 см).

за авторством Паоло де Маттеиса и недавно выставленных на Sotheby's (London, 5.XII.2017, lot 568) (ил. 2, 3).

Бамбини чужд присущий барокко драматизм и пафос, его искусство выдержано в спокойной академической манере. Это в значительной мере объясняет популярность художника не только в среде венецианской аристократии: хотя Николо́ Бамбини никогда не пересекал границ Италии, его слава распространилась далеко за ее пределами. Во многом этому способствовали как необычайная интенсивность торговли картинами в самой Республике Св.Марка, так и всевозрастающий объем вывоза произведений искусства в страны Европы. Исключительная быстрота письма и плодовитость Бамбини делала его одним из самых широко представленных на рынке венецианских мастеров. Неудивительно, что с открытием новых возможностей, которые представились венецианским коммивояжерам с середины XVIII века в России, сюда хлынул поток живописи художников той самой последней волны барокко, академичной и классицизирующей, к которой принадлежали Бамбини, Либери, Молинари, Ладзарини.

То же самое можно сказать о качественном составе других привозимых в это время коллекций: среди итальянских школ доминирует венецианская, а из ее представителей чаще других встречаются имена мастеров середины XVII века и рубежа XVII–XVIII веков — Челести, Ладзарини, Бамбини, Либери, искусство которых в самой Венеции сильно поблекло на фоне блестящего поколения Пьяццетты и Тьеполо. Мы не должны заблуждаться относительно причин такого наплыва венецианцев и «старых падуанцев»: покупки картин в России с середины 1740-х до середины 1750-х годов не были собственно коллекционированием, то есть

систематическим и целенаправленным собирательством, определяемым развитым художественным вкусом, — на первое место выдвигалась задача «украшения» интерьеров, что, впрочем, объединяло русскую знать с венецианскими аристократами.

В связи с этим хотелось бы обратить внимание еще на один хорошо сохранившийся старинный усадебный комплекс, где в большом количестве представлена живопись упомянутого направления. Штелин сообщает, что во второй приезд Бодиссони «граф Шереметев купил... различные прекрасные картины и заполнил ими места в своей галерее». Первоначально размещенные в столичном дворце Шереметева, многие картины затем переместились в загородные имения — Останкино и Кусково. Так, приобретенная у Бодиссони картина «Самсон и Далила» Пьетро делла Веккиа находится в бывшем подмосковном имении Шереметевых — Кускове. Здесь есть еще несколько примечательных оригинальных работ венецианских мастеров XVII столетия. Остановлюсь на двух из них.

На лестничной площадке Итальянского домика в Кускове помещена картина с довольно редким сюжетом — «Аллегория науки» (ил. 4). Большая горизонтальная композиция создана согласно принципам позднего барокко: крупные фигуры тесно размещены в пространстве сцены. Энергично моделированные объемы выдают руку мастера, начавшего работать в манере тенебрози, но в нашем случае уже преодолевшего искушение использовать чрезмерно сильные контрасты светотени: и палитра, интенсивно полихромная, и скульптурная лепка фигур и драпировок смягчены и переведены в более академичные формы. Не может быть никаких сомнений, что картина написана крупным венецианским мастером второй половины XVII — первой четверти

XVIII столетия Антонио Дзанки (1631–1722). Один из самых ярких и динамичных представителей той самой волны классицизирующего барокко, к которой принадлежали его младшие современники и ученики — Бамбини, Ладзарини, Молинали, — Дзанки прожил очень долгую жизнь и оставил большое живописное наследие, сосредоточенное преимущественно в венецианских церквях и скуолах, а также в столице Баварии, куда он был приглашен расписать королевскую резиденцию и Театральную церковь. Пожалуй, самое известное монументальное полотно Дзанки находится на стене лестницы Скуола Гранде ди Сан Рокко — «Венеция умоляет Деву Марию спасти город от чумной эпидемии 1630 г.» Уже в этой колоссальной работе можно найти множество аналогий с рассматриваемым полотном из Кускова, хотя в целом она исполнена еще целиком в русле течения тенебрози. Картина, очевидно, создана после 1680 года, когда Дзанки, наряду с Пьетро Либери, становится одним из лидеров нового направления. Приведу лишь несколько примеров работ, где пространственное построение и цветовая гамма аналогичны тем, что мы видим на картине из шереметевского собрания.

Картина «Нерон перед телом Агриппины» была выставлена на аукционе Dorotheum 11.12.2018. Сразу отмечу, что речь не идет о собственноручной работе Антонио Дзанки, а о продукции мастерской, но сохраняющей все характерные приемы маэстро: классическую архитектурную декорацию, диагональную композицию, полуобнаженные мускулистые торсы персонажей, выдвинутые на передний план. Повышенный интерес к драматическим, подчас макаберным историческим сюжетам — одна из примет времени, отражение его вкусов и предпочтений. История

Нерона и Агриппины, изобилующая трагическими эпизодами, наряду с популярной еще в XVI столетии сценой насилия Тарквиния над Лукрецией и последующего самоубийства добродетельной римлянки питают фантазию и воображение живописцев поколения Дзанки. Не будем забывать, что их время — это эпоха становления сценического искусства, и театральная эффектность, зрелищность с подмостков переходят и на полотна живописцев. Ярким примером может служить «Спасение Агриппины во время кораблекрушения» (Dorotheum, 15.10.2013) — изображение еще одного эпизода из истории взаимоотношений Нерона с матерью (когда, согласно рассказу Тацита, Нерон, по наущению любовницы Пoppеи, отправил Агриппину на верную гибель на заведомо негодном корабле, но та было чудесным образом спасена вместе со своими спутниками). Картина написана в свойственной самому Дзанки манере — энергичной, с резкими, но не чрезмерными светотеневыми контрастами, в яркой цветовой гамме, безусловно напоминающей рассматриваемое в этой статье полотно.

Есть в наследии Дзанки и «Смерть Лукреции» (Musée Antoine Lecuyer, Saint-Quintin) — эффектная театральная сцена, где главная героиня, памятуя, что «на миру и смерть красна», убивает себя на глазах Тарквиния Гордого в его дворце при многочисленных сочувствующих свидетелях. Полотно датируется 1670-ми годами — именно в это время в работах зрелых венецианских мастеров, уже завоевавших высокую репутацию, таких как Пьетро Либери и Антонио Дзанки, происходит тот самый поворот от мрачной контрастной манеры тенелюбия, господствовавшей в Венеции во время пребывания в ней Луки Джордано и Джамбаттисты Ланджетти,

к более высветленной, жизнерадостно-яркой палитре. К этому периоду я отношу и кусковскую картину.

В музее за ней закрепилось название «Аллегория науки», хотя обязательные атрибуты, необходимые для подобного определения, отсутствуют: сошлюсь на прошедшую несколько лет тому назад в Кремле выставку, как раз посвященную образам ученого и аллегорическим изображениям научной деятельности¹⁵. Что касается нашей картины, то она представляет «Аллегорию обучения» (*Ammaestramento*). Согласно «Иконологии» Чезаре Рипы, она изображается в виде «величественного и умудренного мужа в длинных одеждах, с зеркалом в руках, вокруг которого обвивается картуш с начертанными на нем словами: *INSPICE, CAUTUS ERIS*. Обучение — приобретение достойных и высоких знаний, передаваемых письменно или устно, и эти похвальные качества достигаются неустанными и усердными упражнениями, к чему предрасположены благородные натуры. Длинные одежды символизируют непрерывность этих занятий. Зеркало же означает, что каждое наше деяние должно быть взвешенным и соотноситься с окружающими»¹⁶ (ил. 5). Именно это мы видим в сцене, представленной Антонио Дзанки на картине из шереметевского собрания: благородный старик указывает трем мальчикам на их отражение в зеркале. В руках одного из юнцов — объемистый фолиант, предмет тех самых неустанных упражнений на пути к познанию и самосовершенствованию. Фон — традиционная для Дзанки архитектурная декорация из колонн классического ордера. Полагаю, что дополнительные комментарии по поводу сюжета и авторства излишни. Приведу лишь

¹⁵ La ragione e il metodo. L'immagini della scienza nell'arte italiana dal XVI al XIX secolo / a cura di M. Bona Castellotti, E. Gamba, F. Mazzocca. Milano, 1999.

¹⁶ Ripa C. Iconologia. Edizione pratica di Piero Buscaroli. Milano, 1992. P. 15–16.

одну аналогичную картину на близкий к рассматриваемому сюжет — «Авраам обучает египтян астрономии» (ил. 6), одно из самых известных полотен художника, хранящееся в ризнице церкви Санта Мария дель Джильо в Венеции.

В собрании усадьбы Кусково представлен еще один венецианский мастер — Пьетро Негри (1628–1679), ровесник Антонио Дзанки и так же, как и он, ученик вначале Маттео Понцоне, а затем Франческо Руски. Однако, в отличие от Дзанки, Пьетро Негри до конца остался верен драматизму мастеров теневбрози, во многом и потому, что не успел проникнуться новыми идеями — ведь тот же Дзанки пережил его на целых 43 года. Рука Негри легко опознается по густым, широко проложенным теням, которыми он моделирует объемы, по весьма характерным узнаваемым типажам. В Скуола Гранде ди Сан Рокко напротив огромной картины Дзанки помещено полотно Пьетро Негри «Свв. Рох и Марк просят заступничества Мадонны от чумы в Венеции» (1666).

При этом приемы построения композиции, а зачастую и те же излюбленные эпохой исторические сюжеты в интерпретации Пьетро Негри очень близки манере Дзанки, например в картине «Нерон перед телом Агриппины» (Галерея старых мастеров, Дрезден). В основном собрании усадьбы Кусково есть работа Пьетро Негри на популярный во времена Ренессанса и барокко сюжет «Время подрезает крылья Амуру» (т. е. побеждает Любовь). К этой картине можно добавить еще одну того же автора — «Лот с дочерьми» (ил. 7). Широкоформатная композиция примечательна тем, что она известна в усеченном варианте, ранее находившемся в известном собрании Koelliker в Милане (ил. 8), — в нем точно повторяется левая часть шереметевского полотна. Когда картина недавно вновь была

выставлена на аукционе (MutualArt, 17.05.17), ей был предпослан комментарий, в котором представленная сцена рассматривается как редкое иконографическое прочтение истории Лота и даже высказываются предположения, что на ней могли бы быть изображены Кимон и Перо, если бы не очевидная чувственно-эротическая составляющая, соответствующая тексту Ветхого Завета: в руках у Лота — чаша с вином, которым дочери опоили его перед инцестом. Картина шереметевского собрания не только снимает все вопросы о сюжете композиции, но и позволяет утверждать, что в версии из итальянского частного собрания попросту отрезана правая женская фигура. Весьма неожиданным, однако, представляется пересмотр авторства Пьетро Негри в пользу все того же Антонио Дзанки. Однако я убеждена, что в данном случае нет никаких оснований отказываться от идеи об авторстве Пьетро Негри: настолько очевидны в обеих композициях характерные приемы этого мастера, особенно в моделировке обнаженных фигур и в физиономических типажах. Для сравнения можно сослаться на работу Антонио Дзанки на тот же сюжет, опубликованную несколько лет тому назад Лаурой Мути¹⁷: отличия, на мой взгляд, очевидны, как не менее красноречивы и аналогии шереметевской картины в произведениях Пьетро Негри.

Литература

Артемяева И. С. Забытая картина Николо Бамбини в собрании музея-усадьбы «Архангельское» // Архангельское: Материалы и исследования. М., 2012. Сб. 3. С. 10–13.

Артемяева И. С., Бортникова Е. А. Итальянская живопись в собрании дворцов Ораниенбаума: история и атрибуция картины Себастьяно Маццони «Три парки» из Картинного дома

¹⁷ Muti L. Due dipinti di Antonio Zanchi // Arte e Documento. 2000. № 14. P. 124–127.

Петра III // Институт им. И.Е.Репина. Научные труды. Вып. 53. Проблемы развития зарубежного искусства. 2020. С. 121–131.

Клементьев В.Г. Коллекция живописи музея-заповедника Ораниенбаум // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. 1996. М., 1998. С. 375.

Кочерова Е. И. Ораниенбаумские коллекции Петра Федоровича // Забытый император: Материалы научной конференции (Ораниенбаум, 11 ноября 2002) / под ред. В.И.Грибанова. СПб., 2002. С. 9–18.

Малиновский К.В. Материалы Якоба Штелина. В 3 т. СПб.: Крига, 2015.

Сомов А.И. Картинная галерея Императорской Академии художеств: I–III. В 3 т. Т. II. СПб., 1874. С. 45.

Бортникова Елена Анатольевна

Живопись Якопо Гуараны в интерьерах императорских дворцов

Статья посвящена истории и атрибуции произведений итальянского художника Якопо Гуараны, находящихся в императорских дворцах Санкт-Петербурга.

Ключевые слова: XVIII век, императорские дворцы, Якопо Гуарана, итальянская живопись XVIII века, итальянские художники, декоративная живопись, аллегория, мифология.

Bortnikova Elena

Paintings by Jacopo Guarana in the Interiors of the Imperial Palaces

The article is devoted to the Italian artist Jacopo Guarana: the history and attribution of his works in the imperial palaces of St. Petersburg.

Keywords: 18th century, Imperial palaces, Jacopo Guarana, 18th-century Italian painting, Italian painters, decorative painting, allegory, mythology.

Имя итальянского художника Якопо Гуараны (Guarana, Ясоро, 1720–1808) было широко известно в середине — второй половине XVIII столетия. Уроженец Вероны, Гуарана учился у таких венецианских мастеров, как Себастьяно Риччи, Джованни Баттиста Тьеполо, Якопо Амигони, и следовал их традициям в своем творчестве. Художник входил в число крупнейших декораторов Европы, принадлежал к числу тех, кто стоял у истоков Венецианской академии живописи и скульптуры¹, а также являлся членом Флорентийской и Болонской академий. Творческая манера художника, сформированная под влиянием таланта Тьеполо, имела собственную индивидуальность, характерными чертами которой были непринужденность, спонтанность, изящество и лиричность — качества, особо ценимые в эпоху рококо.

Сохранившиеся произведения мастера — как подготовительные рисунки, так и законченные композиции — объясняют интерес искусствоведов к его творчеству. Внимания заслуживают плафоны и десюдепорты, созданные для русских заказчиков, первым из которых стала императрица Елизавета Петровна. Из биографии художника известно, что в 1750–1760-е годы ему поступали выгодные предложения от датского, польского и русского дворов — свидетельства широкого признания мастерства далеко за пределами Италии. Отклонив все приглашения, он обогатил местную художественную сцену, не отказываясь при этом выполнять заказы из Санкт-Петербурга. К сожалению, многое из сотворенного им не сохранилось до наших дней. Так, комплекс произведений венецианских мастеров, созданный для дворца графа Ивана Симоновича Гендрикова, уничтожил пожар, который охватил

¹ С 1756 года — член Венецианской Академии живописи и скульптуры; в 1774 и 1784 годах — президент Академии.

здание в 1762 году. Об этом известно из «Дневника статского советника Мизере» (имя, за которым, по мнению К. В. Малиновского, скрывается Якоб Штелин), где сказано следующее: «Ночью вспыхнул сильный пожар на дворе графа Гендрикова. Сгорел его прекрасный дом, совершенно новый (в котором потолки и картины над дверьми были работы Гуарани и других Венецианских художников)»². Хочется обратить внимание на то, что из числа живописцев, работавших над оформлением дворца, названо имя только одного — Гуараны, что характеризует особое отношение современников к нему. Взгляд на наследие мастера в XX веке выразил хранитель музея Академии художеств Сергей Константинович Исаков, который называл его «очень крупным (после Чиньяролли) и известным художником своего времени»³. Несмотря на утраты картин в ходе бытования, в Петербурге с именем Гуараны связывают девять произведений, хранящихся в императорских дворцах: плафон Зимнего дворца, а также четыре плафона и четыре десюдепорта, расположенных в Ораниенбаумском Китайском дворце. Материалы предлагаемого исследования позволят дополнить корпус работ еще тремя произведениями.

В период правления императрицы Елизаветы Петровны Гуарана получил первый заказ на исполнение живописного плафона для строившегося Зимнего дворца, который считается самой масштабной работой мастера. Доставка ее в Петербург и установка в III Антикамере (сейчас — в Аванзале) состоялась в 1760 году. Картина подписная: на замковом камне значится: ΙΑΚΩΒΟΣ ΓΚΟΥΑΡΑΝΑΣ ΕΚ ΒΕΝΕΤΙΑΣ ΙΣΤΟΡΙΟΓΡΑΦΟΣ και ΕΦΕΥΡΕΤΗΣ (греч. *Якоб Гуарана венецианский*

² Дневник итальянца Мизере. О службе при Петре Третьем // Русский архив. Т. 5. М.: Синодальная типография, 1911. С. 14.

³ Исаков С. Живопись Китайского дворца в Ораниенбауме // Среди коллекционеров. 1923. № 6 (Июнь). С. 21.

историк и изобретатель). Представленная на плафоне сцена «Жертвоприношения Ифигении» иллюстрирует кульминацию трагедии Еврипида «Ифигения в Авлиде» (408–406 до н. э.). Микенский царь Агамемнон был вынужден принести в жертву дочь Ифигению, чтобы задобрить богиню Артемиду, нагнавшую на море штиль. Отсутствие ветра задерживало корабли ахейцев, собравшихся в военный поход на Трою. Смертью дочери царь хотел искупить вину за убийство лани в священной роще Артемиды. Девушку заманили к жертвенному алтарю под предлогом обручения с Ахиллесом. Узнав истинную причину происходящего, Ифигения смирилась с судьбой, желая помочь отцу заслужить попутный ветер. Она представлена художником в центре драматичной сцены, в белом платье парящей над алтарем по направлению к Артемиде. Внизу стоит Агамемнон, изображенный с раскинутыми в изумлении руками — в момент, когда богиня сжалась, подменив девушку ланью.

Это крупноформатное многофигурное полотно включает композиционные группы, изображенные в динамичных позах и сложных ракурсах с точной проработкой деталей. Картина привлекла к себе внимание сразу после ее создания, при отправке в Россию с другими работами художника. По словам первого биографа Гуараны Алессандро Лонги, полотно было «настоящим шедевром» и вызвало такое восхищение великой княгини Екатерины Алексеевны, что впоследствии живописцу поступило приглашение ко двору⁴. К этому времени здесь уже работали такие мастера, как Дж. Валериани, Б. Тарсия, А. Перезинотти, П. и Ф. Градицци, К. Дзукки, А. Урбани, Ф. Фонтессо, С. Торелли и братья Бароцци. Однако

⁴ Compendium, цит. по: *Guerriero S. Guarana* // *Dizionario Biografico degli Italiani* [Электронный ресурс]. URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-guarana_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-guarana_(Dizionario-Biografico)/).

планам о приезде не суждено было осуществиться из-за преждевременной смерти императора Петра III⁵. Это может косвенно указывать на осторожность художника, который не стал испытывать судьбу в политических коллизиях переходного времени. Между тем желание великой княгини Екатерины Алексеевны обладать произведениями мастера было настолько велико, что, несмотря на его отказ приехать в Петербург, она реализовала свою мечту в загородной летней резиденции в Ораниенбауме, где в это время началось строительство Голландского домика, получившего впоследствии название Китайский дворец.

Живописный декор интерьеров Китайского дворца — единственный в России ансамбль аллегорической декоративной живописи венецианских мастеров середины XVIII века, воплощающий программу, разработанную архитектором Антонио Ринальди совместно с художниками-декораторами — братьями Джузеппе Джоакино и Серафино Лодовико Бароцци. Живописные произведения были исполнены по специальному заказу в Италии членами Венецианской академии художеств. Над созданием семнадцати плафонов и пятнадцати десюдепортов работали Д. Б. Питтони, Д. Маджотто, Г. Дицциани, Ф. Дзуньо, Ф. Цукарелли и У. Гандольфи⁶. Во дворце также представлена декоративная живопись Якопо Гуараны, имя которого впервые в российском искусствоведении ввел в научный оборот упомянутый нами Сергей Константинович Исаков⁷. В ходе обследо-

⁵ Scott B. Jacopo Guarana: An eighteenth-century Venetian history painter // *Apollo*. May 1966. P. 364.

