

Яна Соколова

Венецианские живописцы в России в эпоху Елизаветы Петровны: творческий и рабочий процесс

Тема монументально-декоративной живописи в России середины XVIII века остается по-прежнему малоизученной. Комплексный подход и пристальное изучение творчества итальянских живописцев, работавших в Санкт-Петербурге в середине столетия, позволяет говорить о настоящем феномене венецианского присутствия и о бесспорном признании этой школы живописи в России в течение двадцатилетнего правления императрицы Елизаветы Петровны. Данная статья, основанная на сравнительном анализе архивных документов, освещает практический и технический аспект творчества венецианских живописцев в России и представляет схему создания произведения монументально-декоративной живописи с ее ключевыми стадиями и деталями — от назначения художника на заказ и исполнения им «чертежа» до сдачи готового произведения.

Ключевые слова:

венецианские художники в России, XVIII век, живописные плафоны, техника, монументально-декоративная живопись, Валериани, Гарсиа, Фонтенбассо, Градицци, Перезинотти, Дзукки, Урбани.

Во времена правления Елизаветы Петровны (1741–1762) неоспоримое первенство в создании произведений монументальной живописи для императорских и частных дворцов и резиденций принадлежало итальянским, а точнее — венецианским художникам¹. Сегодня в силу ряда причин это венецианское присутствие далеко не очевидно, как это было, например, на момент восшествия на престол Екатерины II в 1762 году, когда многие дворцы столицы были украшены произведениями этой школы, да и у самой императрицы в Ораниенбауме имелся целый дворец, декорированный произведениями современных венецианских мастеров, среди которых — Гаспаре Дициани, Якопо Гуарана, Франческо Дзуньо, Джамбаттиста Питтони, Доменико Маджотто, Джамбаттиста Тьеполо. В настоящее время от монументальной живописи и интерьеров в стиле елизаветинского барокко и рококо остались считанные примеры, а полная картина участия венецианских живописцев

1 Присутствию венецианских художников и венецианской живописи в России в XVIII веке посвящены исследования Т. Д. Фомичевой [46; 58], см. также: Fomiciova T. Recenti attribuzioni e opere poco note di Gaspare Diziani nei Musei dell'Unione Sovietica // *Arte veneta*. 1983. 37. Pp. 214–218; К. В. Малиновского: *Malinovskij K. Le relazioni artistiche fra Venezia e San Pietroburgo nel Settecento* // *Antichità viva*. 1993. XXXII. No. 5. Pp. 46–51; С. О. Андросова [15; 48], многочисленные статьи И. С. Артемьевой [17; 49; 50; 51], см. также: *Артемьева И. С. Вновь обнаруженный эскиз Франческо Фонтенбассо* // *Сообщения Государственного Эрмитажа*. 2001. LIX. С. 9–11; *Artemieva I. Alcune precisazioni sulla storia di un ciclo di Giovanni Battista Pittoni all'Ermitage* // *Arte veneta*. 1993. 46. Pp. 55–61; *Artemieva I. La fortuna di Pietro Rotari e Giambettino Cignaroli in Russia* // *Il Settecento a Verona: Tiepolo, Cignaroli, Rotari. La nobiltà della pittura. Catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 26 novembre 2011 – 9 aprile 2012)* / A cura di F. Magani, P. Marini, A. Tomezzoli. Milano, 2011. Pp. 64–73; *Artemieva I. Amigoni in Russia* // *Studi in memoria di Alessandro Bettagno* / A cura di A. B. Kowalczyk. Cinisello Balsamo, 2015. Pp. 65–70; *Artemieva I. "... E una città di marmo compressa tra anguste rive, e quella prospettiva Nevskij altrimenti Canal Grande..."* // *Venezia e San Pietroburgo. Artisti, principi e mercanti. Catalogo della mostra (Mestre, Centro Culturale Candiani, 18 dicembre 2018 – 24 marzo 2019)* / A cura di I. Artemieva e A. Craievich. Venezia, 2018, Pp. 11–27. Венецианская живопись в России времен Елизаветы Петровны и Екатерины II стала объектом кандидатского диссертационного исследования автора настоящей статьи. Диссертация под названием *Pittura veneta a San Pietroburgo sotto i regni di Elisabetta e Caterina II (1741–1796)* была защищена в феврале 2020 года в Падуанском университете.