⁶ В списке не указано имя Д.-Б. Тьеполо, написавшего плафон «Марс и Грация» в 1757–1758 годах (см.: *Artemieva I. I soffitti dei Tiepolo eseguiti per la Russia* // *Arte Veneta*. 1997. No. 50. P. 87), а также имена С. Торелли и С. Бароцци, работавших непосредственно во дворце.

⁷ Исаков С. Живопись Китайского дворца в Ораниенбауме. С. 21.

ния живописи в начале 1920-х годов удалось обнаружить на нескольких плафонах подписи, включая два плафона Гуараны — «Китайское жертвоприношение» в Китайской опочивальне, а также «Психея и Флора» в Будуаре на половине Павла. В дальнейшем список работ художника пополнили еще два плафона — «Аполлон и изящные искусства» в Передней, который прежде связывали с именем С. Торелли, и «Союз Европы и Азии» в Большом Китайском кабинете, ранее приписывавшийся Девельи⁸, а затем считавшийся шедевром С. Бароцци.

Живописный плафон Передней «Аполлон и изящные искусства»⁹ играет роль «заглавия» в системе аллегорических образов дворца (ил. 1). В данном случае общим посылом является утверждение торжества Света, Знания и Искусства, иносказательно выраженного образом Аполлона и аллегориями Живописи, Скульптуры и Архитектуры. В собрании Белградского национального музея (Сербия) хранится подготовительный рисунок (*modello*), показывающий различия между первоначальным замыслом и законченным произведением¹⁰.

Плафон «Психея и Флора»¹¹ расположен в Будуаре (ил. 2). Здесь Флора аллегорически воплощает При-

⁸ Из «Моих воспоминаний» А. Н. Бенуа (1870-е, 1901) // *Горбатенко С. Б. Архитектура Ораниенбаума. Западная дистанция Петергофской дороги* / 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Историческая иллюстрация, 2022. С. 398.

⁹ ГМЗ «Петергоф». Инв. № ОДМП 136-ж; холст, масло; 263,0 × 229,0 см. Публикации: *Pavanello G. Appunti da un viaggio in Russia* // *Arte in Friuli e arte a Trieste*. 1995. N. 15. Pp. 415–417; *Кузнецова (Бортникова) Е. А.* Новая атрибуция плафона Передней Китайского дворца в Ораниенбауме // *Атрибуция, история и судьба предметов из императорских коллекций: сборник докладов научной конференции «Кучумовские чтения»* / под общ. ред. А. Н. Гузанова. СПб.: ГМЗ «Павловск», 2014. С. 184–193.

¹⁰ Тема взаимодействия заказчика и художника раскрыта в статье: *Соколова Я.* Венецианские живописцы в России в эпоху Елизаветы Петровны: творческий и рабочий процесс // *Искусствознание*. 2020. № 3. С. 226–253.

¹¹ ГМЗ «Петергоф». Инв. № 46-ж; холст, масло; 150,0 × 217,0 см.

роду, которая пробуждается при появлении Психеи, олицетворяющей весенние месяцы. На изображении золотого блюда с цветами сохранилась подпись художника: *Giacomo Guarana*. Сначала сюжет картины трактовали как «Зефир и Флора»¹². Позднее, в 1980-е годы, ведущий научный сотрудник музеев Ораниенбаума В. Г. Клементьев сделал предположение, что Гуарана повторил для Китайского дворца сюжет плафона Д. Б. Тьеполо «Зефир и Флора» в Ка-Реццонико в Венеции (1732), заменив Зефира фигурой Психеи¹³.

Китайскую опочивальню дворца, расположенную на половине Екатерины, украшает «одна из грациозных декоративных фантазий XVIII века»¹⁴ — плафон «Китайское жертвоприношение»¹⁵ (ил. 3), который отражает модное в то время увлечение мотивами шинуазри. Итальянский исследователь творчества художника Джузеппе Паванелло характеризует картину как «любопытное и экзотическое произведение, вдохновленное вкусом китайского искусства»¹⁶. Действительно, центральная овальная композиция с изображением китайцев, молящихся у горящего жертвенника, включена в сложное орнаментальное обрамление с «китайскими трофеями»¹⁷, а также фигурами мужчины, держащего опахало, и женщины с зонтом, которые опираются на грифонов — символы могущества и власти. Между трофеями и фигурами расположены головы животных: слона, льва, лошади

¹² Солосин Г. И., Эльзенгр З. Л. Дворцы-музеи и парки города Ломоносова. Л.: Ленинградское газетно-журнальное и книжное издательство, 1955. С. 69.

¹³ Клементьев В. Г. Плафоны Китайского дворца // Памятники культуры. Новые открытия 1987. М., 1988. С. 365–366.

¹⁴ Бенуа А. Н. Описание таблиц и рисунков в тексте № 10. Китайский дворец в Ораниенбауме // Художественные сокровища России. 1901. № 10. Т. 1. С. 206.

¹⁵ ГМЗ «Петергоф». Инв. № ОДМП 175-ж; холст, масло; 244,0 × 163,0 см.

¹⁶ Pavanello G. Appunti da un viaggio in Russia. P. 417.

¹⁷ Успенский А. И. Императорские дворцы. В 2 т. (в 3 кн.). Т. II. СПб.: Альфарет, 2007. С. 137.

и дикой свиньи, олицетворяющих континенты и знаки китайского гороскопа. Это третий подписной холст Гуараны, демонстрирующий любовь автора к вариативности в написании имени. Подпись на изображении каменной глыбы в нижней части композиции сделана на латыни: *Jacobus Guarana In. et. fes.* («Якобо Гуарана придумал и исполнил»). А. И. Успенский и Н. А. Бенуа считали плафон работой С. Бароцци¹⁸.

Орнаменталист Серафино Лодовико Бароцци впервые появился в Петербурге вместе со своим старшим братом в 1760 году. В период с 1764 по 1768 год он посвятил себя работе в Китайском дворце. Его декоративные фантазии представлены росписями стен, падуг, дверей и перекрытий. Ярким примером «орнаментального буйства» является роспись падуго Большого Китайского кабинета, обрамляющей живописный плафон «Союз Европы и Азии»¹⁹, не уступающий по размаху и замыслу плафону Зимнего дворца (ил. 4). Длина холста составляет 933 см. На фоне голубого неба с облаками, возвышающимися над пагодами, горами (слева), пальмами, елями и ананасами (справа) представлена китайская свадьба. В центре композиции изображена молодая девушка — аллегорический образ Европы — в белом свадебном платье, с фатой, прикрывающей светлое лицо. Голову ее венчает драгоценная диадема. Рядом стоит молодой мужчина — аллегорическое воплощение Азии. На нем длинное одеяние из розового шелка с восточными орнаментами, завязанное широким синим поясом, поверх которого накинут темно-зеленый полосатый распашной халат с широкими рукавами, на голове — синяя шапочка

¹⁸ Словарь художников XVIII века, писавших в императорских дворцах // Успенский А. И. Императорские дворцы. В 2 т. (в 3 кн.). Т. I. СПб.: Альфарет, 2007. С. 12; Бенуа А. Н. Описание таблиц и рисунков в тексте № 10. Китайский дворец в Ораниенбауме. С. 206.

¹⁹ ГМЗ «Петергоф». Инв. № ОДМП 174-ж; холст, масло; 290,0 × 933,0 см.

конической формы. Жестом левой руки, в которой мужчина держит сложенный веер, он указывает вправо. Пару окружают многочисленная свита и гости торжества, сверху за происходящим наблюдают два божества, сидящие на пышных облаках. По словам Франсиско де Миранда, который побывал во дворце в 1787 году, «на плафоне в основном зале итальянский живописец изобразил китайские свадьбы, очень недурно, и вообще все в этом великолепном здании сделано с большим вкусом»²⁰.

Авторство декоративного убранства интерьера, а также живопись плафона и падуг более ста лет связывали с именем Бароцци. Об этом впервые сообщил А. Н. Бенуа в журнале «Художественные сокровища», ссылаясь на стилизованную подпись художника на падуге — *БАРОЦЦИ*²¹ (ил. 5). Уверенность искусствоведов придавали и архивные источники, в которых говорилось о том, что «...в 1766 году Бароцци получил 1800 рублей за писанные им четыре картины и за расписание живописью трёх дверей и девяти ширм в Китайском дворце в Ораниенбауме»²². В РГИА хранится дело «Об уплате живописцу Бароцци за роспись плафона в Китайском дворце в Ораниенбауме (счет на французском языке)»²³. Искусствоведы, занимавшиеся историей Китайского дворца, традиционно приписывали художнику авторство трех плафонов: в Гардеробной, Китайской опочивальне и Большом Китайском кабинете, оставляя открытым вопрос о местонахождении четвертого плафона. Ответ на него мы получим позже.

²⁰ Горбатенко С. Б. Архитектура Ораниенбаума. С. 167.

²¹ Бенуа А. Н. Описание таблиц и рисунков в тексте № 10. Китайский дворец в Ораниенбауме. С. 209; Успенский А. И. Китайский дворец в Ораниенбауме // Художественные сокровища России. 1901. № 10. С. 186.

²² Словарь художников XVIII века, писавших в императорских дворцах. С. 11.

²³ РГИА. Ф. 468. Оп. 1, ч. 2. Ед. хр. 3878. Л. 308.

Бароцци — ученик квадратуриста Джованни Паоло Занарди. В работе специализировался на изображении орнаментов и настенной живописи с использованием архитектурных элементов, расширяющих визуальное восприятие пространства. Мастера, владеющие искусством и знанием линейной перспективы, добивались виртуозных иллюзионистских результатов, что позволяло им в своих произведениях объединить архитектуру, живопись и скульптуру. Не владея искусством фигуриста, он выписывал эскизы и законченные композиции для использования в работе. Заручившись поддержкой обер-архитектора графа Растрелли, Бароцци представлял в Канцелярию от строений «проекты» плафонов, которые обеспечивали его большим количеством хорошо оплачиваемых заказов. Например, заказ на исполнение живописных картин для Оперного дома при Зимнем каменном дворце 1764 года, за который он получил 5450 рублей. С таким доходом, связями на родине, а главное — высоким спросом на его работы среди петербургских заказчиков мастер наладил поставки картин из Италии. Подтверждение тому находим в архивных делах, обнаруженных А. И. Успенским:

«Для написания в середине [плафона.— Е. Б.] фигур послал он в Италию к одному славному живописцу, превосходящему в искусстве здешних мастеров 1000 руб.»;

«1 апреля 1762 года <...> в новостроящемся Зимнем каменном дворце в одном покое, где жительство будет иметь Ея Сиятельство Елисавета Романовна <...> живописной работы плафон поставлен на место, который выписан живописного дела мастером Бароцием из Италии, ибо онный явился годен по препорции <...>»;

«14 мая 1763 года у Бароци были куплены по 70 руб. за картину для Новаго Зимняго дворца 40 “выписанных

из Италии десюдепортных живописных картин, писанных лучшими живописными мастерами” и представляющих “гистории, баталии, цветы, сады и прочие куншты”»²⁴.

Возвращаясь к теме Большого Китайского кабинета в ораниенбаумском Китайском дворце, отметим, что подпись на падуге не противоречит факту авторства Бароцци в отношении выполненной им орнаментально-декоративной росписи, но вводит в заблуждение относительно имени художника, создавшего живописный плафон. Эту «обманку» удалось раскрыть Джузеппе Паванелло, впервые указавшему на Якопо Гуарану как на автора росписи²⁵.

В начале своей творческой карьеры Гуарана тесно сотрудничал с Джованни Занарди, учителем Бароцци (!), вместе с которым писал «фреской и темперой» ангельский хор на куполе часовни Таинства в церкви Сан Джакомо дель Орио в Венеции. Известно о тесном взаимодействии и с другими итальянскими художниками — квадратуристами и орнаменталистами, среди которых встречаются имена К. Лазари, А. Урбани, А. и Дж. Менгоцци-Колонна, Г. Моретти, Ф. Занчи, П. Висконти, Д. Фосатти. На подготовительных рисунках, эскизах, а также многочисленных плафонах, выполненных в Венеции, мы видим характерную особенность творческой манеры художника, которая заключается в стремлении окружить центральную композицию сложным фигурно-геометрическим обрамлением, необходимым для воплощения орнаментального буйства замысла его соавторов.

В России, куда сам художник не приезжал, его представителем или даже двойником стал Бароцци.

²⁴ Словарь художников XVIII века, писавших в императорских дворцах. С. 10–11.

²⁵ *Pavanello G. Appunti da un viaggio in Russia. P. 415.*

На вопрос, за какие картины последний получил в 1766 году 1800 рублей, ответим: за четыре живописных плафона, написанных в Венеции Якопо Гуараной. Забегая вперед, отметим, что творческий союз художников продолжился и после возвращения Бароцци на родину. По поручению Болонской академии в 1778–1782 годах они вместе украсили купол базилики Сан-Витале в Равенне, а в конце 1780-х — начале 1790-х годов расписали купол церкви Санта-Мария-делла-Визитационе в Форли на тему «Триумф Веры».

Участие Гуараны в оформлении Китайского дворца не ограничивалось созданием живописных плафонов. В интерьерах пространство стен над дверями украшено десюдепортами, часть из которых создана на заказ с соблюдением пропорций, размеров и сложных причудливых очертаний предназначенного для них места. Кисти Гуараны принадлежат два тондо в Гардеробной — «Марс и Венера»²⁶ и «Геркулес и Омфала»^{27,28}, а также две композиции в Голубой гостиной — «Нептун»²⁹ и «Амфитрита»^{30,31}. Как стало известно в процессе реставрации, не все картины изначально задуманы авторами для украшения стен Китайского дворца. Десюдепорты Розовой гостиной с изображением «Играющих амуров»³² (ил. 6–7), а также картина «Диана и Эндимион»³³ (ил. 8), возвышающаяся над центральным входом в Большой

²⁶ ГМЗ «Петергоф». Инв. № ОДМП 139-ж; холст, масло; D = 110,0 см (тондо).

²⁷ ГМЗ «Петергоф». Инв. № ОДМП 140-ж; холст, масло; D = 110,0 см (тондо).

²⁸ *Pavanello G. Appunti da un viaggio in Russia. P. 417.*

²⁹ ГМЗ «Петергоф». Инв. № ОДМП 153-ж; холст, масло; 92,0 × 123,0 см.

³⁰ ГМЗ «Петергоф». Инв. № ОДМП 154-ж; холст, масло; 81,2 × 153,5 см

³¹ *Солосин Г. И., Эльзенгр З. Л. Дворцы-музеи и парки города Ломоносова. С. 69.*

³² ГМЗ «Петергоф». Инв. № ОДМП 142-ж и ОДМП-143-ж; холст, масло; 73,2 × 93,7 см, 72,4 × 94,3 см.

³³ ГМЗ «Петергоф». Инв. № ОДМП 166-ж; холст, масло; 110,0 × 196,0 см.

(Круглый) зал, имели иной размер авторского холста. Выражаясь словами современника, «онные явились годными по препорции» и, таким образом, оказались востребованными. До настоящего времени авторство холстов не установлено. Однако в результате анализа приемов пространственного построения композиции, цветового решения и характерного освещения персонажей мы считаем, что есть все основания приписать и эти работы кисти венецианского художника Якопо Гуараны³⁴.

Литература

1. Бенуа А. Н. Катальная горка в Ораниенбауме // Художественные сокровища России. 1902. № 5. С. 104–106.
2. Бенуа А. Н. Китайский дворец в Ораниенбауме // Художественные сокровища России. Т. 1. 1901. № 10. С. 196–201.
3. Бенуа А. Н. Описание таблиц и рисунков в тексте № 10. Китайский дворец в Ораниенбауме // Художественные сокровища России. Т. 1. 1901. № 10. С. 202–210.
4. Бортникова (Кузнецова) Е. А. Новая атрибуция плафона Передней Китайского дворца в Ораниенбауме // Атрибуция, история и судьба предметов из императорских коллекций: Сборник докладов научной конференции «Кучумовские чтения» / под общ. ред. А. Н. Гузанова. СПб.: ГМЗ «Павловск», 2014. С. 184–193.
5. Дахнович А. Китайский дворец. Л.: Управление дворцов и парков Ленсовета, 1935.
6. Дневник итальянца Мизере. О службе при Петре Третьем // Русский архив. Т. 5. М.: Синодальная типография, 1911. С. 5–21.
7. Исаков С. Живопись Китайского дворца в Ораниенбауме // Среди коллекционеров. № 6 (Июнь). 1923. С. 20–23.
8. Кавелин Л. Очерки Ораниенбаума // Иллюстрация. 1845. № 15. С. 233–235; 1847. № 4. С. 58–61; № 5. С. 72–76; № 6. С. 85–88, 92; № 7. С. 100–104.

³⁴ Новое определение принадлежит ведущему научному сотруднику ОИЗЕИ Государственного Эрмитажа, кандидату искусствоведения И. С. Артемьевой.

9. *Клементьев В. Г.* Плафоны Китайского дворца // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник 1987. М., 1988. С. 360–371.

10. *Клементьев В. Г.* Росписи Серафино Бароцци в Ораниенбауме // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник 1991. 1997. С. 242–250.

11. *Кючарианц Д. А.* Антонио Ринальди. Л.: Стройиздат, Ленингр. отд-ние, 1984.

12. Ораниенбаум. Китайский дворец: Альбом / автор вступ. сл. В. А. Воротников, автор текста В. Г. Клементьев. СПб.: «Издательство Альфа-Колор», 2007.

13. *Павлова С. В.* Сюжеты плафонов Китайского дворца // Охрана памятников и вопросы истории русской архитектуры. Л.: Стройиздат, Ленингр. отд-ние, 1974. С. 58–65.

14. *Раскин А.* Город Ломоносов. Дворцово-парковые ансамбли XVIII века. Л.: Искусство, 1979.

15. РГИА. Ф. 468. Оп. 1, ч. 2. Ед. хр. 3878. Л. 308. Об уплате живописцу Бароцци за роспись плафона в Китайском дворце в Ораниенбауме (счет на французском языке).

16. Словарь художников XVIII века, писавших в императорских дворцах // *Успенский А. И.* Императорские дворцы. В 2 т. (в 3 кн.). Т. I. СПб.: Альфарет, 2007. С. 1–182.

17. *Солосин Г. И., Эльзенгр З. Л.* Дворцы-музеи и парки города Ломоносова. Л.: Ленинградское газетно-журнальное и книжное издательство, 1955.

18. *Успенский А. И.* Императорские дворцы. В 2 т. (в 3 кн.) // Записки Императорского московского археологического института [1913] / репр. изд. Т. 2. СПб.: Альфарет, 2007.

19. *Успенский А. И.* Китайский дворец в Ораниенбауме // Художественные сокровища России. 1901. № 10. С. 183–195.

20. *Фомичева Т. Д.* Венецианская живопись XIV–XVIII века: Каталог. СПб.: Искусство, 1992. С. 178–179.

21. Bénézit. 2006. Vol. VI. P. 786.

22. *Fassina V.* Examination of painting technique in XVIII century: Case study of Jacopo Guarani [Электронный ресурс]. URL: https://www.academia.edu/42972157/169Examination_of_painting_

technique_in_XVIII_century_case_study_of_Jacopo_Guarana/ (дата обращения: 15.10.2021).

23. *Graziani I.* La bottega dei Torelli. Da Bologna alla Russia di Caterina la Grande. Editore Compositori (collana Biblioteca di storia dell'arte), 2005.

24. *Guerriero S.* Guarana // Dizionario Biografico degli Italiani [Электронный ресурс]. URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-guarana_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-guarana_(Dizionario-Biografico)/) (дата обращения: 15.10.2021).

25. *Martini E.* Novità per Jacopo G. // *Labyrinthos*. XI. 1987. P. 85–101.

26. *Moschini G. A.* Della vita e delle opera del pittore Jacopo Guarana Veneziano e di altri veneti antichi pittori // *Giornale della italiana letteratura*. T. XXII. Padova, 1808. P. 117–130.

27. *Pallucchini R.* La Pittura Nel Veneto: Il Settecento Tomo Secondo. Milano: Electa, 1996. P. 264.

28. *Pavanello G.* Appunti da un viaggio in Russia // *Arte in Friuli Arte a Trieste*. 1995. Vol. 15. P. 417.

29. *Pavanello G.* L'attività di Jacopo Guarana nei palazzi veneziani // *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*. 53 (III Serie, XXI). 1998. P. 197–246.

30. *Pedrocco F.* Guarana // *The Dictionary of Art*. XIII. London; NY, 1996. P. 740.

31. *Scott B.* Jacopo Guarana: An eighteenth-century Venetian history painter // *Apollo*. May 1966. P. 364.

32. *Allgemeines Künstlerlexikon: Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker / von U. Thieme u. F. Becker.* — Leipzig: Engelmann, 1907–1949. Vol. XV (1922). P. 165.

33. *Zampetti P.* Dictionary of Venetian painters, 18th century. 1971. P. 47–48.



ВЕНЕЦИАНЦЫ В ПЕТЕРБУРГЕ



ИЛЛЮСТРАЦИИ К СТАТЬЯМ

Фотографы: П. С. Демидов, С. В. Суетова



1. Франческо Бертос (1678–1741)
Борьба лапифов с кентаврами
До 1722
Мрамор
Выс. 72 см
ГЭ. Инв. № Н.ск.-272



Фотографы: П. С. Демидов, С. В. Суегова

2. Франческо Бертос (1678–1741)

Аллегория весны

Первая треть XVIII в.

Бронза

Выс. 66 см

ГЭ. Инв. № Н.ск.-915

Фотографы: П. С. Демидов, С. В. Суегова



3. Франческо Бертосе (1678–1741)
Аллегория зимы (?)
Первая треть XVIII в.
Бронза
Выс. 66 см
ГЭ. Инв. № Н.ск.-916

Новое о скульпторе Франческо Бертосе (1678–1741)



4. “Note des Groupes de Marbre et de Bronze” («Заметка о группах из мрамора и бронзы») Ксерокопия РГИА. Ф. 602. Д. 112. Л. 43–44

**Картины венецианских художников, приобретенные в XVIII столетии
для частных петербургских собраний**



1. *Николо́ Бамбини* (1651–1736)

Нахождение Моисея

1705–1715

Холст, масло

164 × 234 см

Театр Музыкальной комедии,
Санкт-Петербург

Артемяева Ирина Сергеевна

**Картины венецианских художников, приобретенные в XVIII столетии
для частных петербургских собраний**



2. *Николо́ Бамбини* (1651–1736)

Диана и Калисто

ок. 1710–1712

Холст, масло

127 × 126 см

Sotheby's, London, 5.XII.2017, lot 568

**Картины венецианских художников, приобретенные в XVIII столетии
для частных петербургских собраний**



3. *Николо́ Бамбини* (1651–1736)

Три грации

ок. 1710–1712

Холст, масло

128 × 127 см

Sotheby's, London, 5.XII.2017, lot 568

Артемяева Ирина Сергеевна

**Картины венецианских художников, приобретенные в XVIII столетии
для частных петербургских собраний**



4. Антонио Дзанки (1631–1722)

Аллегория обучения (Ammaestramento)

1670-е

Холст, масло

150,5 × 178 см

Музей-усадьба «Кусково». Ж-607

AMMAESTRAMENTO



Huomo d'aspetto magnifico, & venerabile, con habito lungo, & ripieno di magnanima gravità, con un specchio in mano, intorno al quale sarà una cartella con queste parole: **INSPICE, CAUTUS ERIS**. L'ammaestramento è l'essercitio, che si fa per l'acquisto d'habiti virtuosi, e di qualità lodevoli, per mezzo o di voce, o di scrittura, & si fa d'aspetto magnifico, perché

Артемяева Ирина Сергеевна

**Картины венецианских художников, приобретенные в XVIII столетии
для частных петербургских собраний**



6. **Антонио Дзанки (1631–1722)**

Авраам обучает египтян астрономии

ок. 1665

Холст, масло

276 × 370 см

Церковь Санта Мария дель Джильо, Венеция

**Картины венецианских художников, приобретенные в XVIII столетии
для частных петербургских собраний**



7. Пьетро Негри (1628–1679)

Лот с дочерьми

1660-е

Холст, масло

175 × 200 см

Музей-усадьба «Кусково». Ж-548

Артемьева Ирина Сергеевна

**Картины венецианских художников, приобретенные в XVIII столетии
для частных петербургских собраний**



8. *Пьетро Негри* (1628–1679)

Лот с дочерью

1660-е

Холст, масло

120 × 112 см

Частное собрание

Живопись Якопо Гуараны в интерьерах императорских дворцов

1. Якопо Гуарана (1720–1808)

Плафон «Аполлон
и изящные искусства»

1760-е

Холст, масло

263,0 × 229,0 см

ГМЗ «Петергоф»

Инв. № ОДМП 136-ж



2. Якопо Гуарана (1720–1808)

Плафон «Психея и Флора»

1760-е

Холст, масло

150,0 × 217,0 см

ГМЗ «Петергоф»

Инв. № ОДМП 146-ж





3. Якопо Гуарана (1720–1808)

Плафон «Китайское
жертвоприношение»

1760-е

Холст, масло

244,0 × 163,0 см

ГМЗ «Петергоф»

Инв. № ОДМП 175-ж

В процессе реставрации



4. Якопо Гуарана (1720–1808)

Плафон «Союз Европы и Азии»

1760-е

Холст, масло

290,0 × 933,0 см

ГМЗ «Петергоф»

Инв. № ОДМП 174-ж



5. Серафино Бароцци (ум. 1810)

Фрагмент падуи Большого
Китайского кабинета Китайского
дворца в Ораниенбауме
ГМЗ «Петергоф»

Живопись Якопо Гуараны в интерьерах императорских дворцов



6. Якопо Гуарана (1720–1808)
Десюдепорт «Играющие амуры»
Середина XVIII в.
Холст, масло
73,2 × 93,7 см
ГМЗ «Петергоф»
Инв. № ОДМП 142-ж



7. Якопо Гуарана (1720–1808)
Десюдепорт «Играющие амуры»
Середина XVIII в.
Холст, масло
72,4 × 94,3 см
ГМЗ «Петергоф»
Инв. № ОДМП 143-ж



8. Якопо Гуарана (1720–1808)
Десюдепорт «Диана и Эндимион»
Середина XVIII в.
Холст, масло
110,0 × 196,0 см
ГМЗ «Петергоф». Инв. № ОДМП 166-ж



1. Дж. Кваренги (1744–1817)

Георгиевский зал.

План с изображением
плафона

1780-е

Перо, тушь, кисть, акварель

453 × 627 мм

ГЭ. Инв. № ОР-13625



2. Г. Г. Чернецов

(1802–1865)

Присяга цесаревича

Александра Николаевича

в Георгиевском зале

Зимнего дворца

1837

Картон, масло

24,3 × 19,6 см

ГТГ. Инв. № 13017



Плафон Георгиевской Залы.

Средняя картина Г-на Питтони.

Две крайние картины Г-на Доеня.

З. Г. Мешков

(по рисунку Дж. Кваренги)

Плафон Георгиевской залы

1791–1793

Гравюра

610 × 900 мм

ГМИ СПб. Инв. № I-A-1360-чг

Надпись на гравюре:

Плафон Георгиевской залы /

Средняя картина Г-на Питтони.

Две крайние картины Г-на Доеня [Дуайена]



4. Дж. Кваренги (1744–1817)

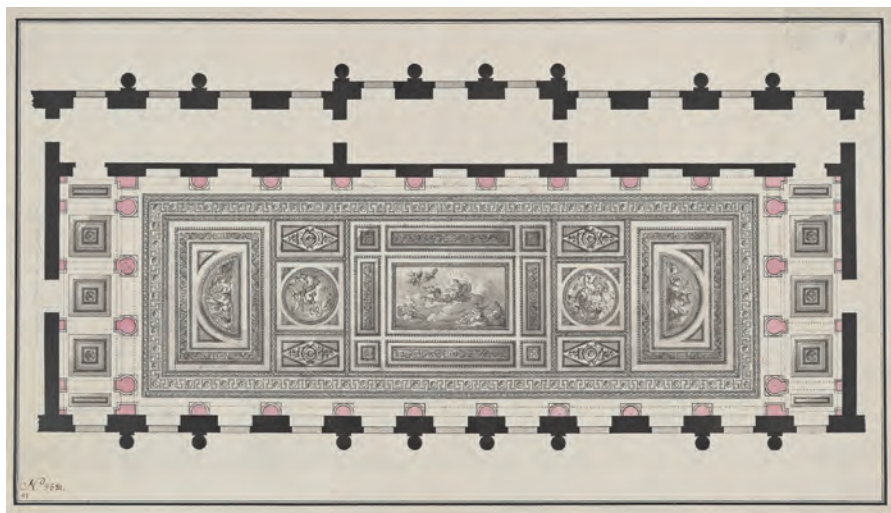
Георгиевский зал. План с изображением плафона
1780-е

Перо, тушь, кисть, акварель

453 × 627 мм

ГЭ. Инв. № ОР-13625

Центральный фрагмент — плафон Питтони



5. Дж. Кваренги (1744–1817)
План Большого зала Невской
анфилады с показанием
плафона
1791–1793
Перо, тушь, кисть, акварель
411 × 585 мм
ГЭ. Инв. № ОР-9681

Орехова Екатерина Михайловна

Работы венецианских живописцев в интерьерах Дж. Кваренги



6. А. Н. Воронихин (1759–1814)

Прием турецкого посольства
в Большом зале Невской анфилады
1793

Бумага, акварель, гуашь, тушь, перо

34,2 × 50,2 см

ГРМ. Инв. № Р-5394



7. Ю. Фриденрейх (работал в России с 1838 г.)
Итальянский зал
1839
Рейсфедер, перо
537 × 700 мм
ГЭ. Инв. № ОР-11090



Фотографы: П. С. Демидов, С. В. Суецова

8. Общий вид зала Леонардо да Винчи в здании
Старого Эрмитажа (№ 214)
Справа — *Падованино (А. Варотари) (1590–1650).*
Фрагменты фриза: «Шествие Нептуна»,
«Похищение Амфитриты», «Триумф Амфитриты»
Первая половина XVII в.
Холст, масло. 113 × 633,5 см
ГЭ. Инв. № 9969, 9970, 9971



Соколова Яна Сергеевна

Российско-венецианские художественные связи в XVIII веке: венецианские художники, торговцы картинами и культурные посредники в Санкт-Петербурге



1. Якопо Гуарана (1720–1808)
Жертвоприношение Ифигении
XVIII в.
Холст, масло
935 × 820 см
ГЭ. Инв. № 10653

2. Пьетро делла Веккья (1603–1678)
Самсон и Далила
XVII в.
Холст, масло
70 × 139 см
Музей-усадьба «Кусково»
Инв. № Ж-228



Российско-венецианские художественные связи в XVIII веке: венецианские художники, торговцы картинами и культурные посредники в Санкт-Петербурге



3. Антонио Молинари (1655–1704)

Св. Себастьян и Св. Ирина

Конец 1690-х

Холст, масло

184 × 93 см

ГЭ. Инв. № 7017

Талалай Михаил Григорьевич

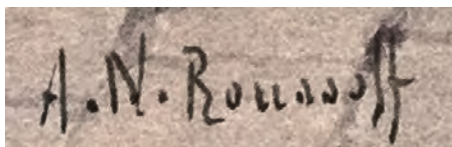
Художник Roussoff между Венецией и Петербургом



1. Фотопортрет
А. Н. Волкова-Муромцева
Швеция, 1916
Из книги "Memoirs of
Alexander Wolkoff-Mouromtsoff
(A. N. Roussoff)" (L., 1928).



2. Венеция, кладбище
Сан-Микеле.
Родовой герб на надгробии
А. Н. Волкова-Муромцева
2020
Фото автора



3. Подпись "A. N. Roussoff"
с одной из картин



4. Палаццо Волкофф
Из книги "Memoirs of
Alexander Wolkoff-Mouromtsoff
(A. N. Roussoff)" (L., 1928).

Талалай Михаил Григорьевич

Художник Roussoff между Венецией и Петербургом



5. A. N. Roussoff (1844–1928)

Вид Венеции (Мосты Венеции)

1884

Бумага, акварель

25,5 × 45 см

Частное собрание. Открытый Интернет-источник



6. A. N. Roussoff (1844–1928)

Улица в Венеции

Без даты

Бумага, акварель

28 × 55 см

Частное собрание. Открытый Интернет-источник



7. A. N. Roussoff (1844–1928)

Прилежный хорист

(В церкви Санта Мария Глорियो́за дей Фрари)

1884

Бумага, акварель

46, 5 × 27 см

Частное собрание. Открытый Интернет-источник

Талалай Михаил Григорьевич

Художник Roussoff между Венецией и Петербургом



8. *A. N. Roussoff* (1844–1928)

Портрет Элеоноры Дузе

1883

Из книги “Memoirs of Alexander Wolkoff-Mouromtsoff (*A. N. Roussoff*)” (L., 1928).

9. *A. N. Roussoff* (1844–1928)

Венецианская заводь

1882

Бумага, акварель

28 × 52 см

Частное собрание.

Открытый Интернет-источник





10. А. N. Roussoff (1844–1928)
Вид улицы итальянского городка
1886
Бумага, акварель
71,0 × 29,0
ГМЗ «Царское Село»
Инв. № ЕД-560-XI

Талалай Михаил Григорьевич

Художник Roussoff между Венецией и Петербургом



11. Венеция, кладбище Сан-Микеле

2020

Фото автора

На первом плане — надгробие Сергея Дягилева,
далее могилы Веры Волковой, в замужестве Митропан;
Гавриила Волкова; их отца Александра Волкова-Муромцева.



Орехова Екатерина Михайловна

Работы венецианских живописцев в интерьерах Дж. Кваренги

В статье рассматриваются работы придворного архитектора Джакомо Кваренги по переделке парадных залов в Зимнем дворце и Старом Эрмитаже по заказу императрицы Екатерины II в конце 1780-х — начале 1790-х годов. При оформлении потолков в новых интерьерах архитектор использовал живопись венецианских художников, заказанную ранее для украшения залов в стиле барокко. При перестройке антикамер и Тронного зала в Зимнем дворце Кваренги сохранил плафоны кисти Джакомо Гуарана, Джамбаттиста Питтони, Стефано Торелли и Гаспаро Дициани, удачно интегрировав их в архитектурное оформление в стиле классицизма. Два из них погибли в пожаре 1837 года, два сохранились до наших дней. Проекты Кваренги, считавшиеся архитектурной фантазией и условным заполнением фона, на самом деле фиксируют композиции утраченных полотен и на сегодняшний день являются их единственным изображением.

Ключевые слова: Кваренги; Зимний дворец; Эрмитаж; плафоны; Питтони, Торелли, Гуарана, Дициани, Тьеполо, Падованино.

Orekhova Ekaterina

Works by Venetian Painters in the Interiors of Giacomo Quarenghi

The article is dedicated to the work of the court architect Giacomo Quarenghi on the alteration of the State rooms in the Winter Palace and the Old Hermitage building by the order of the Empress Catherine II in early 1780-s — early 1790-s. In the design of the ceilings Quarenghi used plafonds by Venetian painters, commissioned for decorating the halls in the Baroque style by the previous owner. During the reconstruction of the anti-chambers and the Throne Room in the Winter Palace, Quarenghi retained the plafonds by Jacopo Guarana, Giambattista Pittoni, Stefano Torelli and Gasparo Daziani, successfully integrating them into classical architecture. Two of them perished in the fire of 1837; the other two survived to the present day. Quarenghi's designs traditionally considered architect's proposal and invention, but they are apparently the only representations of the lost canvases today.

Keywords: Quarenghi, Winter Palace; Hermitage; plafonds; Pittoni; Torelli, Guarana, Diziani, Tiepolo, Padovanino.

Джакомо Кваренги, уроженец Бергамо, учился в Риме, но с Венецией его связывали профессиональные и дружеские контакты. Последователь творчества Палладио, он изучал памятники Венеции, дружил с архитекторами Томазо Теманца и Антонио Сельва, со скульптором Антонио Кановой, с которыми состоял в переписке и поддерживал не только дружеские, но и деловые связи. Покровителями молодого Кваренги была влиятельная венецианская семья Реццонико. Мы знаем, что Кваренги предпочитал набирать в команду соотечественников, и среди мастеров — художников, каменщиков — были и венецианцы. Это сторона работы Кваренги с художниками-современниками. Однако ему приходилось использовать и работы художников других поколений и других стилей, вписывая их в интерьеры классицизма.

Одной из первых работ Кваренги для императрицы Екатерины II было строительство Эрмитажного театра. Из документов мы знаем, что потолок в зрительном зале был украшен плафоном, расписанным среди прочих венецианцами Джузеппе Валазини и Антонио Амодьи. К сожалению, не сохранилось ни описаний, ни проектов росписи потолка, но любопытным документом для высказывания гипотезы может служить эскиз занавеса Дуайена 1796 года: фоном композиции здесь служит продолжение архитектуры зала, и, возможно, плафон был расписан как небо или включал аллегорические фигуры.

Если мы бегло рассмотрим приемы Кваренги-архитектора в оформлении музейных залов или картинных галерей в домах аристократических заказчиков, то обратим внимание, что развеска живописи и расстановка скульптур строго подчинялись законам архитектуры. Картины должны были располагаться на стенах в геометрическом порядке, скульптуру же

предлагалось ставить на почетное место между колоннами, как, например, в Восточной галерее Малого Эрмитажа или во дворце графа Шереметева. В декоре потолков Кваренги предпочитал использовать строгие геометрические композиции — написанные или вылепленные, как в убранстве комнат Александра Павловича в Зимнем дворце, за редким исключением включая туда живописные вставки, как правило, написанные по штукатурке.

Примером может служить плафон павильона Концертный зал в Царском Селе. В росписях свода центрального зала среди расположенных по центральной оси круглых розеток есть два панно прямоугольной формы с изображениями Юноны и Кроноса. Еще одним образцом идеального классицистического потолка является проект плафона для Английского дворца в Петергофе 1780-х годов — одной из самых первых построек Кваренги в России¹. Кессонированный свод разделен на девять частей: центральная, самая большая часть оставлена незаполненной, в кессонах, расположенных по периметру зала, архитектор предлагал разместить композиции с путти. О том, что спустя три десятилетия Кваренги остался верен своим идеалам, можно судить по проекту, созданному им для дворца герцогини Марии Беатрисы Моденской в Вене, перестройка которого происходила в 1814 году. Архитектор полностью повторяет здесь трехчастное членение плафона Георгиевского зала, однако центральный прямоугольник украшает лишь лепная розетка. Живописные вставки с сюжетами про Тритона заполняют боковые поля².

¹ ГЭ. Инв. № ОР-9734.

² ГЭ. Инв. № ОР-9730.

Из вышеперечисленного следует, что использование больших живописных картин для украшения сводов является скорее редким явлением в его творчестве.