в создании произведений монументально-декоративной живописи в Санкт-Петербурге в 1740-е — начале 1760-х годов может быть воссоздана только при обращении к архивным документам.

При Елизавете Петровне в российской столице творила целая плеяда венецианских художников, причем речь идет не о кратковременном пребывании и однократном сотрудничестве, а о длительном и очень плодотворном союзе этих художников с главными строительными организациями и обер-архитектором Франческо Растрелли. А. А. Кедринский по праву называет соратником Растрелли художника Джузеппе Валериани (около 1690–1762) [25, с. 141–148], но на самом деле наряду с Валериани в украшении растреллиевских дворцов свой талант неоднократно проявляли многие другие живописцы, а точнее Бартоломео Тарсиа (1686–1762)², Антонио Перезинотти (около 1708–1778); в 1750-е годы к ним присоединились Пьетро (1694/1698–около 1771) и Франческо (1729–1793) Градицци, Карло Дзукки (1728–1798)³ и, наконец, в начале 1760-х — Андреа Урбани (1711–1798) и Франческо Фонтебассо (1707–1769). Именно эти художники (в союзе с русскими живописцами) оформили многочисленные помещения нескольких Зимних и Летних дворцов, Аничковский дворец, загородные резиденции, в том числе в Петергофе и в Царском Селе, и работали над частными заказами.

Данная статья посвящена специфике работы венецианских мастеров в Санкт-Петербурге в середине XVIII столетия при реализации произведений монументальной живописи и касается практической и технической сторон вопроса. В ней будут рассмотрены все стадии творческого и рабочего процесса — от создания проекта будущего произведения до его установки на предназначавшееся место.

1. ПРОЕКТ ПРОИЗВЕДЕНИЯ. АПРОБАЦИЯ И НАЗНАЧЕНИЕ ХУДОЖНИКА

При Елизавете Петровне существовала громоздкая, но все же отлаженная схема действий по реализации произведений монументальной живописи.

По нашим наблюдениям, существовало несколько вариантов назначения художников на заказ. В основе этой вариации находилось предназначение самого произведения⁴. Так, в случае с оформлением императорских дворцов, особенно наиболее важных, репрезентативных помещений, художника часто назначала сама императрица. Здесь нуж-

но отметить, что Елизавета Петровна вообще принимала очень активное участие в строительстве и оформлении дворцов, так как видела в этом дело государственной важности: «...для одной славы Всероссийской империи», — рассуждала она, — возводился новый Зимний дворец [32, с. 307]. Другой показательный пример — это указ императрицы о выпуске в 1745 году памятной медали «На увеличение здания дворца в Петергофе» [23, с. 17].

В распоряжении императрицы находились все живописные мастера, как те, что состояли на службе при дворе или при государственных учреждениях, так и вольные⁵. Кроме этого, Елизавета Петровна могла пожелать передать заказ напрямую в Венецию на исполнение венецианскими живописцами. Понятно, что здесь решающее значение имел талант мастера. Наиболее выдающимся специалистом по монументальной живописи елизаветинского времени был Джузеппе Валериани, что подтверждалось его службой при дворе, востребованностью и заработками. Императрица сама принимала решения относительно занятости этого художника. Так, 13 (24) марта 1752 года она соизволила отменить исполнение живописных работ в Тронном зале Большого Петергофского дворца и вместо них поручила Валериани подготовить рисунок для плафона Большого зала — главного и самого парадного помещения Екатерининского дворца в Царском Селе [12, л. 5].

Другой яркий пример личного назначения художника императрицей — случай оформления парадных помещений нового Зимнего

2 В российской традиции установилось, что Бартоломео Тарсиа родился около 1690 года в Венеции и скончался в Санкт-Петербурге в 1765-м [33, с. 371; 30, с. 66], — данные, которые требуют пересмотра и обновления, поскольку, согласно результатам специальных изысканий итальянской исследовательницы Моника Де Винченти [56], художник родился 26 августа 1686 и умер 12 марта 1762 в Венеции [64, р. 206]. Эти обновленные данные были уже приведены в 2003 году в статье Т. Бушминой на итальянском языке [52, р. 58].

3 Карло Дзукки постоянно сотрудничал как в Санкт-Петербурге, так и в Курляндии с Франческо Мартини, художником из Мериде, квартала коммуны Мендризио швейцарского кантона Тичино [63].

4 Не случайно с 1732 по 1746 год существовало даже структурное разделение: Канцелярия от Строений ведала «церквями, коллегиями, гостинными дворами, госпиталиями» и другими общественными и гражданскими постройками; Канцелярия Главной артиллерии и фортификации отвечала за строительство Петропавловской и Шлиссельбургской крепостей, и, наконец, Дворцовая контора строения домов и садов, а затем Гоф-интендантская контора управляла императорскими дворцами и садами в столице, а также загородными резиденциями [32, с. 269; 24].

5 О видах службы, которую мог нести иностранный художник в России в середине XVIII века, готовится наша отдельная статья.



1. Франческо Фонтебассо. *Воскресение Христа*
Эскиз росписи плафона в церкви Зимнего дворца
1761. Бумага, акварель, тушь, перо. 46,9 × 34,7
Государственный Русский музей, инв. Р-3879
© Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

дворца, когда Елизавета Петровна 8 (19) марта 1761 года распорядилась, чтобы плафон для Тронного зала писал в Венеции Джамбаттиста Тьеполо [48, р. 308; 15, с. 170]. Факт того, что исполнение плафона для главного помещения в новом императорском Зимнем дворце было поручено самому известному венецианскому живописцу того времени, служит бесспорным доказательством ведущей позиции венецианской школы живописи в елизаветинское двадцатилетие.

Кроме назначения художников, императрица могла также определять сюжет будущего произведения. Так, она пожелала, чтобы Тьеполо на вышеупомянутом плафоне изобразил «фестины богов якобы входящих с украшениями» [1, л. 2]⁶. На плафоне придворной церкви Екатерининского дворца императрица указала написать «Вознесение» [11, л. 65], а на плафоне дворцовой церкви нового Зимнего дворца — «Воскресение» [15, с. 175]. (Ил. 1.)

Апробация проектов в подобных случаях тоже проходила через Елизавету Петровну. Проекты ей мог подносить как Вилим Фермор — директор Канцелярии от Строений (как это было в случае с рисунками Бартоломео Тарсия для Большого Петергофского дворца (ил. 2, 3), так и обер-архитектор граф де Растрелли (как было, например, в случае с рисунком Франческо Фонтебассо для плафона дворцовой церкви нового Зимнего дворца [15, с. 175]. (Ил. 1.) Если принятие таких ключевых решений, как выбор художника, определение сюжета, апробация проекта, оставалось за императрицей, то переговоры с живописцем и все рабочие вопросы находились в ведении Канцелярии от Строений и различных контор⁷, отвечавших за строительство и поддержание императорских дворцов.

В других случаях назначением художников на заказы занимались отдельные ведомства, одним из которых была, конечно же, Канцелярия от Строений. Для привлечения вольных живописцев Канцелярия устраивала публичные торги⁸.

6 Детали этого заказа и череда событий были изучены и восстановлены С. О. Андросовым и изложены в нескольких публикациях: [15; 48].

7 На период строительства или масштабной перестройки какого-либо императорского дворца или резиденции учреждалась его собственная контора, которая ведала всеми делами, касающимися строительных или отделочных работ, и находилась под контролем Канцелярии от Строений. Так, для ведения строительства нового Зимнего дворца 16 июня 1754 года была основана Контора Строения Зимнего дома [47, с. 68], для регулирования работ в загородных резиденциях существовали Контора Строения Села Царского и Петергофская Контора.



2. Бартоломео Тарсия. Проект плафона в Тронном зале Большого дворца в Петергофе. 1750. Фотография. 1949 ГМЗ «Петергоф», инв. КП 50148 ПДМП 1971-фд. © ГМЗ «Петергоф»

Итак, вначале мастер выполнял проект («чертеж») будущего плафона, затем подавал его на апробацию. Как правило, проекты представляли собой рисунок, но существуют свидетельства, что практиковалось также создание подготовительных картин — «боццетто» (*bozzetto*), или «моделлетто» (*modelletto*). Так, в Турине несколько лет назад была обнаружена подготовительная картина Джузеппе Валериани для плафона Танцевального зала Строгановского дворца⁹. (Ил. 4.) Нередко в документах можно также встретить наименование «модель» наряду с «чертежом» и «рисунком»: например, две модели и два рисунка выполнил Пьетро Градицци для двух покоев новостроящегося каменного Зимнего дворца [8, л. 209], «чертежи» и «модели» выполнил Бартоломео Тарсия для плафонов Большого (Тронного) зала и Галереи (ныне Танцевальный зал) Большого Петергофского дворца [2, л. 236].