В 1785 году Кваренги приступает к строительству Мраморной галереи, получившей название Тронного (Георгиевского) зала (ил. 1). С одной стороны Кваренги возводит новую пристройку к Зимнему дворцу, а с другой ему пришлось использовать материалы, заготовленные ранее Фельтеном для перестройки Белой галереи³, и придерживаться в своем проекте пропорций, заданных им. С 1781 года Кваренги уже сам заведовал заготовкой мрамора. К 1785 году было заготовлено большое количество российского камня. Созданный архитектором зал был цветной: он был отделан серым, розовым и синим камнем. Колонны были из розового мрамора⁴. Потолок же был украшен геометрической композицией, расчлененной на три больших поля. О том, как выглядел зал до пожара 1837 года, можно судить по картине Г. Г. Чернецова (ил. 2). В литературе возникает некоторая путаница: из издания в издание переходит фраза о том, что плафон был написан по штукатурке художниками Г. Ф. Дуайеном и Дж. Б. Питтони⁵. Но Джамбаттиста Питтони

³ Светлая галерея была частью Большой анфилады Зимнего дворца, выходила окнами во внутренний двор. В 1774 году Ю. М. Фельтену было поручено перестроить Светлую галерею Ф. Б. Растрелли в Тронный зал. Зал был украшен 56 белыми сдвоенными коринфскими колоннами, из-за чего получил название Белая галерея. Однако вскоре после завершения переделки Фельтен представил проект отделки зала цветным мрамором с золочеными бронзовыми деталями. Для воплощения этого замысла начали заготавливать камень. Однако строительство нового Тронного зала по проекту Кваренги помешало перестройке Белой галереи. В документах зал до пожара 1837 года продолжали называть Белой, или Светлой галереей. После восстановления Зимнего дворца на этом месте был создан Гербовый зал.

⁴ Эрмитаж. История строительства и архитектура зданий. Л., 1989. С. 139; Пашкова Т. Л. Георгиевский (Большой Тронный) зал Зимнего дворца. СПб., 2008. С. 15.

⁵ Джакомо Кваренги. Архитектурная графика: Каталог выставки. СПб., 1999. С. 25.

(1687–1767), умерший в 1767 году, никак не мог написать плафон по штукатурке во время строительства зала. Средняя картина — самая большая, с парящими фигурами на фоне неба, согласно пояснению на гравюре Мешкова, принадлежит кисти Питтони. Исходя из проекта, можно предположить, что Кваренги использовал плафон, написанный этим художником для второй антикамеры архитектора Растрелли. В прошении на имя Екатерины II в марте 1791 года Кваренги говорит о трех плафонах, которые были затронуты в процессе проводимой им реконструкции:

«...сооружение нового зала будучи большим и сложным, архитектор осмеливается просить ЕЕ Императорское Величество о разрешении

1. Распорядиться снять как можно скорее три плафона, написанных Торелли, Гуарано и Питтони <...>

Относительно трех вышеупомянутых плафонов архитектор нижайше осмеливается представить глазам Вашего Величества, что поскольку они трех различных манер и совершенно различных форм, кажется, что их нельзя объединить так, чтобы они производили хорошее впечатление. В связи с этим он осмеливается представить, что плафон Торелли, как самый красивый и самый милый, мог бы быть использован в этом зале в центре или в новой галерее, плафон Гуарана в четвертом зале, где Ваше Величество публично ужинает, а плафон Питтони с очень разбросанной композицией мог бы быть разделен на два или три других»⁶.

Это письмо, хотя и было известно исследователям, не рассматривалось прежде в контексте использования

⁶ Письмо впервые опубликовано в: Giacomo Quarenghi. Architetto a Pietroburgo. Lettere e altri scritti. A cura di Vanni Zanella. Venezia, 1988. P. 234; перевод приводится по книге: Малиновский К. В. Джакомо Кваренги. Жизнь и творчество в письмах и документах. СПб., 2018. С. 40. Т. Б. Бушмина рассматривала его при исследовании плафона Торелли, см.: Бушмина Т. Б. История одного плафона // 250 историй про Эрмитаж. «Собрание пестрых глав». Книга первая. СПб., 2014. С. 70–72.

произведения Питтони. Две боковые картины, созданные в процессе строительства и оформления зала, изображающие аллегорические сцены на античные сюжеты, как следует из подписи на гравюре и строительных документов, исполнены Габриэлем Франсуа Дуайеном. Проект Георгиевского зала был гравирован Кваренги около 1795 года, вероятно, после завершения строительства, гравюра фиксирует осуществленный вариант оформления потолка (ил. 3)⁷. Как мы видим по гравюре Г. Мешкова, исполненный вариант несколько отличался от проекта. Проект также предусматривал трехчастное деление, но центральная часть с плафоном Питтони была увеличена за счет дополнительных веерообразных росписей с имперским орлом. В торцевых частях предполагались узкие вставки, заполненные орнаментом и сюжетами с путти, замененные в ходе строительства на сюжетные росписи Дуайена.

К сожалению, название плафона никак не оговаривается в известных нам документах, можно лишь предполагать, рассматривая рисунок Кваренги, что он так же, как и другие, был написан на аллегорический сюжет. Центральная женская фигура на облаке указывает на крестообразное навершие скипетра в левой руке⁸, ее венчает крылатая фигура Славы (ил. 4). Ближайшей аналогией с рассматриваемой нами работой можно назвать плафон Питтони «Справедливость и Мир с Минервой и Юпитером» из дворца Ка'Пезаро в Венеции. Использован тот же набор главных героев в слегка измененных позах: Юпитер на фоне солнечного диска, Справедливость указывает изящным

⁷ За проект Георгиевского зала Кваренги в 1796 году избрали членом Академии изящных искусств во Флоренции.

⁸ С XVII века одним из символов Справедливости, помимо традиционных весов, становится пучок фасций, гораздо реже аллегория Справедливости изображается со скипетром, символом государственной власти.

жестом правой руки на жезл. Аллегория Мира — женская фигура с веточкой в руке — похожа на сидящую рядом со Справедливостью на рисунке Кваренги. В нижней части композиции на венецианском плафоне изображена Минерва в виде аллегии Веры с якорем, на петербургском — крылатый Кронос с косой внизу композиции. На проектном рисунке Кваренги Минерва отсутствует, однако на гравюре Мешкова плафон показан значительно длиннее, и под фигурой Кроноса появляется Минерва. Вероятно, Кваренги все же хотел обрезать плафон, но этого не произошло. Схожая по композиции фигура Кроноса, но сидящая вполоборота в противоположную от фигуры на утраченном плафоне сторону, встречается на другом плафоне Питтони — «Аллегория времени».

Основываясь на сохранившихся плафонах Питтони со схожими композициями, можно выдвинуть предположение, что и этот плафон был написан на сюжет «Аллегория Мира и Справедливости». В пользу этой же гипотезы свидетельствуют четыре статуи, поставленные в нишах по краям продольных стен. Две из них, как известно из документов, — «Вера» (в хитоне с покрытой головой и книгой в руке) и «Закон» (итал. *Giustizia*); две другие, судя по проектному рисунку, а также гравюре с продольным разрезом зала, — Минерва (Мудрость) и Сила (опирается на колонну, в руках держит щит с монограммой Екатерины II). Вся художественная программа зала строилась на идее прославления власти⁹.

В связи со строительством нового Тронного зала императрица решила перестроить Невскую анфиладу, а в северо-западном ризалите устроить покои

⁹ Статуя Минервы хороша видна на продольном разрезе Тронного зала Кваренги (ГЭ. Инв. № ОР-13627); статуи Веры и Силы изображены на гравюре с продольным разрезом Георгиевского зала (ГЭ. Инв. № ЭРГ-27264).

великого князя Александра Павловича (к его свадьбе, состоявшейся в 1793 году).

Парадная анфилада, расположенная вдоль Невы, состояла из четырех антикамер, Аванзала и Тронного зала и была построена Растрелли в стиле барокко. Для столь богато и пышно украшенных залов требовалась великолепное завершение — плафоны. Решено было заказать исполнение плафонов лучшим венецианским живописцам. Четыре плафона были заказаны художникам — членам Венецианской академии в 1760 году и прибыли в Петербург в 1762 году. В документах упоминаются только имена художников и не указываются названия произведений. Названия двух из них были уточнены исследователями в процессе изучения. В Первой антикамере поместили плафон Гаспаро Дициани («Олимп»), во Второй — Джованни Баттиста Питтони, в Третьей — Джакомо Гуарано («Жертвоприношение Ифигении»), в Четвертой — Франческо Анжели, который был отвергнут и заменен в 1764 году плафоном Стефано Торелли. Плафоны для Тронного зала и для Большой церкви Зимнего дворца были заказаны Джамбаттиста Тьеполо, но, как известно, этот заказ не был выполнен¹⁰. Плафоны для Большой церкви Зимнего дворца и Тронного зала были написаны по эскизам другого прославленного венецианского живописца — Франческо Фонтебассо (1709–1769), приглашенного в Россию И. И. Шуваловым в 1760 году. Историю двух плафонов — Дициани и Гуарано — подробно изучила Т. Д. Фомичева: как мы знаем, их использовал Кваренги при реконструкции дворца в конце XVIII века,

¹⁰ Успенский А. И. Материалы для описания императорского Зимнего дворца // Художественные сокровища России. Т. 6. СПб., 1906. С. 148; Андросов С. О. Тьеполо и плафоны Зимнего дворца // Тьеполо и итальянская живопись XVIII века в контексте европейской культуры. Тезисы докладов. СПб., 1996. С. 9–11; Androssov S. Tiepolo e i soffitti per il Palazzo d'Inverno a San Pietroburgo // Giambattista Tiepolo. 300 centenario della nascita. Atti del Convegno Internazionale. 1998. Vol. 1. P. 307–311.

затем О. Монферран при переделках 1830-х годов, благодаря чему они были сняты и уцелели при пожаре 1837 года, и сейчас находятся в Аванзале и на Иорданской лестнице¹¹. Историю заказа плафона в Четвертую антикамеру исследовала Т. Б. Бушмина¹².

В проекте для Большой галереи (на месте нынешнего Николаевского зала) Кваренги дает четкое членение потолка и сразу же помещает в центре изображение плафона (ил. 5), как видно на рисунке, — Аполлон на колеснице. Как мы теперь понимаем, это была не фантазия архитектора, а вариант вполне конкретного использования уже имевшегося плафона Стефано Торелли¹³. К сожалению, убранство этого зала было уничтожено пожаром 1837 года, но мы можем судить о нем по акварели А. Н. Воронихина 1793 года, на которой также хорошо виден плафон Торелли, и с уверенностью говорить, что он посвящен Аполлону (ил. 6).

Исходя из всего вышеизложенного, можно утверждать, что Кваренги использовал все четыре существовавших в антикамерах плафона кисти венецианских живописцев в новых залах и удачно интегрировал их в архитектурное убранство эпохи классицизма. Два из них погибли, два сохранились до наших дней. Позволим себе снова перечислить их, теперь уже вместе с названиями: Гаспаро Дициани «Олимп», Джованни Баттиста Питтони «Аллегория

¹¹ Фомичева Т. Д. Два плафона венецианских художников в Зимнем дворце // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа: Искусство и культура. М., 1973. С. 568–579.

¹² Бушмина Т. Б. Указ. соч. С. 70.

¹³ Якоб Штелин оставил восхищенное свидетельство о только что написанном плафоне: «Плафон Торелли изготовил за первые два месяца 1764 года и представил на нем великолепие Солнца по сравнению со всеми другими планетами <...> Невозможно представить себе ничего более приятного и сильного из плафонных картин, чем получилась эта». Цит. по: Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России / сост., пер. с нем., вступ. ст., примеч., предисл. к разд. К. В. Малиновского. М., 1990. Т. 1. С. 85.

Мира и Справедливости» (?), Джакомо Гуарано «Жертвоприношение Ифигении», Стефано Торелли «Колесница Аполлона».

В 1805 году Кваренги занимался перестройкой помещений Старого Эрмитажа. Среди прочих ему было поручено переделать Большой двусветный зал Старого Эрмитажа (ил. 7). Одним из важнейших элементов убранства зала является живописный фриз, составленный из полотен Алессандро Варотари (прозванного Падованино). Из каталога Миниха мы знаем, что при Екатерине II было куплено три фриза (как установлено И. С. Артемьевой — из палаццо Мочениго¹⁴) (ил. 8). Неизвестно, были ли они вмонтированы в стены зала при жизни императрицы, во всяком случае, в описании Георги упоминания об этом нет. И Кваренги пришлось считаться с существовавшей обстановкой зала. Тем не менее он обошелся с полотнами бережно и, судя по тому, как фриз выделен архитектурными элементами, заранее предусмотрел место для работ Падованино. На рисунке Ю. Фриденрайха 1839 года запечатлен вид Двусветного зала Кваренги. Мы видим потолок с падугой, характерную геометрическую роспись плафона. Согласно описи комнат 1851 года, стены зала окрашены зеленой клеевой краской с расписанными под мрамор панелями. На потолке три лепных розета, по углам роспись. Во фризе десять лепных розеток, окрашенных под бронзу. В зале находились две изразцовые голландские печи с вызолоченными украшениями и карнизами¹⁵. Во время реконструкции Старого Эрмитажа, проводимой А. И. Штакеншнейдером в 1851–1860 годах, что было подробно изучено

¹⁴ Artemieva I. Un fregio del Padovanino all'Ermitage. // *Arte Veneta*. 2005. № 62. P. 110–117.

¹⁵ Воронихина А. Н. Виды залов Эрмитажа и Зимнего дворца в акварелях и рисунках художников середины XIX века. М., 1983. Табл. IV.

И. С. Артемьевой, фризы были порезаны, композиция нарушена, а академик Ф. И. Бруни дописал новые части.

Кваренги все же довелось создать интерьеры специально для картин Дж. Б. Тьеполо, но не для императрицы, а для князя Н. Б. Юсупова. Князь Юсупов заказал Кваренги перестройку дворца на Фонтанке в конце 1790-х годов. Как известно, архитектор очень ценил Тьеполо, и при его посредничестве две небольшие картины художника оказались в собрании князя Н. Б. Юсупова.

Как и в случае с дворцом Безбородко на Почтамтской улице, где Кваренги создал отдельный зал для «Похищения сабинянок» Тьеполо¹⁶, Кваренги специально проектировал галерею под размер картин — в данном случае это была галерея Тьеполо: князь Юсупов приобрел в 1800 году у Конколо целый ансамбль его картин¹⁷.

В нашем распоряжении есть три проекта Кваренги¹⁸, но по ним о внутреннем убранстве судить крайне сложно. Можно лишь предполагать. Мы знаем, что Кваренги оформил библиотеку, картинные залы. Из описания И. Реймерса мы узнаем о парадных залах дворца, украшенных статуями и картинами, а также о галерее, «где кроме трех картин Тициана, Гандольфи и Фурины, находятся два больших полотна и четыре других, высоких и узких, в простенках между окнами, все они, как и прекрасный плафон, принадлежат Тьеполо»¹⁹. В зал Тьеполо были помещены шесть картин: две монументальные — «Встреча Антония и Клеопатры» и «Пир Клеопатры»,

¹⁶ Artemieva I. Un episodio del collezionismo russo di opere di Giambattista Tiepolo: «Il ratto delle Sabine» dell'Ermitage // *Arte Veneta*. 1996. № 49. P. 37–45.

¹⁷ Савинская Л. Ю. Коллекция живописи князей Юсуповых. М., 2017. С. 108.

¹⁸ Инв. №№ ОР-9638–9640.

¹⁹ Савинская Л. Ю. Указ. соч. С. 107. Плафон теперь считается кисти Джованни Скайярио, см.: Артемьева И. С. Кваренги — коллекционер Тьеполо? // Труды Государственного Эрмитажа ХСХІ. Эрмитажные чтения памяти В. Ф. Левинсона-Лессинга. СПб., 2018. С. 334.

принадлежащие сейчас музею-усадьбе Архангельское, и еще четыре картины в простенках между окнами, также на этот сюжет, которые не сохранились. На потолке был живописный плафон работы Джованни Скайаро с аллегорическим изображением богов Олимпа и четырех частей света — тогда считалось, что это работа Тьеполо (ныне находится в Екатерининском дворце)²⁰. Дворец на Фонтанке был продан в казну в 1810 году, коллекцию Юсупов перевез в Москву, и в дальнейшем внутренние помещения неоднократно переделывались и перестраивались под нужды учебного заведения — Института Корпуса инженеров путей сообщения²¹.

О том, как могла выглядеть библиотека или другие залы с картинами, можно судить по проектам Кваренги для неопознанных помещений или, например, по проекту дворца Безбородко в Москве²².

Было бы не совсем корректно сказать, что Кваренги в работе над своими интерьерами использовал только венецианскую живопись, — как профессионал, он должен был работать с тем материалом, который предлагал заказчик.

Литература

1. Андросов С. О. Тьеполо и плафоны Зимнего дворца // Тьеполо и итальянская живопись XVIII века в контексте европейской культуры. Тезисы докладов. СПб., 1996. С. 9–11.

2. Артемьева И. С. Кваренги — коллекционер Тьеполо? // Труды Государственного Эрмитажа ХСVI. Эрмитажные чтения памяти В. Ф. Левинсона-Лессинга. СПб., 2018. С. 334.

²⁰ Савинская Л. Ю. Указ. соч. С. 110.

²¹ Институт инженеров путей сообщения (1809–1917). В настоящее время — Петербургский государственный университет путей сообщения императора Александра I.

²² Дж. Кваренги. Проект дворца А. А. Безбородко в Москве. Поперечный и продольный разрез. Biblioteca Mai, Bergamo. Inv. № 11-Quarenghi. Album C. Tav. 014.

3. Бушмина Т. Б. История одного плафона // 250 историй про Эрмитаж. «Собрание пестрых глав». Книга первая. СПб., 2014. С. 70–72.
4. Воронихина А. Н. Виды залов Эрмитажа и Зимнего дворца в акварелях и рисунках художников середины XIX века. М., 1983.
5. Джакомо Кваренги. Архитектурная графика. Каталог выставки. СПб., 1999.
6. Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России / сост., пер. с нем., вступ. ст., примеч., предисл. к разд. К. В. Малиновского. В 2 т. Т. 1. М., 1990.
7. Малиновский К. В. Джакомо Кваренги. Жизнь и творчество в письмах и документах. СПб., 2018.
8. Пашкова Т. Л. Георгиевский (Большой Тронный) зал Зимнего дворца. СПб., 2008.
9. Савинская Л. Ю. Коллекция живописи князей Юсуповых. М., 2017.
10. Успенский А. И. Материалы для описания императорского Зимнего дворца // Художественные сокровища России. Т. 6. СПб., 1906. С. 148.
11. Фомичева Т. Д. Два плафона венецианских художников в Зимнем дворце // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа: Искусство и культура. М., 1973. С. 568–579.
12. Эрмитаж. История строительства и архитектура зданий. Л., 1989.
13. Androssov S. Tiepolo e i soffitti per il Palazzo d’Inverno a San Pietroburgo // Giambattista Tiepolo. 300 centenario della nascita. Atti del Convegno Internazionale. 1998. Vol. 1. P. 307–311.
14. Artemieva I. Un episodio del collezionismo russo di opere di Giambattista Tiepolo: «Il ratto delle Sabine» dell’Ermitage // Arte Veneta. 1996. № 49. P. 37–45.
15. Artemieva I. Un fregio del Padovanino all’Ermitage // Arte Veneta. 2005. № 62. P. 110–117.
16. Giacomo Quarenghi. Architetto a Pietroburgo. Lettere e altri scritti. A cura di Vanni Zanella. Venezia, 1988.