Наряду с визуальными, существуют также примеры вербальных проектов, так называемых «инвенций», назначение которых заключалось в комментировании и расшифровке аллегорических фигур, представленных на проектах. Например, сохранились две инвенции, созданные для плафонов Екатерининского дворца в Царском Селе: одна составлена Джузеппе Валериани для плафона Большого зала¹⁰, другая — Пьетро и Франческо Градицци для V антикамеры, или аванзала¹¹.

В случаях, когда проект оценивался не императрицей, его мог рассматривать Франческо Растрелли, живописные мастера, находившиеся

- 8 В середине века для оповещения вольных живописцев о наличии заказа Канцелярия от Строений иногда использовала местную газету «Санкт-Петербургские ведомости», в которой, например, в 1751 году были опубликованы объявления о поиске художников для реализации плафонов в Большой Петергофский дворец [39, с. 422, 519]. О том, как проходили публичные торги в первой четверти XVIII столетия, см.: [31].
- 9 Боццетто Джузеппе Валериани для плафона Строгановского дворца представляет собой картину небольшого размера, выполненную в масляной технике живописи на холсте. Впервые она была атрибутирована Валериани и воспроизведена в каталоге туринской художественной галереи Джамбланко, которая приобрела ее как произведение неизвестного художника на одном американском аукционе. В 2015 году галерея выставила ее на продажу на лондонском аукционе Sotheby's, после чего картина вернулась в галерею и впоследствии была продана в одну частную коллекцию. Выражаю благодарность собственникам галереи Джамбланко за предоставленную информацию и изображение. См.: [57, pp. 74–77; 60, lot 216]. О значении боццетто для европейской художественной культуры XVIII века см.: [61; 54].
- 10 Инвенция Джузеппе Валериани, составленная на французском языке, была опубликована А. Бенуа [19, с. 104–105]; перевод на русский: [19, Современные комментарии и переводы, с. 22]. См. также: [25, с. 119–120].
- 11 Современная I антикамера. Инвенция отца и сына Градицци, составленная на французском языке, была опубликована А. Бенуа [19, с. 102]; перевод на русский: [19, Современные комментарии и переводы, с. 20–21].



3. Бартоломео Тарсия. *Аполлон и Музы*
Проект плафона для Большого дворца
в Петергофе. 1750. Бумага, перо коричневым
тоном, кисть тушью. 53,5 × 40,9
Государственный Эрмитаж, инв. № ОР-43718
© Государственный Эрмитаж, Санкт-
Петербург, 2020

в штате или сотрудничавшие с Канцелярией от Строений, или Растрелли с кем-нибудь из квалифицированных живописных мастеров. Так, «чертежи» плафонов, выполненные Андреа Урбани и Антонио Перезинотти для покоев новостроящегося Зимнего дворца, апробировал Растрелли [8, л. 86], а «чертеж» Бартоломео Тарсия для плафона Парадной лестницы Большого Петергофского дворца — Растрелли вместе с Джузеппе Валериани [3, л. 355; 4, л. 189].

После успешной апробации Канцелярия от Строений инициировала переговоры для последующего заключения контракта. Но не все художники заключали контракт на отдельный заказ. Это связано с тем, что служебные долгосрочные контракты некоторых художников, которые состояли на государственной службе на постоянной основе, то есть находились в штате какой-либо государственной организации или служили при дворе, предвидели выполнение живописных плафонов. Так, в первом контракте двора с Джузеппе Валериани не упоминалось ни слова про реализацию плафонов: он был нанят прежде всего как

первый инженер и маляр театральный <...> для изобретения и малярования украшений и махин и употребления всего того, что к театру двора е. и. в. потребно будет, также и для строения нового театра [28, с. 39].

Поэтому годами позже художник требовал отдельную плату за плафоны, выполненные им за первые годы службы:

по заключенному 1742 году со мною в Италии контракту, вступил я в службу Вашего Императорского Величества. По оному контракту обязан я был исправлять случающиеся живописные театральные работы. Но по прибытии суда и по вступлении в службу Вашего Императорского Величества, сверх договорных театральных живописных трудов, наложено было мне <...> исправление плафонов <...> в разные времена, прежде договорного второго контракта <...>. Такие работы <...> действительно мною исправлены и <...> освидетельствованы. <...> Однако по оным я еще и до сего времени <...> никакого награждения не получил [41, с. 632–633]¹².

12 Это «прошение» было написано Валериани в декабре 1749 года. Его живописные работы были оплачены в 1756 году [42, с. 432–433].

Это упущение было исправлено уже во втором долгосрочном контракте двора с художником, где было прописано «попрежнему исправлять ему живописные работы в театре, такжеде малевание блафонов» (курсив наш. — Я. С.) [28, с. 40]. Также контракт Антонио Перезинотти с Канцелярией от Строений 1747 года предвидел

в ту ево службу исправлять обще с архитектором и театральным живописцом Валериани работу в писме к операм и комедиям всяких пристойных ширмов и картин <...>, також в дома Ея Императорского Величества в Санкт Питербурхе ж и в Москве, и в Петергфе плафоны с поддугами и каймами и протчее картины (выделено нами. — Я. С.). <...> За все вышепоказанные ево работы <...> давать ему Ея Императорского Величества жалованья по <...> шти сот по пятидесяти рублев в год [41, с. 61].

Контракты на отдельный заказ заключались Канцелярией от Строений с вольными художниками, а также с художниками, которые состояли на службе, но брали заказ «на подряд». Практика подрядов — явление, существовавшее еще во времена Петра I, и получившее свое распространение прежде всего по причине того, что «всякие работы, которые делаюца по подряду исправляютца весьма поспешнее» [34, с. 57]. На период подряда художник снимался с постоянного годового жалованья [34, с. 76], и его работа оплачивалась, подобно работе вольного живописца, — сдельно.

По нашим наблюдениям, ярким примером художника, состоявшего на службе и бравшего заказы на подряд, может служить Пьетро Градицци. Еще Якоб Штелин писал, что «старый Градицци [исполнял] всё поштучно за подрядную цену» [30, с. 137]. Так, в 1754 году он намеревался взять на подряд плафон Екатерининского дворца Царского Села: «я с господином Градицием виделся и о сделании подрядом плафона истребовал от него ответа, за что требует за одну работу 2000 р., квартиру, дрова и свечи», — писал Растрелли [45, с. 184]. В 1760 году он взялся выполнить по подряду два плафона в строящемся каменном Зимнем дворце, и в его контракте было прописано: «с сентября месяца того году до окончания тех плафонов жалованье ему Градицию не давать и пошлины приемлет на себя» [8, л. 209 об.].

Условия работы вольных живописцев и художников, которые брали заказы на подряд, были идентичными. В контракте на отдельный заказ



4. Джузеппе Валериани
Подготовительная картина к плафону
Танцевального зала Строгановского дворца
Около 1753. Холст, масло. 48,9 × 64,8
Частное собрание
© Galleria Giambianco, Torino

учитывались многочисленные детали — сроки выполнения, стоимость, материалы, место для выполнения работы, помощники, а также поручители в случае нарушения сроков сдачи.

Часто случалось, что между переговорами и моментом, когда художник приступал к работе, проходило немалое количество времени. Так, вольный живописец Франческо Фонтебассо, устав от нескончаемых походов по канторам, жаловался, «что он много времени теряет в хождении в которое б он лутче работал» [15, с. 169].

2. МАТЕРИАЛЫ

После завершения основных бюрократических моментов начинался не менее длительный период подготовительных работ, во время которых закупались необходимые материалы, изготавливались подрамники, грунтовался холст.

Художникам, состоящим на государственной службе, на реализацию государственных заказов предоставлялись все необходимые материалы. Для этого живописцы подавали в соответствующие конторы «доношения», в которых указывали требовавшиеся материалы и их количество, в то время как контора внимательно следила за тем, какое количество материалов было истребовано и сколько было действительно использовано [9, л. 1–1 об.].

Вольные и живописцы, бравшие заказ на подряд, пусть и работая над плафонами в императорских дворцах, использовали свои материалы. Тем не менее Канцелярия должна была поставить художнику холст (часто уже загрунтованный), в то время как краски он приобретал сам. Так, своими красками выполнил плафоны Бартоломео Тарсиа в Большом зале и Галерее Большого Петергофского дворца [2, л. 236], также Франческо Фонтбассо писал плафон в придворной церкви нового Зимнего дворца «своими красками и маслом» на самостоятельно грунтованном казенном полотне [7, л. 245].