Соколова Яна Сергеевна

Российско-венецианские художественные связи в XVIII веке: венецианские художники, торговцы картинами и культурные посредники в Санкт-Петербурге

Данная статья посвящена особенностям художественных контактов, существовавших между Российской империей и Венецианской республикой в XVIII веке. Крайними точками временной оси, оказавшейся в фокусе исследования, стали периоды правления Петра I и Екатерины II. Особое внимание уделено ситуации середины столетия, когда увлечение венецианским искусством в Петербурге достигло своего апогея, несмотря на отсутствие прямых и стабильных политико-экономических соглашений между двумя государствами. В связи с этим в работе исследуются механизмы, реконструируются связи и контакты, к которым прибегали при дворе в сложившихся исторических условиях для приглашения востребованных художников, артистов и музыкантов, а также для того, чтобы иметь возможность украшать интерьеры петербургских дворцов плафонами именитых венецианских живописцев. Преобладание произведений венецианской школы характерно не только для декоративно-монументальной живописи — большой интерес к ней проявили и русские коллекционеры, приобретая работы Андреа Скьявоне, Якопо Бассано, Тинторетто, Паоло Веронезе и других художников. В связи с этим во второй части статьи представлены основные вехи биографий трех венецианцев — торговцев картинами и культурных посредников: Диего Бодиссони, Джузеппе Далольо и Пано Маруцци, явившихся воплощением российско-венецианских художественных связей XVIII столетия.

Ключевые слова: венецианские художники в России, российский XVIII век, венецианское искусство XVIII века, венецианская живопись в Санкт-Петербурге, венецианские торговцы картинами, Джузеппе Далольо, Бодиссони, Пано Маруцци.

Sokolova Iana

Russian-Venetian Artistic Relationships in the 18th Century: Venetian Artists, Art Merchants and Cultural Intermediaries in St. Petersburg

This article is dedicated to the peculiarities of artistic relationships that existed between the Russian Empire and the Venetian Republic in the XVIII century. Chronologically the study investigates the period from the reign of Peter I to the era of Catherine II. Special attention is paid to a situation in the middle of the century when the presence of Venetian art in St. Petersburg reached its peak, in spite of a lack of direct and long-term political and economic treaties between the two states. That is why the paper examines mechanisms and reconstructs links and contacts to which the imperial household resorted in the then current historical context to invite sought-after artists, actors and musicians, as well as to provide the interiors of St. Petersburg palaces with ceiling paintings by eminent Venetian painters. This predominance of the works of the Venetian school is typical not only for decorative and monumental painting — Russian art collectors also demonstrated their keen interest in it by purchasing the works by Andrea Schiavone, Jacopo Bassano, Tintoretto, Paolo Veronese and the others. With this in mind, the second part of the article describes main biographical milestones of three Venetian art merchants and cultural intermediaries — Diego Bodissoni, Giuseppe Dall'Oglio and Pano Maruzzi, who embodied the Russian-Venetian artistic relationships of the XVIII century.

Keywords: Giuseppe Dall'Oglio, Bodissoni, Pano Maruzzi, Russian art in the 18th century, Venetian artists in Russia, Russian 18th century, Venetian art merchants in the 18th-century Russia, Russian-Venetian artistic relationships in the 18th century, Venetian art in the 18th century.

Как известно, вектор развития российско-венецианских художественных отношений был задан первым российским императором в рамках его культурной политики, направленной на европеизацию русского искусства. Тогда при Венецианской республике появились так называемые агенты Петра, которые, помимо решения политических и торгово-экономических вопросов, занимались поиском подходящих художников для приглашения ко двору, приобретали произведения искусства, курировали первых российских пенсионеров. Так, в 1722 году в Россию был приглашен первый венецианский живописец — Бартоломео Тарсия (1686–1762), фамилия которого была уже хорошо известна в Петербурге благодаря работам его отца — скульптора Антонио Тарсия (1662–1739). Агентом, пригласившим художника, был Савва Рагузинский (1668–1738), чье пребывание в Венеции не осталось незамеченным, о чем может свидетельствовать карикатура Антона Марии Дзанетти (1680–1767) и особенно — посвящение к премьере оперы на музыку Антонио Вивальди «Правда в испытании», представленной в театре Сант-Анджело осенью 1720 года¹. Театральные декорации к этой опере выполнили художники Джузеппе и Доменико Валериани, один из которых, подобно Тарсия, но двадцатью годами позже, оставит Венецию ради службы при российском дворе.

Кульминация российско-венецианских художественных отношений прилась на середину столетия — период, когда венецианское искусство заняло в России господствующее положение по сравнению с другими национальными школами, что в особенности

¹ «La verità in cimento. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di S. Angelo l'autunno dell'anno 1720. Dedicato a Sua Eccellenza Il Signor Conte Sava Wladislavich, consigl. aul. di S. M. TZAR. K. ec. In Venezia, 1720. Per Marino Rossetti in Merzeria all'insegna della Pace».

проявилось в сфере монументальной живописи и театральных декораций. Тогда в Петербурге, наряду с Б. Тарсия и Дж. Валериани, трудились Антонио Перезинотти (ок. 1708–1778), Пьетро (1694/98 — ок. 1771) и Франческо Градицци (1729–1793), Пьетро Ротари (1707–1762), Франческо Фонтенассо (1707–1769), Андреа Урбани (1711–1798), Карло Дзукки (1728–1798). Кроме того, на Россию, не покидая родной Венеции, работала целая плеяда художников-академиков, среди которых — Джамбаттиста Тьеполо, Якопо Гуарана, Джамбаттиста Питтони, Джузеппе Анджели, Гаспаре Дициани.

Если к XVIII веку Венеция утратила свою былую мощь и по итогам Пассаровицкого мира была вынуждена придерживаться политически нейтральной позиции, то в сфере искусств она проживала период своей максимальной экспансии: произведения венецианских художников оказались высоко востребуемыми и при итальянских, и при европейских дворах. Изнуренное войной с Турцией венецианское государство уступило место главного заказчика частным лицам — теперь ими стали новые венецианские патриции, знатные итальянские семьи, а также иностранные правители и их подданные. Это повлекло за собой повышение «мобильности» венецианских мастеров, начавших активно перемещаться от одного двора к другому. Так творческий потенциал Венеции смог превозмочь существовавшие политические ограничения и преодолеть физические границы республики.

В случае российско-венецианских художественных отношений культурные интенции обеих сторон сошлись как два правильно подобранных фрагмента пазла. Художники видели возможность реализации своего гения в условиях новой империи, в то время как ее столица нуждалась в мастерах, способных

прославить правление «дщери Петровой» в грандиозных живописных триумфах. Любопытно, что эта исключительная «итальянизация» искусства в России, а точнее, «венецианизация», произошла в период, когда обе страны не имели взаимных официальных представительств. После смерти Петра I и до 1768 года Россия вообще не была дипломатически представлена ни при Венецианской республике, ни при каком-либо другом итальянском государстве.

Это, казалось бы, ограничивающее обстоятельство, тем не менее, не стало препятствием для дальнейшего развития российско-итальянских и, в частности, российско-венецианских художественных отношений. Примерно десятилетие спустя после кончины Петра при дворе было налажено несколько механизмов реализации этих контактов. Отправной точкой для них всегда служил указ императрицы. Ее поручение — как о приглашении требуемых мастеров, так и о приобретении живописных полотен — могло быть адресовано Коллегии иностранных дел. Такой способ, однако, практиковался в исключительных случаях, когда, например, было необходимо обратиться к одному конкретному мастеру, который, как правило, пользовался международной славой и был предварительно отрекомендован императрице. Так, через посредничество ведущих российских дипломатов шли переговоры о приглашении ко двору Елизаветы Петровны Пьетро Ротари, Лоренцо Квальо или о заказе Джамбаттисте Тьеполо двух плафонов для императорского Зимнего дворца.

В качестве другого канала связи выступали мастера, уже находившиеся на службе в Петербурге. Приезжавшие в Россию художники были профессионально сформированы и располагали широкой сетью контактов, приобретенных во время своего становления

и благодаря предыдущей творческой деятельности. Именно к этому богатому жизненному опыту они обращались, будучи в тысячах километров от Венеции. Поэтому, когда в мае 1757 года возникла необходимость в поиске нового мастера ввиду смерти театрального машиниста Карла Джибелли, императрица указала выписать его через Валериани². Ведь если рассмотреть дороссийский период каждого из работавших на Россию художников по отдельности, то между ними обнаружится множество точек соприкосновения. В первую очередь, это художники, сформировавшиеся и работавшие на территории Венецианской республики, то есть принадлежавшие одному и тому же культурному контексту. Большинство из них состояло во Фрале, или гильдии живописцев. Они встречались на ее собраниях, смотрели и ориентировались на произведения друг друга, вдохновлялись одними и теми же живописными и графическими образцами, работали над совместными проектами, требовавшими разных специализаций, соперничали друг с другом на конкурсах за различные заказы. Когда в 50-х годах XVIII века в Венеции была основана Академия художеств, профессорами в ней стали все те же Дж. Тьеполо, Дж. Питтони, Ф. Фонтебассо, Г. Дициани, Я. Гуарана, П. Градицци (после возвращения из России), Дж. Анджели.

Примерами обращения к уже проверенным профессиональным контактам с целью реализации новых рабочих проектов могут служить случаи заказа в Венеции так называемых «середин» живописных плафонов. Из документов нам известны примеры, когда архитектурная часть композиции выполнялась квадратуристами, находившимися непосредственно

² *Старикова Л. М.* Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны: документальная хроника, 1751–1761 (далее — *Старикова Л. М.* Театральная жизнь). В 3 т. М., 2003–2011. Т. III. М., 2011. С. 468, док. 1082.

в Петербурге, а фигурная ее часть создавалась в Венеции. Воплощением такого творческого сотрудничества был союз Анжело Карбони (ок. 1710 — после 1782) и Франческо Фонтебассо. Карбони прибыл в Россию в 1757 году в составе труппы Дж. Локателли. Он специализировался на создании театральных декораций и в написании квадратуры, поэтому для реализации задуманных плафонных композиций ему был необходим художник-фигурист. За помощью он обратился к Франческо Фонтебассо, которого знал еще до приезда в Россию³. Известно, что в 1760 году он отправил жене в Болонью письмо с вложенным внутрь сообщением, предназначавшимся для Фонтебассо и содержащим некоторые измерения⁴, предположительно для будущего плафона Парадной лестницы нового каменного Зимнего дворца. Он заверял Канцелярию от строений, что написанием фигур для порученного ему плафона будет заниматься «один славный живописец профессор, превосходящий в искусстве здешних мастеров»⁵. В итоге Фонтебассо смог лично приехать в Петербург в 1761 году.

Наконец, третий сценарий установления контактов реализовывался в ситуации, когда императрица обращалась с поручением к музыкантам Итальянской компании. Последняя сформировалась при дворе еще в середине 1730-х, когда придворный комедиант Пьетро Мира (ок. 1700 — после 1782) привез в столицу целую труппу итальянских артистов. В 1741 году с подобной миссией в Италию отправился

³ Скорее всего, знакомство Фонтебассо с Карбони восходит ко времени его болонского периода обучения, см.: *Magrini M. Francesco Fontebasso. Vicenza, 1988.*

⁴ *Magrini M. Op. cit. P. 64, nota 101.*

⁵ РГИА. Ф. 470. Оп. 5. Д. 460. Л. 229–233; Там же. Д. 462. Л. 200–205. На тот момент Фонтебассо действительно был профессором Венецианской академии художеств.

Франческо Арайя (1709 — ок. 1770)⁶. В Венеции он пригласил на службу уже прославившегося как в Италии, так и в Европе Джузеппе Валериани. Контракт обязывал художника «вывезть с собой другого достойного итальянского маляра, для исполнения его идей и изобретений»⁷. Выбор пал на Антонио Перезинотти, которого Валериани не мог не знать в виду того, что Перезинотти на тот момент уже смог зарекомендовать себя, работая примерно с 1734 года над театральными декорациями в театре Сант-Анджело вместе с Джамбаттистой Моретти⁸.

Другим примером подобного способа взаимодействия может служить интересный и знаменательный случай приглашения ко двору венецианского художника Андреа Урбани, состоявшегося в конце 50-х годов. Знаменателен этот случай тем, что ярко характеризует придворного музыканта и члена Итальянской компании Джузеппе Далольо, а также тем, что проливает свет на сеть его контактов, что чрезвычайно важно ввиду того, что по совместительству Джузеппе Далольо был одним из главных культурных посредников и торговцев картинами времен Елизаветы Петровны.

⁶ Запрос на выдачу Арайе паспорта был направлен в Коллегию иностранных дел Кабинетом Его Императорского Величества 8 (19) мая 1741, см.: *Старикова Л. М.* Театральная жизнь. Т. I. 2003. С. 186, док. 215/а. 13 (24) июня его паспорт был готов, см.: Там же. С. 187, док. 215/б.

⁷ *Коноплева М. С.* Театральный живописец Джузеппе Валериани, материалы к биографии и истории творчества. Л., 1948. С. 39.

⁸ *Tamiri* (Teatro di S. Angelo, 1734: Scene di Gio Battista Moretti e Antonio Pericinotto compagni) // *Sartori C.* I libretti italiani a stampa delle origini al 1800. 5 vol. e 2 indici. Cuneo, 1990–1994. Vol. V. 1992. P. 298, № 22835; *Lucio Vero* (Teatro di Sant'Angelo, 1735: Scene di Gio Battista Moretti e di Antonio Pericinotto compagni) // Ibid. Vol. IV. 1991. P. 43, № 14509; *Lucio Vero* (Teatro di Sant'Angelo, 1737: Scene di Gio Batta Moretti e Antonio Pericinotto compagni) // Ibid. Vol. IV. 1991. P. 43, № 14510; *Il vincitor di se stesso* (Teatro di Sant'Angelo, 1741: Scene di Giambattista Moretti e Antonio Peresinotto, ingegneri e dottori teatrali) // Ibid. Vol. V. 1992. P. 493, № 24943; *Cirene* (Teatro di S. Angelo, 1742: Scene di Gio Battista Moretti e Antonio Peresinotti) // Ibid. Vol. II. 1990. P. 131–132, № 5659.

Итак, в августе 1758 года императрица указала Придворной конторе «выписать в службу ко двору Ея Императорского Величества в ыталианскую компанию принадлежащих музыкантов и протчих, в коих состоит надобность, в том числе ко исправлению машин и декораций механиста Гвалио»⁹. Вероятно, речь шла о театральном художнике Лоренцо Квальо (1730–1804), сформировавшемся и работавшем в Вене. Не случайно поэтому, что указ о его приглашении был направлен в Вену чрезвычайному полномочному послу графу Герману Карлу фон Кейзерлингу (1695–1764)¹⁰. Но пожеланию императрицы не было суждено сбыться, так как еще до получения письма с приглашением Квальо «принял службу в другом месте»¹¹. И, действительно, из биографии этого мастера следует, что в 1758 году он стал придворным художником курфюрста Пфальца Карла Теодора в Мангейме¹².

Таким образом, вакансия оставалась открытой, и Придворная контора поручила дальнейший поиск Джузеппе Далольо, находившемуся на тот момент в Европе.

Виолончелист Далольо — фигура очень важная для художественных российско-венецианских отношений, сыгравшая ведущую роль в обогащении российских картинных собраний преимущественно работами венецианской школы живописи. Кроме этого, ему принадлежит заслуга в обеспечении двора живописными плафонами современных венецианских художников,

⁹ *Старикова Л. М.* Театральная жизнь. Т. III. 2011. С. 529, док. 1179.

¹⁰ Там же. С. 530.

¹¹ Там же.

¹² *Bryan's Dictionary of Painters and Engravers / under the supervision of G. C. Williamson.* 5 vol. New York, 1903–1905. Vol. IV. 1904. P. 170; *Nagler G. K., Neues allgemeines Künstler-Lexikon, oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher.* 22 vol. München, 1835–1852. Vol. XII. 1839. S. 136–137; *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich / von C. von Wurzbach.* 60 vol. Wien, 1856–1891. Vol. XXIV. 1872. S. 133.

востребованными в России для декорирования дворцовых интерьеров. Джузеппе родился в Падуе — втором по значимости городе Венецианской республики, в семье Доменико и Пасквы Далольо¹³. На основании обнаруженного нами оригинального свидетельства о смерти Джузеппе датой его рождения можно считать 1713 год¹⁴. С ранних лет он вместе с братом Доменико обучался музыке, и с начала 20-х годов они на разных кондичиях находились на службе в знаменитой Капелле падуанского собора Святого Антония¹⁵. В 1735 году Доменико, Джузеппе и их младший брат Джакомо прибыли ко двору Анны Иоанновны по приглашению ранее упомянутого Пьетро Мира¹⁶.

На момент получения указа, в котором сообщалось о потребности в художнике на замену Квальо, Далольо находился в Вене. Еще в июле 1758 года он обратился в Придворную канцелярию с просьбой «для исправления ево нужд отпустить во отечество ево в Ыталию от сего времени впредь на год, без вычета за то время по окладу ево жалованья»¹⁷. Это обращение было одобрено императрицей декретом от 19 (30) июля при условии, что он подыщет в Италии лучшего кастрата и певицу для приглашения ко двору¹⁸.

¹³ *Facchin F.* Costruttori di strumenti musicali a Padova tra quattordicesimo e diciassettesimo secolo // *Botteghe artigiane dal Medioevo all'età moderna. Arti applicate e mestieri a Padova / a cura di G. Baldissin Molli.* 2000. P. 202.

¹⁴ Archivio del Patriarcato di Venezia. Parrocchia di Santo Stefano di Venezia. Parrocchia di Sant'Angelo di Venezia. Registri dei morti. 13 «Morti. Libro XXIV». P. 11.

¹⁵ *Ferrazzi M.* Musicisti padovani nella Russia del Settecento. I fratelli Dall'Oglio // *Russia Romana.* VIII. 2001. P. 118.

¹⁶ *Ibid.* P. 113, 116. См. также: *Малиновский К. В.* Материалы Якоба Штелина (далее — *Малиновский К. В.* Материалы). В 3 т. СПб., 2015. Т. III. 2015. С. 207–208; *Старикова Л. М.* Театральная жизнь в России в эпоху Анны Иоанновны: документальная хроника, 1730–1740. М., 1995. С. 257, док. 127, 128 а/б; С. 261, док. 136.

¹⁷ *Старикова Л. М.* Театральная жизнь. Т. III. 2011. С. 481–482, док. 1101.

¹⁸ Там же. С. 481–482.

Из документов следует, что для выполнения императорского поручения Джузеппе прибегнул к семейным связям, что было характерно для эпохи, и примеры «семейного дела» мы встретим как в случае с Бодиссони, так и в случае с Маруцци, речь о которых пойдет ниже. Джузеппе обратился за помощью к своему младшему брату — скрипачу Антонио Далольо, который после отъезда старших братьев в Россию тоже начал службу при Капелле собора Святого Антония. Благодаря многолетней службе в Капелле — настоящем культурном центре эпохи, а также возможности играть при различных okazиях в Венеции¹⁹, братья Далольо были хорошо знакомы с художественным потенциалом Венецианской республики. Тому подтверждением могут служить свидетельства об успешной торговле картинами, осуществлявшейся Джузеппе. Первые из них восходят к 1750 году, когда он продал Великому князю Петру Фёдоровичу 24 произведения²⁰. В 1756 году Кирилл Разумовский приобрел у музыканта серию ведут Петербурга, написанных в Венеции по гравюрам «Плана Столичного города Санкт-Петербурга» 1753 года, а также собрание картин, насчитывавшее 52 работы, среди которых полотна Николо Бамбини, Грегорио Ладзарини, Пьетро Либери и др. Наконец, в 1758 году Далольо выступил посредником между Михаилом Илларионовичем Воронцовым и Джамбаттистой Тьеполо в написании плафонов для нового дворца канцлера на Садовой улице.

Из анализа доступных нам на данный момент документов следует, что вышеупомянутая поездка

¹⁹ Доменико Далольо просил Венеранда Арка разрешить ему играть на венецианском карнавале (документ может быть датирован периодом от 1721 до 1735), см.: *Ferrazzi M. Op. cit. P. 116.*

²⁰ *Кочерова Е.* Ораниенбаумские коллекции Петра Фёдоровича // Забытый император, материалы научной конференции (11 ноября 2002) / редкол. В. И. Грибанов и др. СПб., 2002. С. 74, сн. 14.

в Европу была для Джузеппе первой и единственной за все время пребывания братьев Далольо в России. В то же время в некоторых исследованиях, и в частности в комментариях К. В. Малиновского к запискам Якоба Штелина, можно прочесть, что Доменико и Джузеппе *привозили* в Петербург картины *во время своих ежегодных поездок в Италию*²¹, однако по результатам работы с документами эти данные не находят подтверждения. Во-первых, на сегодняшний день остаются документально неподтвержденными сведения о включенности Доменико в процесс торговли картинами. Во-вторых, все произведения искусства приобретались Джузеппе, как бы мы сейчас сказали, «удалённо», то есть «выписывались» им из-за границы. На этот «дистанционный» метод доставки полотен указывают архивные документы, а также сам Штелин, свидетельствуя, что Далольо «почти ежегодно заказывает привозить [курсив наш. — Я. С.] из своего отечества Падуи и Венеции значительное число супрапортов, большей частью венецианских проспектов в манере Каналетто, как и прочие пейзажи, развалины и т. п.»²².

Подтверждением тому, что братья Далольо не покидали Петербурга, служит отсутствие каких-либо свидетельств о выдаче паспортов на их имена. Другим подтверждением выступают прошения Доменико к Венеранда Арка — светскому органу, ответственному за культурную жизнь собора Святого Антония. Покидая Падую в 1735 году, Доменико не намеревался навсегда оставлять свою службу в Капелле, поэтому изначально договорился с дирекцией о двухгодичном увольнении²³. Однако, как известно, в Падую он так

²¹ Малиновский К. В. Материалы. Т. II. 2015. С. 181, сн. 149.

²² Там же. С. 16.

²³ Окончательный уход Доменико из Капеллы состоялся только в 1743 г., см.: Ferrazzi M. Op. cit. P. 117.

и не вернулся, но и из Капеллы окончательно уволился не сразу: он направил в дирекцию несколько прошений с интервалом в два года с просьбами о продлении своего пребывания в России.

Любопытны причины, приведенные Доменико, которые раскрывают обстоятельства, препятствовавшие свободному передвижению братьев по Европе: так, в первом прошении (предположительно, 1737 года) он писал, что императрица обязала его остаться при дворе еще на два года²⁴. В 1739 году отъезду помешала смерть младшего брата Джакомо, а также высокий риск заражения (скорее всего, Доменико имел в виду вспышку чумы в конце 30-х годов). В 1741 году он вновь писал в Падую с просьбой отсрочить его возвращение еще на два года ввиду военных конфликтов, охвативших Европу (речь идет о русско-шведской войне 1741–1743 годов). Другое тому свидетельство — это совместное прошение братьев Далольо, датированное 1752 годом, в Кабинет императрицы, в котором они доносили, что «безотлучно» находились на службе Ея Императорского Величества около восемнадцати лет²⁵. И, наконец, в одном письме, датированном 1758 годом, Михаил Воронцов поздравлял Джузеппе Далольо с «возвращением в Венецию после многолетнего отсутствия на своей родине»²⁶.

Из этого следует, что Далольо располагали внушительной сетью контактов, позволявших на расстоянии приобретать произведения искусства и руководить непростым процессом их переправки из Венеции

²⁴ Ibid. P. 116–117; *Foladore G. Le suppliche dei musicisti della Cappella musicale del Santo di Padova (sec. XVIII) // De musica disserenda. X. 1. 2014. P. 31–39.* Постановления Венеранда Арка в ответ на прошения Доменико опубликованы в: *Boscolo L., Pietribiasi M. La cappella musicale Antoniana di Padova nel secolo XVIII. Delibere della Veneranda Arca. Padova, 1997. P. 162, 167, 171, 172.*

²⁵ *Старикова Л. М. Театральная жизнь. Т. III. 2011. С. 385–386, док. 997.*

²⁶ СПБ ИИ РАН. Ф. 36. Оп. 2. Д. 395. Л. 8.

в Петербург. Одним из таких каналов с большой вероятностью мог быть их брат Антонио.

Таким образом, «вместо <...> Гвалио, в силу приказания Придворной канторы, бывшим в Вене двора Ея Императорского Величества италианской компании музыкантом Юзепо Далоглио, по полученной от него брату ево Антонио Далоглио комиссии, принят в службу Ея Императорского Величества итальянской живописец Андрей Урбани», который благополучно прибыл в Петербург осенью 1760 года²⁷. Урбани на тот момент был уже достаточно востребованным мастером и работал как над написанием квадратур в технике фрески, так и над созданием театральных декораций для многих венецианских театров²⁸.

Джузеппе Далольо вернулся из своей европейской поездки в установленный срок: 1 (12) августа 1759 года он переходил границу в Риге²⁹. Музыкант смог хорошо себя зарекомендовать, и по этой причине императрица впоследствии именно ему поручала заказы «середин» для украшения парадных помещений Зимнего дворца. Так, выписанные из Италии «придворным камер музыкантом г[оспо]д[и]ном Далолием»³⁰ «середины» для антикамер прибыли в Петербург морем в августе 1762 года. Написаны они были венецианскими академиками — Гаспаре Дициани, Якопо Гуарана (ил. 1), Джамбаттиста Питтони и Джузеппе Анджели³¹. В тот же период прибыло еще два плафона, «выписанных придворным камер музыкантом Далолием»³²,

²⁷ Старикова Л. М. Театральная жизнь. Т. III. 2011. С. 530, док. 1179.

²⁸ См.: Sartori C. I libretti. 1990–1994.

²⁹ Старикова Л. М. Театральная жизнь. Т. III. 2011. С. 510, док. 1150.

³⁰ РГИА. Ф. 470. Оп. 5. Д. 482. Л. 37.

³¹ Там же. Л. 38 об., 39. См.: Artemieva I. S. «Della veneziana scuola...» P. 19–58.

³² РГИА. Ф. 470. Оп. 5. Д. 481. Л. 209.

«весьма хорошего искусства»³³, на сюжеты «Брак Бахуса с Ариадною» и «Минерва, отвращающая молодых людей от прелестей венериных» пока не известных нам авторов³⁴. Помимо этого, Джузеппе продал двору около тридцати десюдепортов. На данный момент нет данных о какой-либо переписке между Далолью и венецианскими академиками, поэтому до обнаружения исторических свидетельств вопрос остается открытым. Посредником в этом заказе мог выступить Джамбаттиста Тьеполо, учитывая опыт его предыдущего сотрудничества с Далолью по исполнению плафонов для Воронцовского дворца, а также тот факт, что художники, написавшие плафоны для антикамер, были коллегами Тьеполо по Академии художеств, которую он в то время возглавлял. Также не исключено, что Джузеппе мог быть лично знаком со многими живописцами со времен своей службы в падуанской Капелле. Случай для знакомства мог, например, представиться в начале 30-х годов, когда возникла необходимость написать семь алтарных картин для капелл собора Святого Антония. Среди художников, к которым обратилась Венеранда Арка, был тот же Тьеполо, а также Джамбаттиста Питтони, Антонио Балестра, Антонио Пеллегрини, Джамбаттиста Пьяццетта, Пьетро Ротари³⁵.

Братья Далолью уволились из придворной службы в декабре 1763 года³⁶, но, несмотря на это, Джузеппе успел обеспечить поставку работ венецианских академиков для интерьеров Китайского дворца в Ораниенбауме³⁷.

³³ Там же.

³⁴ Там же.

³⁵ *Zava Boccazzi F. Pittoni. Venezia, 1979. P. 149.*

³⁶ РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3874. Л. 289.

³⁷ Там же. Д. 3875. Л. 199.

С его отъездом из России отношения между двумя сторонами не прекратились. Согласно обнаруженному нами завещанию, составленному в Венеции 23 августа 1772 года, Джузеппе намеревался надолго отправиться в российскую столицу³⁸. Из переписки Штелина с сыном следует, что он действительно приезжал в Петербург в 1772 году с коллекцией картин для продажи и, согласно объявлению в «Петербургских ведомостях», должен был оставить столицу в самом начале 1775 года³⁹. Скончался Джузеппе Далольо в Венеции 13 января 1796 года, в возрасте восьмидесяти трех лет⁴⁰, и был похоронен в церкви Сант-Анжело в районе Сан-Марко⁴¹. На сегодняшний день могила музыканта может считаться утраченной, так как в 1837 году церковь была снесена, а данные о перезахоронении отсутствуют.

На фоне роста востребованности произведений современных венецианских живописцев, приобретаемых для украшения интерьеров петербургских дворцов, в столице складываются частные и императорские собрания живописи. Во времена правления Елизаветы Петровны на берегах Невы появляется еще один торговец картинами из Венеции — Диего Бодиссони. Собрания картин, предлагаемые для продажи в Петербурге в середине столетия как Далольо, так и Бодиссони, отличались превалирующим количеством произведений венецианских мастеров. Кроме того, немаловажно отметить, что семья Бодиссони была известна в Италии

³⁸ Archivio di Stato di Venezia (далее — ASVe). Notarile. Testamenti. B. 1162. № 679. [P. 1].

³⁹ Библиотека Российской академии наук (далее — БАН). Санктпетербургские Ведомости. Заметка от 13 января 1775.

⁴⁰ Archivio del Patriarcato di Venezia. Parrocchia di Santo Stefano di Venezia. Parrocchia di Sant'Angelo di Venezia. Registri dei morti. 13 «Morti. Libro XXIV». P. 11.

⁴¹ Ibid. P. 11, 92. В этой же церкви пять лет спустя был похоронен известный в России итальянский композитор Доменико Чимароза.

и в Европе в первую очередь как торговцы голландской и фламандской живописью, в то время как в Россию Бодиссони привозил итальянскую, в основном венецианскую, живопись. Это не может не свидетельствовать об особом интересе к венецианской школе, а также о наличии у российских коллекционеров выраженных художественных предпочтений⁴².

Еще до совсем недавнего времени Диего Бодиссони был известен исключительно как «синьор Бодиссони», чья жизнь, деятельность и даже имя ждали своего исследователя. Первым российским ученым, попытавшимся идентифицировать этого исторического персонажа, стал Константин Малиновский. В комментариях ко второму изданию «Записок Штелина» (2015) он предложил считать им Джованни Баттисту Бодиссони, приводя в скобках дополнительное имя — Дидако, а также приблизительную дату смерти — «после 1787»⁴³. В документах из шведских архивов последней четверти XVIII века можно действительно встретить упоминания о «бароне Дидако Бодиссони», которые, однако, не относятся к Джованни Баттисте, так как, во-первых, имя Дидако — это латинизированная версия имени Диего, а во-вторых, Джованни Баттиста Бодиссони скончался в Венеции в 1754 году, о чем свидетельствуют некоторые архивные документы, а также выбитая на его надгробной плите дата смерти. Тем временем в Италии, еще за шесть лет до выхода «Записок», Изабелла Чеккини (2009) по итогам архивных проверок пришла к выводу, что в Россию приезжал сын Джованни Баттисты — Диего. Заключение

⁴² В настоящий момент Туринский университет в сотрудничестве с университетом Падуи проводит совместный проект «Турин — Венецианская республика (1563–1773)», в рамках которого автором данной статьи выполняется исследование случая продажи Джованни Баттистой Бодиссони коллекции голландской и фламандской живописи королю Карлу Эммануилу III.

⁴³ Малиновский К. В. Материалы. Т. II. 2015. С. 15, сн. 25.

итальянской исследовательницы нашло свое подтверждение и в наших изысканиях.

Отметим вместе с тем, что нами были обнаружены документальные доказательства некоторых сведений, приведенных К. Малиновским без указания источника. Так, на основании изучения документов из Государственного архива Венеции нам удалось подтвердить, что семья Бодиссони действительно происходила из Фландрии, а фамилия Бодиссони есть не что иное, как италиянизированная версия фамилии Ботсонт (Botsont).

Еще в XVII веке Мартин Ботсонт, хирург по профессии, переехал из Брюсселя в Венецианскую республику. Его сын Джованни Баттиста (1677–1754) в 1695 году получил степень доктора философии и медицины в Падуанском университете⁴⁴. В 1749 году ему был дарован титул барона Священной Римской империи. От первого брака с Эленой Гритти у Джованни Баттисты было трое сыновей: Диего (1714–1797), Андреа (1716–1789) и Антонио. Примерно с 30-х годов XVIII века он начал заниматься торговлей картинами. Так, известно, что в 1733 году он продал четыре картины именитому военачальнику и коллекционеру Маттиасу Иоганну фон дер Шуленбургу (1661–1747)⁴⁵, а в 1737 году — внушительное собрание голландской и фламандской живописи королю Сардинии и герцогу Савойскому Карлу Эммануилу III (1701–1773). Семья Бодиссони проживала на калле дель Римеджо, в приходе Санта Мария Формоза. В этом же доме после смерти Джованни Баттисты останется жить Андреа, тоже впоследствии торговавший картинами, но на территории Италии.

В отличие от Андреа его старший брат Диего постоянно находился в разъездах между Россией, Швецией,

⁴⁴ Acta Nationis Germanicae Artistarum (1694–1769) / a cura di E. Dalla Francesca, L. Rossetti. Roma; Padova, 2002. P. 49.

⁴⁵ Binion A. La Galleria scomparsa del maresciallo von der Schulenburg. Un mecenate nella Venezia del Settecento. Venezia, 1990. P. 143.

Польшей и Пруссией. Его первый приезд в Россию, согласно Штелину, состоялся около 1746 года благодаря рекомендации Воронцова⁴⁶. Лучшие из привезенных в свой первый визит картин были приобретены великим князем Петром Фёдоровичем за солидную сумму — 5000 рублей. Покинуть столицу Диего должен был зимой 1748⁴⁷.

Другой визит Бодиссони в Россию датируется 1758–1759 годами⁴⁸. Тогда он продал десять картин в Художественный департамент Академии наук и художеств и способствовал обновлению галереи графа Петра Борисовича Шереметева (ил. 2). Штелин, располагавший каталогом привезенных Диего картин, свидетельствовал о том, что среди них были прекрасные оригиналы и копии⁴⁹.

Российское направление деятельности Бодиссони продолжало существовать и во второй половине века. В 1774 году он продал Екатерине II манускрипт истории Плиния, возможно, тот самый, который в 1757 году братья Демидовы видели в Венеции в доме у Бодиссони во время своего итальянского путешествия⁵⁰. В 1775 году, по свидетельствам Штелина, барон устроил в Петербурге «аукцион своих картин,

⁴⁶ Малиновский К. В. Материалы. Т. II, 2015. С. 13–16. Архив князя Воронцова / под ред. П. И. Бартенева. В 40 т. М., 1870–1895. Т. 7. 1875. С. 476–477: письмо русского консула в Стокгольме Никиты Панина (1718–1783) от 30 июля 1758 года, адресованное М. И. Воронцову (в сборнике перепутаны адресат и адресант). Вопрос о связях отца и сына Бодиссони со шведским королевством сейчас изучается итальянской исследовательницей Сарой Феррари на основе шведских архивных материалов.

⁴⁷ Газета «Санктпетербургские Ведомости» XVIII века: заметка от 29 ноября 1748 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.vedomosti1728.ru/card.cgi?r=82&id=5574> (дата обращения: 15.08.2022).

⁴⁸ БАН. Санктпетербургские Ведомости. Заметка от 11 июня 1759.

⁴⁹ Малиновский К. В. Материалы. Т. II. 2015. С. 21.

⁵⁰ РГАДА. Ф. 14. Оп. 1. Д. 31. Ч. 1 (5). Л. 305. Также см.: Путешествие братьев Демидовых по Европе: письма и подневные журналы 1750–1761 / отв. ред. С. Н. Искюль. М., 2006. С. 171.

полученных в минувшем и нынешнем году из Италии и Швеции»⁵¹, на который, как известно, никто не явился из-за нелестных отзывов Григория Теплова и Ивана Шувалова. Сам же Штелин писал, что среди картин Бодиссони находились «превосходные оригиналы больших мастеров»⁵².

В 1779 году Диего смог продать князю Потемкину «свои значительнейшие картины, а именно — самый большой и прекрасный пейзаж, который когда-либо написал Воуверман»⁵³, и семейный портрет кисти Корнелиса де Воса, хранящиеся сегодня в Эрмитаже. Кроме того, в фондах РГАДА находится свидетельство, датированное 1777 годом, о выплате Бодиссони значительной суммы в 5800 рублей, но на данный момент не представляется возможным с точностью определить, за что она была получена⁵⁴.

20 (31) декабря 1779 года «Санкт-Петербургские ведомости» объявляли о скором отъезде барона из города⁵⁵. Согласно Штелину, Бодиссони должен был вернуться в Венецию после визита в Польшу⁵⁶.

Диего скончался в Венеции в марте 1797 года⁵⁷ и был похоронен рядом со своим отцом и братом в знаменитой венецианской церкви Санта Мария дей Мираколи, где под правым от входа рядом скамей можно до сих пор разглядеть хорошо сохранившуюся

⁵¹ Малиновский К. В. Материалы. Т. II. 2015. С. 38.

⁵² Там же.

⁵³ Там же.

⁵⁴ РГАДА. Ф. 14. Оп. 1. Д. 31 Ч. 2 а (1). Л. 56 об.

⁵⁵ Газета «Санктпетербургские Ведомости» XVIII века: заметка от 20 декабря 1779 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.vedomosti1728.ru/card.cgi?r=82&id=5574> (дата обращения: 15.08.2022).

⁵⁶ Малиновский К. В. Материалы. Т. II. 2015. С. 15.

⁵⁷ Cecchini I. Giovan Battista, Andrea, Diego Bodissoni (Badissoni, Bodesson, Bodissone) // *Il collezionismo d'arte a Venezia / a cura di Borean L., Mason S.* 3 vol. Venezia 2007–2009. Vol. III. Il Settecento. Venezia, 2009. P. 250–251.

надгробную плиту баронов Бодиссони с фамильным гербом и надписью:

D.O.M.
[I]OANNES BAPTA DE BODISSONI
SRI RNI IPRI
EQUES AC LIBERUS BARO
SIBI ET HAEREDIBUS POSUIT
OBIIT DIE XV AUGUSTI
[ANN]O DNI MDCCLIV⁵⁸.

Во времена правления Екатерины II художественные связи с Италией расширяются. Устанавливаются контакты с другими итальянскими городами, представители российского двора появляются в Риме. В 1768 году долгожданным *chargé d'affaires* (франц. «поверенный в делах») Российской империи в «Венецианской республике и в протчих итальянских областях»⁵⁹ становится маркиз Пано Маруцци. Грек по национальности, он родился в семье Кристодуло (?–1754) и Елизабэтты Кареджани в городе Янина в 1729 или 1730 году⁶⁰. В первой половине 50-х годов он вместе с братьями

⁵⁸ Место захоронения указано в завещании Диего: «condotto alla sepoltura nella Chiesa di S.a M. a dei Miracoli di questa città» (ASVe. Notarile. Testamenti. Giovanni Battista Capellis. B. 235. № 173), а также в метрической книге: будет похоронен «ali Miracoli» (Archivio del Patriarcato di Venezia. Parrocchia di S. Zaccaria. Parrocchia di S. Severo. Registro dei morti, 1782–1808. P. 90). Из завещания Андреа, брата Диего, обнаруживаем, что в церкви Санта Мария дей Мираколи находилось фамильное захоронение семьи Бодиссони: «per essere poi sotterato il dopo pranzo a piedi dell'altare di S. Antonio nella chiesa de Miracoli nell'Arca di Nostra Casa» (ASVe. Notarile. Testamenti. Giovanni Battista Capellis. B. 235. № 102).

⁵⁹ АВПРИ. Ф. Сношения России с Венецией. Оп. 41/3 год 1768. Д. 34. Л. 3.