Материалы для живописных работ Канцелярия приобретала у разных петербургских купцов, имена которых можно встретить в различных «репортах» контор: Андрей Сериков¹³ [13, л. 13, 17 об.], Семен Калитин¹⁴ [13, л. 13], Афанасий Мартов [13, л. 14], Иван Данилов [13, л. 14, 24, 31 об., 65 об.], Иван Васильев [13, л. 17], Афанасий Кондратьев [13, л. 68], Степан Маркелов¹⁵ [13, л. 13 об., 28, 31, 37, 44, 59, 65 об., 68] и др. Зачастую на момент отбора и покупки материалов присутствовал кто-нибудь из мастеров или подмастерьев. Так, при покупке материалов «к письму в новопостроенный в Царском Селе Эрмитаж плафона» присутствовал Антонио Перезинотти [13, л. 13], в другой раз материалы для этого же плафона выбирал «живописный подмастерье Бельский» [13, л. 24].

13 Об Андрее Серикове см.: [37, с. 506, 508, 509, 849–850].

14 Семен Иванович Калитин (1724–1778) похоронен в некрополе XVIII века Свято-Троицкой Александро-Невской Лавры [36, с. 58]; о нем см. также: [38].

15 О Степане Маркелове см.: [37, с. 142].

Художник тем временем мог заказать Канцелярии изготовить определенное количество деревянных подрамников разных форм и размеров¹⁶, на которые затем натягивался холст. Так, в договоре, заключенном с Тарсиа на исполнение плафонов в Большом зале и Галерее Большого Петергофского дворца, значилось:

два плафона <...> на казенном на рамы натянутом и выгрунтованном холсте написать <...> и для того рамы сделать в Петергофе по его Тарсиеву показанию, а холст шириной в полтора аршина отпустить ныне на большой плафон <...>, а на меньший сколько по измерениям оного впредь от канцелярии от строений требуется тако ж гвозди для прибавания оного к тем рамам сколько потребно ж будет [2, л. 236].

Согласно некоторым реестрам требуемых материалов, художники писали на фламандском полотне, под которым стоит подразумевать, скорее, полотно определенного сорта, а не привозимое из Фландрии [29, с. 29]¹⁷. Грунтованием холстов часто занимался Иван Вишняков или живописцы из его команды¹⁸.

3. ТЕХНИКА ИСПОЛНЕНИЯ

В России в середине XVIII века при создании произведений монументальной живописи предпочтение отдавалось масляной живописи на холсте. Выбор в пользу этой техники был связан с ее превосходными практическими и эстетическими качествами: «прекраснейшая выдумка и большое удобство» [20, с. 71], — еще в XVI веке писал Джорджо Вазари, отмечая в особенности, что произведения, созданные в этой технике, «вешат немного, и перевозить их свернутыми нетрудно» [20, с. 74].

16 Так, «рамы» для плафона в Эрмитаже Царского Села были изготовлены согласно размерам, предоставленным Валериани [13, л. 5]. Для плафона в Большом зале Екатерининского дворца Валериани требовал больше 50 рам разных форм и размеров [12, л. 22]; для плафона Строгановского дворца было использовано 12 подрамников [27, с. 74].

17 «Фланское» полотно требовал Валериани для плафона в дворцовую церковь Екатерининского дворца в Царском Селе [11, л. 9], Пьетро Градицци — для работы над плафоном в Третьей антикамере от Парадной лестницы в том же дворце [9, л. 12; 10, л. 11]; а также Валериани и Перезинотти — для плафона Большого зала того же дворца [9, л. 9].

18 Так, в 1750 «Ивану Вишнякову командую своею наличными у него красками» поручалось выгрунтовать оба полотна для Бартоломео Тарсиа, предназначавшихся для плафонов в Большой Петергофский дворец [2, л. 237 об.].