⁶⁰ При установлении даты рождения Маруцци некоторые исследователи основываются на данных, выбитых на надгробной плите Пано, согласно которым маркиз скончался в 1799 г. в возрасте 69 лет. Однако из свидетельства от 25 июля (6 августа) 1846 г., составленного на основе метрической книги и хранящегося в СПб ИИРАН, следует, что Пано Маруцци умер в возрасте 70 лет, и, следовательно, до обнаружения бесспорных данных годом его рождения может считаться также 1729 (см.: Ф. 238. Оп. 2. Д. 151/16).

Костантино и Ламбро перебрался в Венецию, где еще с конца XVII века обосновались и вели активную торговую деятельность их дяди, братья Кристодуло, Ламбро (?–1739) и Симоне (?–1747). Важнейшую роль в жизни Пано сыграл все тот же М. И. Воронцов, отрекомендовавший Маруцци императрице⁶¹.

Братья Маруцци, как и их дяди, активно участвовали в жизни греческой диаспоры в Венеции⁶², занимались благотворительностью, финансово поддерживая церковь Сан Джорджо дей Гречи и финансируя образование молодых греков⁶³. Из неопубликованных заметок Пьетро Градениго (1695–1776) известно, что 19 мая 1766 года Пано, которого автор определил как президента приюта (Оспedale) Сан Ладзаро дей Мендиканти, организовал для находящихся в Венеции с визитом Кирилла Разумовского и других служащих Российской империи концерт при приюте «при участии благородных девиц»⁶⁴.

По приезду в Петербург осенью в 1766 году Пано просил братьев о помощи в покупке и дальнейшей транспортировке любопытного собрания шпалер для императрицы⁶⁵. В январе следующего года он напишет братьям о том, что императрица поручила ему приобрести собрание картин и статуй на сумму двенадцать тысяч рублей⁶⁶. Сегодня благодаря тому, что в научный оборот введен фонд Пападополи⁶⁷, можно

⁶¹ Архив князя Воронцова / под ред. П. И. Бартенева. В 40 т. М., 1870–1895. Т. 31. 1885. С. 253, 261.

⁶² *Maltezou Ch. Greci di Venezia al servizio della Russia nel Settecento // Mope и берега / отв. ред. Р. М. Шукуров. М., 2009. С. 168.*

⁶³ ASVe. Inquisitori di Stato. B. 1026. [P. 9, 10].

⁶⁴ Biblioteca del Museo Correr. Mss. Gradenigo Dolfin. 67/16. С. 98. Выражаю благодарность Кьяре Бомбардини за предоставленную информацию.

⁶⁵ РГАДА. Ф. 17. Оп. 1. Д. 276. Л. 15–16 и копия на л. 10–10 об.

⁶⁶ ASVe. Archivio Papadopoli. B. 281 (письмо Пано Маруцци братьям от 30 января [10 февраля] 1767 г. из Санкт-Петербурга).

⁶⁷ *Maltezou Ch. Op. cit. С. 168.*

более достоверно восстановить детали этого императорского заказа. Пано просил братьев, чтобы они крайне внимательно отнеслись к его выполнению. Во время подбора картин, в частности для консультации по работам Паоло Веронезе, Маруцци обратились к брату Франческо Альгаротти — Бономо, который в то время занимался приобретением картин для Нового дворца короля Пруссии⁶⁸. Картины прибыли в столицу Российской империи осенью 1767 года, что не осталось без внимания Штелина, отметившего, что «двор получил собрание превосходных картин из Италии» (ил. 3)⁶⁹. В каталоге значились в основном работы представителей венецианской школы: Паоло Веронезе, Андреа Скьявоне, Тинторетто, Якопо Бассано, Алессандро Варотари⁷⁰.

Оставив за рамками повествования политическую сторону деятельности Пано, отметим, что с точки зрения искусств назначение российского представителя при Венецианской республике позволило Императорской Академии художеств обеспечить новое направление для стажировки своих выпускников. Несмотря на всеобщее увлечение античностью и на то, что главными направлениями для стажировок были, безусловно, Рим и Париж, пенсионеры сами отмечали нехватку венецианского опыта в становлении художников. Так, Антон Лосенко в 1767 году, уже будучи в Риме, подал в Академию рапорт с просьбой перевести его в Венецию, чтобы обучаться цвету и свету в живописи: «Императорская Академия знает то верно, что римские бывшие славные профессеры имели пред прочими Академиями преимущество в рисунке, композиции, экспрессии и драпери, а в колерах натуральных,

⁶⁸ РГАДА. Ф. 17. Оп. 1. Д. 276. Л. 31 об.

⁶⁹ Малиновский К. В. Материалы. Т. II. 2015. С. 29.

⁷⁰ РГАДА. Ф. 17. Оп. 1. Д. 276. Л. 19–20, 21–21 об., 22–23 об., 24–29.

колерах гармонию и клерь обскюр весьма были слабы пред прочими, а почитались в этом венецияне. Но как я имея склонность обучаться тому и другому, для чего меня и послали, всепокорнейше Императорской Академии просить осмеливаюсь, дабы мне дозволено было ехать в Венецию и пробыть там для науки последнее время»⁷¹.

Через два года после назначения Пано в Венецию был направлен Алексей Мелентьев, за ним — Фёдор Волков (1755–1803) и Фёдор Алексеев (1753/1754–1824). В случае с Волковым известно, например, что по прибытии он сразу же явился к Маруцци с рекомендацией от Валлен де ла Мота (1729–1800)⁷². Затем выпускник был определен к одному из самых известных венецианских архитекторов того времени — Томмазо Теманца (1705–1789). Алексеев же, ученик Антонио Перезинотти, получившего к тому времени звание академика, должен был специализироваться в перспективных композициях и театральных декорациях⁷³. В Венеции он был определен, вероятно, самим его петербургским учителем к Джузеппе Моретти — предположительно, сыну Джамбаттисты Моретти, с которым Перезинотти сотрудничал до своего отъезда из Венеции⁷⁴.

Маруцци выплачивал пенсионерам жалование, следил за их поведением и отчитывался обо всем

⁷¹ Мастера искусства об искусстве: избр. отрывки из писем, дневников, речей и трактатов. В 7 т. Т. VI / общ. ред. А. А. Губер, ред. А. А. Фёдорова-Давыдова. Б. м., 1969. С. 73.

⁷² *Tedeschi L.* Roma, la «madre comune delle belle arti», l'Italia, i *pensionnaires russi* e l'antico // Dal mito al progetto. La cultura architettonica dei maestri italiani e ticinesi nella Russia neoclassica / a cura di N. Navone, L. Tedeschi. In 2 vol. Vol. I. Mendrisio. 2004. P. 172, n. 86.

⁷³ *Ibid.* P. 173, n. 89.

⁷⁴ О родственных связях Джамбаттисты и Джузеппе Моретти см. неопубликованные заметки Якопо Скарпа: *Scarpa J.* Note preliminari per Giuseppe Moretti vedutista veneziano. 2019. См. сн. 16.

в Петербург. Кроме выпускников Академии, он также курировал юных российских музыкантов. За годы службы при российском дворе Пано неоднократно выполнял различные заказы, поступавшие как от императорского имени, так и от видных деятелей российской политики того времени⁷⁵.

Весной 1783 года Маруцци смог удалиться в Россию⁷⁶, где в октябре произошло его бракосочетание с молдавской княжной Зоей Гика в городе Кременчуге⁷⁷. Тем временем решился остававшийся открытым еще со второй половины XVII века вопрос о подписании торгового соглашения между Россией и Венецией: державы обменялись представителями. В Венецию был назначен Семён Романович Воронцов, а в Петербург отправился Фериго Фоскари. Маруцци скончался 26 июня (7 июля) 1799 года и был похоронен на Лазаревском кладбище Александро-Невской лавры, где до сих пор сохранилась его могила⁷⁸.

Литература

Androsov S. O. Pietro il Grande collezionista d'arte veneta. Venezia, 1999.

Androsov S. O. Some materials to the biography of Savva Vladislavich and his relatives // The State Hermitage publications XLVII. Personalities from Peter the Great's time. 2009 conference proceedings to mark 300 years of the Battle of Poltava (1709–2009). Saint-Petersburg, 2009. P. 34–41.

Androsov S. O. Tiepolo e i soffitti per il palazzo d'Inverno a San Pietroburgo // Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della

⁷⁵ Готовим к публикации ряд статей, посвященных деятельности Пано как культурного посредника.

⁷⁶ АВПРИ. Ф. 41. Оп. 3. Д. 121, л. 7.

⁷⁷ СПБИАИ РАН. Ф. 238. Оп. 2. Д. 151/5.

⁷⁸ Там же. Д. 151/16; Кобак А. В., Пирютко Ю. М., Исторические кладбища Санкт-Петербурга. М., 2011. С. 224, сн. 238.

nascita, atti del Convegno internazionale di studi (29.10–4.11.1996) / a cura di L. Puppi. Padova, 1998. In 2 vol. Vol. I. P. 307–311.

Antonov V. Dipinti da Venezia per l'Ermitage // *Arte Veneta*. 1980. № 34. P. 220–223.

Antonov V. Un acquisto enigmatico per l'Ermitage // *Antichità viva*. 1975. Vol. XIV. № 4. P. 53–55.

Artemieva I. S. «Della veneziana scuola siamo ricchi veramente» // Capolavori nascosti dell'Ermitage: dipinti del Sei e Settecento da Pietroburgo, catalogo della mostra (Udine, Castello di Udine, 29 maggio – 6 settembre 1998) // a cura di I. S. Artemieva, G. Bergamini, G. Pavanello. Milano, 1998. P. 19–58.

Artemieva I. S. I soffitti dei Tiepolo per il palazzo del cancelliere Vorontsov a Pietroburgo // Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita, atti del Convegno internazionale di studi (29.10–4.11.1996) / a cura di L. Puppi. Padova, 1998. In 2 vol. Vol. I. P. 247–251.

Binion A. La Galleria scomparsa del maresciallo von der Schulenburg. Un mecenate nella Venezia del Settecento. Venezia, 1990.

Cecchini I. Giovan Battista, Andrea, Diego Bodissoni (Badissoni, Bodesson, Bodissone) // Il collezionismo d'arte a Venezia / a cura di L. Borean, S. Mason. In 3 vol. Venezia, 2007–2009. Vol. III. Il Settecento. Venezia, 2009. P. 250–251.

Del Negro P. Il governo veneziano e le istituzioni dei pittori tra Sei e Settecento: da una politica fiscale a una politica culturale // *Arte Veneta*. 2007. № 64. P. 245–253.

Favaro E. L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti. Firenze, 1975.

Ferrazzi M. Musicisti padovani nella Russia del Settecento. I fratelli Dall'Oglio // *Russia Romana*. 2001. Vol. VIII. P. 103–119.

Krellig H. Francesco e Bonomo Algarotti // Il collezionismo d'arte a Venezia / a cura di L. Borean, S. Mason. In 3 vol. Venezia, 2007–2009. Vol. III. Il Settecento. Venezia, 2009. P. 239–240.

L'Accademia di Belle Arti di Venezia / a cura di G. Pavanello. In 7 vol. Crocetta del Montello, 2015–2016. Vol. I. Il Settecento. In 3 t. Crocetta del Montello, 2015.

Le raccolte del principe Eugenio condottiero e intellettuale. Collezionismo tra Vienna, Parigi e Torino nel primo Settecento / a cura di C. E. Spantigati. Milano, 2012.

Lucchese E. Anton Maria Zanetti. Caricature. Venezia, 2015.

Magrini M. Francesco Fontebasso. Vicenza, 1988.

Maltezou Ch. Greci di Venezia al servizio della Russia nel Settecento // *Море и берега* / отв. ред. Р. М. Шукуров. М., 2009. С. 167–174.

Paccanelli R. Tra erudizione e mecenatismo: itinerario biografico di un collezionista illuminato // *Giacomo Carrara (1714–1796) e il collezionismo d'arte a Bergamo* / a cura di R. Paccanelli, M. G. Recanti. Bergamo, 1999. P. 95–162.

Sartori C. I libretti italiani a stampa delle origini al 1800. In 5 vol. e 2 indici. Cuneo, 1990–1994.

Seneca F. Francesco Lorenzo Morosini e un fallito progetto di accordo veneto-russo // *Archivio veneto*. 1962. № 71. P. 19–47.

Succi D. Guardi. Itinerario artistico. Catalogo dei dipinti e disegni inediti. Milano, 2021.

Андросов С. О. Агенты Петра I и итальянские живописцы // *Зарубежные художники и Россия* / науч. ред. В. И. Раздольской. СПб., 1991. С. 8–16.

Андросов С. О. Гаспар Сантини — дипломат и художественный агент в Риме // *Век Просвещения* / отв. ред. С. Я. Карп. М., 2006. С. 102–115.

Андросов С. О. Русские заказчики и итальянские художники в XVIII веке. СПб., 2003.

Бедретдинова Л. М. Иоганн Фридрих Рейфенштейн и Санкт-Петербургская Императорская Академия художеств (по материалам дела в РГИА) // *Иностранные мастера в Академии художеств: Сб. статей к 250-летию Академии художеств* / редкол. Е. Д. Федотова. М., 2007. С. 34–46.

Иван Иванович Шувалов (1727–1797). Просвещенная личность в российской истории. Философский альманах. Вып. 8 / отв. ред. Т. В. Артемьева, М. И. Микешин. СПб., 1998.

Клементьев В. Г. Плафоны Китайского дворца // *Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник*. 1987. М., 1988. С. 360–371.

Кобак А. В., Пирютко Ю. М., Исторические кладбища Санкт-Петербурга. М., 2011.

Малиновский К. В. История коллекционирования живописи в Санкт-Петербурге в XVIII веке. СПб., 2012.

Малиновский К. В. Материалы Якоба Штелина. В 3 т. СПб., 2015.

Петров П. Русские живописцы-пенсионеры Петра Великого // Вестник изящных искусств. Т. I. Вып. 1. 1883. С. 66–97.

Петров П. Русские живописцы-пенсионеры Петра Великого // Вестник изящных искусств. Т. I. Вып. 2. 1883. С. 193–222.

Старикова Л. М. Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны: документальная хроника, 1751–1761. В 3 т. М., 2003–2011.

Стецкевич Е. С. Рисовальная палата Петербургской Академии наук (1724–1766). СПб., 2011.

Успенский А. И. Словарь художников, писавших в XVIII веке в Императорских дворцах // Императорские дворцы. В 2 т. Т. I. М., 1913.

Фадеева Т. М. Отношения Россия — Венеция в конце XVIII века и маркиз Пано Маруцци (1730–1799), венецианский грек на службе России // 1000 лет вместе: ключевые моменты истории России и Греции: Сб. статей / отв. ред. О. В. Соколовская. М., 2018. С. 82–99.

Талалай Михаил Григорьевич

Художник Roussoff между Венецией и Петербургом

Художник Александр Николаевич Волков-Муромцев (1844–1928), взявший себе в Италии псевдоним Roussoff, на рубеже XIX–XX веков стал одним из ведущих в Европе авторов акварельных пейзажей Венеции. Обосновавшись в Венеции в своем особняке на Большом канале, который получил название Палаццо Волкофф, сделавший успешную художественную карьеру акварелист также играл важную роль в местной культурной жизни, став завсегдатаем космополитических салонов, а также связующим звеном между Венецией и Россией, в первую очередь Петербургом. Многие годы он поддерживал тайные романтические отношения с великой актрисой Элеонорой Дузе. В мемуарах, написанных в 1920-х годах на французском языке и изданных в переводе на английский, он оставил ценные свидетельства как о самой Венеции, так и о пребывании в ней представителей российской элиты и коллег по искусству (в том числе композиторов Вагнера, Листа, Рубинштейна).

Ключевые слова: А. Н. Волков-Муромцев, Roussoff, Венеция, Санкт-Петербург, ведуты, акварель.

Talalay Mikhail

The Painter Roussoff between Venice and St. Petersburg

The artist Alexander Nikolayevich Volkov-Muromtsev (1844–1928), who took the pseudonym Roussoff for himself in Italy, became one of Europe's leading watercolour painters of Venice at the turn of the 20th century. Settling in Venice in his mansion at the Canal Grande, which was called Palazzo Volkoff, the watercolourist, apart from his successful artistic career, played an important role in local cultural life, becoming a frequenter of cosmopolitan salons, as well as a link between Venice and Russia, primarily St Petersburg. For years he maintained a secret romantic relationship with the great actress Eleonora Duse. In his memoirs, written in the 1920s in French and published in English translation, he left valuable accounts both of Venice itself and of the stay there of the Russian elite and his fellow artists (including the composers Wagner, Liszt and Rubinstein).

Keywords: A. N. Volkov-Muromtsev, Roussoff, Venice, St. Petersburg, landscapes, watercolour.

Жизнь Александра Николаевича Волкова-Муромцева (1844–1928) (ил. 1) разделилась на две части: одну он провел преимущественно в России, вторую, став художником под псевдонимом Roussoff¹, — в Венеции, где и закончил свои дни в собственном палаццо на Большом канале и был погребен в семейной могиле на острове Сан-Микеле² (ил. 2).

На рубеже XIX–XX столетий Roussoff стал ведущим в Европе художником-пропагандистом венецианских красот — его прелестные ведуты мгновенно расходились по салонам и кабинетам, внося ощутимый вклад в атмосферу Belle Époque, той легкомысленной эпохи перед началом Первой мировой войны, когда человеческий прогресс казался вечным и необратимым.

Но Roussoff не только прославлял романтический образ Венеции — он служил важным звеном космополитической жизни в Лагуне, связывая ее с родной Россией, а также с Англией, Германией и другими странами.

После катаклизмов войн и революций 1914–1920 годов старый маэстро предпочел остаться в «своей» Венеции, прощаясь навсегда как с Прекрасной эпохой, так и с родиной, где все его имения были разорены и отобраны новой властью.

Лагунный город стал доминантным для художника отнюдь не случайно: в свою «первую», российскую жизнь он сделал карьеру университетского ученого, а сознательно оборвав ее, к созданию «второй», венецианской жизни, подошел по-научному.

Александр Николаевич Волков (фамилия Муромцев была прибавлена в 1903 году, при получении

¹ Художник писал свой псевдоним исключительно на латинице; можно предположить, что на кириллице он будет выглядеть как «Руссов» (но, возможно, и как «Русов» или «Руссофф»).

² Талалай М. Г. Вдохновительница наших успокоений. Российский некрополь в Венеции. М.: Старая Басманная, 2013.

наследства от его двоюродного дяди, Л. М. Муромцева) родился в 1844 году, в Петербурге, в Северной Венеции. Российский период его жизни длился 35 лет.

Родителями Александра были состоятельный псковский помещик Николай Степанович Волков и дворянка Наталья Александровна, урожденная Дмитриева-Мамонова. Предрасположенность к итальянской культуре у него сформировалась еще в отрочестве, когда 13-летний Александр с братом были отправлены отцом учиться в частный колледж во Флоренции.

Высшее образование (как химик) он получил в Германии — в Гейдельберге. Там же он познакомился с будущей женой, англичанкой Элис Гор; свадьба состоялась в 1867 году в Лондоне. Так начали складываться британские контакты Волкова, пригодившиеся ему в начале венецианской карьеры.

Александр и Элис, теперь Алиса Васильевна, поначалу пытались свить свое семейное гнездо на Псковщине: молодой помещик в 1869 году был даже избран мировым посредником, пытаясь в этой роли сглаживать неизбежные трения между бывшими крепостными и их прежними хозяевами. Однако одаренного и честолюбивого молодого человека жизнь псковского фермера с тяжелой общественной «нагрузкой» не устраивала, и он подыскал себе академическую кафедру — физиологии растений в Новороссийском университете в Одессе.

Его английская супруга, похоже, неуютно себя чувствовала в России, проводя много времени с детьми за границей. Когда же в Одессе в конце 1870-х годов начались студенческие волнения и последовали соответствующие репрессии властей, она упростила мужа оставить кафедру и увезти семью в Европу.

Так профессор становится художником. Его знакомым подобное намерение показалось безрассудной

прихотью. Лондонская светская львица Аннабель Джексон, автор предисловия к его мемуарам, писала: «Покойный сэра Лоуренс Альма-Тадема³ однажды рассказал мне, что, когда г-н Волков сообщил ему, что собирается обеспечивать своих детей с помощью акварелей, то сказал своей дочери: “Бедный Волков,— заботы ослабили его ум. Разве каждая столица не переполнена людьми, которые пытались зарабатывать на жизнь живописью, но потерпели неудачу? И это люди, начинавшие в юности! А Волкову должно быть уже больше тридцати пяти лет”»⁴.

Но талант, упорство, удача и верно выбранное поприще — Венеция — быстро сделали из Волкова европейскую знаменитость. Теперь, впрочем, и Волкова не стало, а появился акварелист Roussoff (в творческом псевдониме он сохраняет-таки свою русскость) (ил. 3).

В тот момент, при овладении новой профессией, Александр в самом деле применяет научный подход — берет уроки у маститых художников-академиков. (Правда, ради этого он отправляется не в Академию художеств в родном Петербурге, а в аналогичное учебное заведение в Мюнхене.) И в выборе техники он следует точному расчету: акварель хороша для городских пейзажей, ею можно заниматься без просторных ателье, и она ценима европейской публикой. А какой пейзаж может сравниться с венецианским?

Первая же выставка-продажа его акварелей — в Лондоне — стала легендарной: все картины начинающего художника были проданы. Вскоре образовался круг его поклонников и постоянных клиентов. Дела

³ Лоуренс Альма-Тадема (Lawrence Alma-Tadema; 1836–1912) — британский художник нидерландского происхождения, писавший картины преимущественно на исторические сюжеты.

⁴ Волков-Муромцев А. Н. Палаццо Волкофф. Мемуары художника / под ред. М. Г. Талалая, пер. с англ. О. И. Никандровой. СПб.: Алетейя, 2021. С. 14.

пошли настолько успешно, что после трех лет жизни в Венеции он покупает на Большом канале собственный дом — Палаццо Барбаро, который теперь правомерно называется Палаццо Волкофф (иногда Палаццо Барбаро-Волкофф) (ил. 4). Его акварели приобретают европейские венценосные особы.

Благодаря аристократическому происхождению, разностороннему образованию и талантам Волкова охотно привечают в венецианских салонах. Он становится своим не только в космополитическом кружке видных художников, но и в музыкальном бомонде, общаясь с такими корифеями, как Вагнер, Лист, Рубинштейн.

Русский венецианец в качестве экскурсовода любит принимать гостей-соотечественников, конечно же, из высоких сфер, включая членов дома Романовых.

Его феноменальную многогранность отметила английская писательница Аннабель Джексон: «Он имел непостижимую способность вносить гениальность во всё, что делал. Выбери он музыку, литературу или философию вместо живописи, через десять лет он достиг бы первоклассных результатов»⁵.

Слова эти стоят в предисловии к воспоминаниям Волкова-Муромцева («Memoirs of Alexander Wolkoff-Mouromtsoff [A. N. Roussoff]»), имевшим странную судьбу: написанные, по всей видимости, на французском языке и переведенные на английский, они были изданы в Лондоне в 1928 году, спустя несколько месяцев после кончины их автора, и долгое время оставались абсолютно неизвестными на его родине. Такая странная судьба мемуарного текста была обусловлена рядом причин: художник, обосновавшись в Венеции и став признанным (преимущественно в Англии) мастером, отказывался от выставок в России и в итоге

⁵ Там же.

обрек себя на безвестность на родине. Сев, всё так же за границей, за мемуары в 1920-е годы, он решительно осудил в них новую власть, так что в советскую эпоху их публикация была неприемлема. В результате на русском языке существовала лишь одна словарная статья о художнике⁶ — до совсем недавнего времени: в 2021 году вышел сокращенный перевод мемуаров на русский. В итальянской культуре художник более известен: о Волкове-Муромцеве несколько раз писал венецианский русист Маттео Бертелё⁷.

Мемуары А. Н. Волкова-Муромцева ценны не только изображенными в них портретами венецианского бомонда, но и интересными наблюдениями самой фактуры Венеции — города и его населения. Взглядом художника он подмечает тонкие нюансы: «...Красота Венеции полностью зависит от близких отношений, которые существуют между водой и городом, и эти отражения делают вид Венеции уникальным. К сожалению, с тех пор, как появились пароходы, и, кроме того, “lancie” (катера), создающие волны по обеим сторонам каналов, эта характерная черта венецианской красоты сильно ослабла»⁸ (ил. 5).

Немало страниц посвящено бытовым сценкам, подсмотренным во время работы на пленэре: «Весь день я рисовал в гондолах или на улочках, а вечером отдыхал, посещая общество. Работа на венецианских улочках — которая скоро станет только воспоминанием — была интересна в высшей степени, и не только из-за живописной архитектуры, но и из-за местных

⁶ Лейкинд О., Махров К., Северюхин Д. Художники русского зарубежья. Первая и вторая волна эмиграции. Биографический словарь. Том 1. А–К. СПб.: Мирь, 2019. С. 363–364.

⁷ См. его самую содержательную статью: Bertelé M. Alexander Wolkoff-Mouromtsoff: un pittore e scienziato russo in laguna // *Personaggi stravaganti a Venezia tra '800 e '900*. Treviso: Antiga, 2010. P. 21–41.

⁸ *Memoirs of Alexander Wolkoff-Mouromtsoff* [A. N. Roussoff]. London: Murray, 1928. P. 135 [этот фрагмент не вошел в русский перевод 2021 г.].

женщин: обычно их можно было видеть у дверей их домов с детьми, игравшими там целыми днями, плачущими и жестикулирующими»⁹ (ил. 6).

Другой излюбленный жанр художника — интерьеры венецианских храмов, насыщенные артефактами. Но и тут его интересуют стаффажные фигуры, приобретающие на его акварелях и в его текстах серьезное значение: «Меня закрывали внутри церкви с двенадцати до пяти часов, в то время как четверо кустодов¹⁰ сидели у входа, чтобы открывать двери для посетителей, которых они ждали с величайшим нетерпением ради чаевых. Иногда они пререкались между собой, а иногда общались самым дружелюбным образом. Эти кустоды были мне интересны с психологической точки зрения»¹¹ (ил. 7).

Ярчайший эпизод его венецианской жизни — знакомство и тайный роман с великой Элеонорой Дузе (ил. 8). Ее родители, странствующие актеры, были венецианцами, и сама она проводила много времени в Лагуне. Актриса даже три года жила в Палаццо Волкофф, так как устроенное ею собственное жилье не подошло из-за уличного шума: таково официальное объяснение, которое дал художник в мемуарах. Влюбленные тщательно скрывали свою связь, однако недавно были опубликованы прежде хранимые в секрете письма художника к актрисе, написанные на французском языке, в которых проступают черты его многогранной личности. Публикатор писем, знаток итальянского театра Анна Сика в предисловии заявляет: «Самый главный факт, который обнаруживается в результате анализа писем, состоит в том, что годы, проведенные с Волковым, стали

⁹ Волков-Муромцев А. Н. Указ. соч. С. 41.

¹⁰ Смотрители; итальянизм, широко распространенный среди русских путешественников по Италии на рубеже XIX–XX веков (см., например, у Павла Муратова в его «Образы Италии»).

¹¹ Волков-Муромцев А. Н. Указ. соч. С. 41.

для актрисы решающими для ее сценического «идеального реализма», подобного акварельным пейзажам Волкова-Руссова»¹² (ил. 9).

В мемуарах художника просматривается лишь внешняя сторона их отношений, в первую очередь — забота о ее гастролях в России:

«...я посоветовал ей начать свои гастроли с визита в Россию, убежденный, что наиболее культурная часть российского общества поймет ее и что взаимная выгода будет огромной. Она обещала мне, что поедет туда весной 1891 года. <...> до марта 1891 года у меня не было никаких новостей о Дузе, до тех пор, пока она не начала писать мне из Петербурга. Я воспроизвожу здесь ее первое письмо. Письмо было написано под влиянием первых впечатлений о путешествии в чужие края, и чувствую, что оно имеет историческую ценность.

«Пятница, 21 марта 1891 года. [Петербург]

Мсье Волков,

Благодарю Вас за все!

Вчера я приехала и нашла квартиру полностью готовой для меня. Тем не менее, я обещала быть разумной и практичной, и в тот же вечер я поменяла ее на другую, более простую и менее дорогую.

Я договорилась, что с меня и с моей горничной будут брать 14 рублей в день. Разве я не хороша? Вы мне советовали 15 рублей!

И за эту сумму у меня есть две прекрасные комнаты, и они такие теплые! Такие теплые! Нужно быть итальянцем, чтобы осознать великую радость от комнаты, где не дрожишь постоянно.

Что дальше? — Ничего нового.

¹² D'amore e d'arte. Le lettere a Eleonora Duse di Aleksandr Volkov nel lascito Thun-Salm e Thun-Hohenstein / a cura di A. Sica. Milano: Mimesis, 2021. P. 46–47.

Я начну работать в воскресенье или в понедельник. Сегодня я всё еще чувствую себя очень уставшей от поездки, но я здорова, и мой ум ясен; единственное, — я нахожу мир слишком большим, и жизнь слишком бесполезной.

Спасибо за Вашу доброту ко мне. Вы не знаете, сколько от моей храбрости является Вашей заслугой, но я не в состоянии писать и могу только сказать: “Спасибо за всё”.

Я подчинилась Вашему совету, и здесь есть книга, куда я буду вносить все свои расходы.

Но если деньги уходят, что хорошего в том, чтобы об этом записывать!

Что хорошего в том, чтобы доставлять себе все эти неприятности?

Элеонора Дузе¹³.

Мемуарист приводит фрагмент другого петербургского письма Дузе, от 3 апреля 1891 года: «Я бы очень хотела написать Вам подробно о вежливости и радушии, которые я встретила у княгини Волконской¹⁴, графини Левашовой¹⁵ и графини Волькенштейн¹⁶, — но в течение дня у меня занята каждая минута, однако Вы, кто представил меня этим дамам, должны знать, какой вежливостью, дружелюбием и добротой они обладают»¹⁷.

¹³ Волков-Муромцев А. Н. Указ. соч. С. 138.

¹⁴ Княгиня Елизавета Григорьевна Волконская, в девичестве княжна Волконская (1838–1897) — общественный деятель, меценат, богослов (перешла в католичество). Ее сын князь Сергей Михайлович Волконский стал видным театральным деятелем, оставил мемуары, в т. ч. о Дузе («Мои воспоминания»; совр. изд.: М.: Искусство, 1992).

¹⁵ Графиня Екатерина Владимировна Левашова (1867 — ок. 1920), в замужестве (с 1905) Ксидо — фрейлина императрицы Марии Фёдоровны (1886), меценат, общественный деятель. Умерла от тифа в Константинополе.

¹⁶ Возможно, графиня Мари Шлейниц-Волькенштейн (1842–1912) или же супруга австрийского посланника в Петербурге графа Антона Волькенштейн-Тростбурга.

¹⁷ Волков-Муромцев А. Н. Указ. соч. С. 139.

Актриса, согласно совету Волкова, вновь вернулась в Петербург к следующему театральному сезону, и на этот раз художник решил и сам остаться на время в российской столице: «В январе 1892 года Дузе снова играла в Петербурге, и я увидел ее там в самый трагический момент ее жизни. Некоторое время назад она узнала, что ее отец болен и что он один остался в Венеции. Время от времени она получала вести о нем. Однажды, когда мы смотрели из окна гостиницы на Невский, мы увидели человека, который тащил гроб на маленьких санях. “Мой отец умер! — воскликнула она. — Сейчас он умер — я это знаю!”»¹⁸

Дузе оказалась права...

И после того, как тайный роман закончился, Волков поддерживал и опекал актрису.

Имевший постоянный успех в Европе художник не интересовался продвижением своего творчества на родине. Россия, анархичная, безалаберная, неустроенная, без признаков политической культуры, вызывает теперь его постоянную критику: он, по собственному признанию, воспринимает ее уже как европеец. Волков неизменно уклоняется от предложений выставляться у себя на родине. Одно из них поступило даже от Александра III, но художник отказал императору! Вот как он рассказывает в мемуарах о высочайшем предложении, переданном ему через его друга Павла Жуковского (сына поэта): «Я должен попросить Вас рассказать императору, — ответил я, — что выставляю свою мазню только в Англии по дюжине разных причин. Во-первых, потому что это страна художников-акварелистов; во-вторых, потому что моя жена — англичанка, и поэтому у меня там есть удобства, которые не могу найти в другом месте; в-третьих, потому что я художник не по профессии, но по чистой

¹⁸ Там же. С. 141.

случайности, и я всегда надеюсь покинуть это ремесло и обосноваться в деревне, чтобы продолжить свои исследования, которые были бы полезнее для мира, чем любая выставка; в-четвертых, русские художники настолько завидуют друг другу, что лезть в их круг, не выучившись как следует писать, — это бросить им вызов и зародить враждебность. Но, пожалуйста, также скажите Его Величеству, что после моей смерти одного его слова будет достаточно, чтобы организовать выставку моих акварелей в Петербурге, и каждый порядочный англичанин сразу же приложит все усилия, чтобы отправить все мои работы, коими он обладает, для того, чтобы доставить удовольствие Его Величеству императору России!»¹⁹

Некоторые его работы попадают-таки в Дом Романовых. Одну венецианскую ведуту он пожертвовал Александре Фёдоровне для благотворительного аукциона; по всей видимости, она оставила ее себе, так как произведение художника украшало царскосельский Александровский дворец (оно было похищено немецкими оккупантами во время войны, но в 2011 году возвращено в рамках реституции художественных ценностей) (ил. 10).

Мемуарист так рассказывает о посещении Царского Села:

«Императрица хотела увидеть меня, чтобы поблагодарить за акварель, которую я отправил ей для ярмарки в пользу бедных. Она знала двух моих сыновей и слышала обо мне от своей тети, английской принцессы Луизы²⁰, так что нам было о чем поговорить.

¹⁹ Там же. С. 180.

²⁰ Принцесса Луиза Великобританская, также Луиза Саксен-Кобург-Готская (1848–1939) — четвертая дочь британской королевы Виктории и ее супруга Альберта Саксен-Кобург-Готского, в замужестве герцогиня Аргайл. Занималась живописью и скульптурой. Протежируя Волкову-Муромцеву в Англии, предоставляла ему для работы свое собственное ателье в Кенсингтонском дворце.

Я хорошо понимал, как могла чувствовать себя эта отчаявшаяся и несчастная, красивая, но застенчивая молодая женщина, оказавшаяся в центре царского двора, к обычаям которого она едва ли могла приспособиться, с мужем, неспособным помочь ей их усвоить, и в стране, где императрица-мать — ее свекровь — была так популярна и всё еще играла видную роль.

Императрица говорила со мной с большой приветливостью и открытостью. Иногда она вставала, и мы ходили по комнате, рассматривая акварели на стенах; иногда мы садились и продолжали наш разговор. После того, как визит продлился около получаса, я подумал, что правильно поступлю, протянув руку, дабы императрица дала мне возможность поцеловать свою. Она подвела меня к двери комнаты, чересчур демонстративно поблагодарив.

Мои друзья обратили мое внимание на то, что не мне первому следовало протягивать руку. Я знал это. Но мне показалось, что после нашего откровенного разговора, свободного от всякого этикета, застенчивость этой очаровательной молодой женщины помешала бы ей найти способ дать мне понять, что пора уходить»²¹.

В начале XX века фортуна приносит художнику еще один дар: он получает от дяди крупное наследство — прекрасное поместье Баловнёво под Липецком. Волков становится Волковым-Муромцевым, и наконец-то он может воплотить в жизнь не только художественные дарования, но и сельскохозяйственные познания. Ради великолепного поместья он был даже готов отказаться от художественной карьеры.

Однако произошло то, чего опасалась английская супруга Волкова, с тревогой наблюдавшая в Одессе гневные лица студентов своего мужа-профессора...

²¹ Волков-Муромцев А. Н. Указ. соч. С. 190.

После 1917 года все усадьбы Волкова-Муромцева были разорены, от двух псковских имений ныне не осталось даже следов, от липецкого — руинированные фрагменты (ил. 11).

Казалось, что его прелестная, лучезарная, воистину акварельная Венеция забыта и преодолена, но более века спустя она вновь стала востребована — ведуты художника Александра Николаевича Волкова-Муромцева с красноречивым псевдонимом Roussoff становятся классическими, ими украшают обложки книг о Лагуне, они используются в сувенирном деле, за ними охотятся на аукционах по всему миру.

Литература

Волков-Муромцев А. Н. Палаццо Волкофф. Мемуары художника / под ред. М. Г. Талалая, пер. с англ. О. И. Никандровой. СПб.: Алетейя, 2021.

Лейкинд О., Махров К., Северюхин Д. Художники русского зарубежья. Первая и вторая волна эмиграции. Биографический словарь. Том 1. А–К. СПб.: Миръ, 2019.

Талалай М. Г. Вдохновительница наших успокоений. Российский некрополь в Венеции. М.: Старая Басманная, 2013.

Bertelé M. Alexander Wolkoff-Mouromtsoff: un pittore e scienziato russo in laguna // *Personaggi stravaganti a Venezia tra '800 e '900*. Treviso: Antiga, 2010. P. 21–41.

D'amore e d'arte. Le lettere a Eleonora Duse di Aleksandr Volkov nel lascito Thun-Salm e Thun-Hohenstein / a cura di A. Sica. Milano: Mimesis, 2021.

Memoirs of Alexander Wolkoff-Mouromtsoff [A. N. Roussoff]. London: Murray, 1928.

Сведения об авторах

Андросов Сергей Олегович — доктор искусствоведения, Государственный Эрмитаж

Артемьева Ирина Сергеевна — кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Государственный Эрмитаж

Бортникова Елена Анатольевна — заместитель генерального директора по учёту и хранению, хранитель музейных предметов фонда «Живопись Ораниенбаума», ГМЗ «Петергоф»

Орехова Екатерина Михайловна — научный сотрудник, Государственный Эрмитаж

Соколова Яна Сергеевна — PhD по истории, критике и сохранению культурного наследия, Падуанский университет

Талалай Михаил Григорьевич — кандидат исторических наук, ассоциированный сотрудник, Институт всеобщей истории Российской академии наук

Принятые сокращения

АВПРИ — Архив внешней политики Российской империи
МИД РФ

БАН — Библиотека Российской академии наук

ГМЗ — Государственный музей-заповедник

ГМИИ — Государственный музей изобразительных искусств
имени А. С. Пушкина

ГРМ — Государственный Русский музей

ГТГ — Государственная Третьяковская галерея

ГЭ — Государственный Эрмитаж

ОИЗЕИ ГЭ — Отдел истории западноевропейского искусства
Государственного Эрмитажа

РГАДА — Российский государственный архив древних актов

РГИА — Российский государственный исторический архив

СПБII РАН — Санкт-Петербургский институт истории
Российской академии наук

ASVe — Archivio di Stato di Venezia ¹

¹ Государственный архив Венеции

Комитет по культуре Санкт-Петербурга
Государственный музей истории Санкт-Петербурга



ВЕНЕЦИАНЦЫ В ПЕТЕРБУРГЕ



МАТЕРИАЛЫ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

Составитель: И. А. Карпенко
Редактор: Е. С. Степченко
Корректор: А. С. Гиршева
Технический редактор: А. А. Сальников

Редакционно-издательский отдел ГМИ СПб
Телефон +7 (812) 498-06-52

Подписано в печать 20.09.2022
Формат 60 × 90/16. Бумага офсетная
Усл. печ. л. 9,00. Тираж 150 экз. Заказ 50564
Макет подготовлен и отпечатан в ООО «Типография «НП-Принт»
Санкт-Петербург, Чкаловский пр. 15
Тел. +7 (812) 325-2297
mail@npprint.com