Иметь готовое произведение даже колоссальных размеров в предельно сжатые сроки — было одной из неизменных установок Канцелярии от Строений и самой императрицы. В документах повсеместно встречаются такие формулировки, как «немедленно» [12, л. 5], «исправлять с крайним поспешанием» [11, л. 6 об.], «для скорейшего исправления» [7, л. 245 об.] или «дабы во исправлении того плафона остановок происходить не могло» [5, л. 100, № 59; 6, л. 96, № 65]. Техника масляной живописи на холсте полностью отвечала этим требованиям. Самым проворным венецианским живописцем в России прослыл Бартоломео Тарсиа. По свидетельствам Якоба Штелина, Тарсиа «писал очень быстро и выполнял плафон на холсте размером 35 футов в длину и 21 в ширину [10,7 x 6,4 м] менее чем за месяц» [30, с. 67]. Бытовавшее представление о том, что венецианский живописец *fa presto*, находит свое объективное подтверждение в архивных документах: так, Тарсиа писал масштабные по размерам плафоны примерно за шесть месяцев¹⁹, точно за такой же срок в сентябре 1761 года обязался написать плафон дворцовой церкви Зимнего дворца Франческо Фонтенбассо [7, л. 245, 246].

При работе в технике масляной живописи на холсте художнику не приходилось проводить все время в самом дворце, не спускаясь с лесов: он мог спокойно писать плафон, пусть и предназначенный для загородного дворца, в своей мастерской в Петербурге, а по окончании перевезти его на место. Ярким примером актуальности этого преимущества для российской реальности того времени может служить требование Джузеппе Валериани 1749 года:

место для исправления плафона чтоб повелено было отвести в Санкт-Петербурге понеже мне за болезнью в Царское Село всегда ездить невозможно [12, л. 7 об.].

Художники работали в бесконечной спешке, могли быть переброшены с одного проекта на другой или работать над несколькими заказами одновременно. Так, в 1753 году Контора Строения Села Царского просила Канцелярию от Строений прислать Пьетро Градицци, занятого

19 Всего лишь за год Тарсиа справился с двумя гигантскими плафонами для Тронного и Танцевального залов Большого Петергофского дворца; плафон над Парадной лестницей в том же дворце он обязался написать за шесть недель с момента получения им рамы с грунтованным холстом.

тогда работой над плафоном в аванзале Зимнего дворца, в Царское Село «для исправления <...> самонужнейших живописных работ», на что Канцелярия отвечала, что

оной Градицци <...> находится при самонужнейших работах в силу Ея Императорского Величества всевысочайшего именного указа при новом Зимнем доме, а как скоро оной мастер начатой плафон распределит писать подчиненным живописцам немедленно [его] с сыном <...> в Село Царское прислать [5, л. 347 № 270].

Другой пример — случай Джузеппе Валериани, которому в 1749 году Контора Строения Села Царского велела «в оном Селе Царском исправлять живописною работою плафон», в то время как он, «по требованию гоф-интендантской канторы и по определению придворной Ея Императорского Величества канторы», исправлял «в новостроящийся дом что у Аничкова мосту живописную работу» [11, л. 6]. Валериани обратился за «резолуцией» к Гоф-интендантской канторе, которая в свою очередь действовала в соответствии с императорскими повелениями. В связи в этом очень любопытно рассуждение Елизаветы Петровны, пересказанное Валериани в его «репорте»:

ежели оные зачатые исправления оставить и ко исправлению в Село Царское ехать то ни в Царском Селе, ни в объявленном дворце зачатая работа в скорости приведена быть не может и для того во исполнение Ея Императорского Величества указу надлежит прежде одну работу исправить потом за другую принята [11, л. 6 об.].

В условиях частых переделок и перестроек дворцов один и тот же плафон мог быть снят и использован в другом помещении. Нередко старые плафоны адаптировались под размеры новых помещений: обрезались, наращивались, подновлялись и корректировались. Например, в августе 1755 года Елизавета Петровна распорядилась употребить для декора Тронного зала временного деревянного Зимнего дворца плафон из Галереи разбиравшегося в тот момент Зимнего дворца Анны Иоанновны²⁰ [44, с. 43]. Работа по адаптации плафона была поручена Бартоломео Тарсиа²¹.

Кроме этого, «мобильность» произведений монументальной живописи на холсте позволяла императрице и ее знатным придворным

украшать свои дворцы плафонами, написанными именитыми современными венецианскими живописцами и доставленными непосредственно из Венеции. Так, новый каменный Зимний дворец украшали плафоны работы художников Венецианской Академии художеств — Гаспаре Дициани, Якопо Гуарана, Джамбаттиста Питтони [46; 58; 49]²². Три удивительных плафона Тьеполо украшали дворец канцлера Михаила Илларионовича Воронцова [16; 17; 50; 51], дворец графа Гендрикова украшали «потолки и картины над дверьми <...> работы Гуарани и других венецианских художников» [30, с. 459–460].

Таким образом, большая часть произведений, созданная во времена Елизаветы Петровны, была исполнена именно в этой технике: относительно за короткий промежуток времени создавались грандиозные по размерам и по своим художественным данным плафоны, к тому же приспособленные к транспортировкам и всевозможным перемещениям из дворца во дворец²³. Последнее было возможно только при условии, если грунт был тонкий и, наряду с живописным слоем, изготавливался из материалов, придававших холсту упругость и эластичность. Только в этом случае произведение могло быть снято с подрамника и свернуто, в то время как слишком толстый, многослойный грунт, а также грунт, приготовленный на основе традиционной смеси из гипса и животного клея, был слишком хрупким, чтобы не повредиться при сворачивании, и к тому же мог привести к разрывам холста. Поэтому с середины XVI века в Европе начала распространяться практика использования смесей, приготовленных на основе масел. Об опасности повреждения холста предупреждал еще Вазари:

картины, написанные маслом, не будучи жесткими, покрываются гипсом лишь в том случае, если они останутся неподвижными на одном месте, так как если их свернуть, то гипс растрескается [20, с. 74].

Живописный процесс начинался с подготовки холста, который сначала хорошо натягивали на подрамник, прибывая к раме «полуштукатурными» гвоздями [11, л. 9], затем протирали мокрой тряпочкой для того, чтобы ткань селась, после этого просохший холст подклеивали два раза животным клеем и давали просохнуть [21, с. 21]. Согласно Виннеру, для проклейки холста использовали рыбий клей, ингредиент, который действительно встречается среди материалов, запрашиваемых

венецианцами, но не всегда²⁴. Так, клей отсутствует среди материалов, запрошенных Пьетро Градицци для плафона в Аванзал, или V антикамеру Екатерининского дворца: здесь присутствуют мел, два пуда тридцать пять фунтов пшеничной муки, конопляное масло, которое часто применялось наряду с льняным [21, с. 150], немецкие белила [9, л. 2 об., 3 об., 4]. Точно так же клей отсутствует среди материалов, запрошенных Валериани для плафона в Царскосельском Эрмитаже. Как и в первом случае, здесь присутствует пшеничная мука — один пуд, конопляное масло, немецкие белила [13, л. 3, 4 об.].

Судя по отсутствию в требованиях животного клея и, наоборот, по присутствию значительного количества пшеничной муки, можно заключить, что художники могли проклеивать холст клейстером, сваренным из муки, — метод проклейки холста под масляный грунт, применяемый западноевропейскими мастерами еще в XVI–XVII веках [21, с. 41–42, 64–69]. К тому же в «доношении» 1749 года Джузеппе Валериани, содержащем наименования необходимых материалов и краткие указания к их применению, поясняется, что пшеничная мука (два пуда) была ему необходима для «клеястерования полотен» [11, л. 9; 12, л. 7].

Но значит ли это, что мука в приведенных случаях полностью вытесняла животный клей? Мука и в самом деле начиная с XVI века вошла в рецептуру приготовления основ для масляной живописи. Чтобы уменьшить впитываемость и заполнить поры холста, кроме традиционного слоя животного клея, холст стали покрывать тонким слоем смеси из муки, масла и иногда свинцовых белил [55, р. 28–29]. Вазари писал, что для грунта картин на холсте

изготавливается паста из муки с ореховым маслом, в которую подсыпают два или три раза толченых свинцовых белил, затем холст

- 20 7 мая 1755 года начались работы по разбору Зимнего дворца Анны Иоанновны [32, с. 306]. Дворец разбирался постепенно: только 5 июня 1757 года Елизавета Петровна решила на разборку последней сохранившейся, наиболее парадной части дворца — Тронного зала, старой Светлой галереи и других покоев [44, с. 43; 47, с. 73].
- 21 Тарсия обязался «поправить в длину» плафон из Галереи разбившегося Зимнего дворца Анны Иоанновны за двести рублей. Работа была оценена Растрелли: [43, с. 164].
- 22 На сегодняшний день уцелели два плафона, которые по-прежнему украшают Зимний дворец: Гаспаре Дициани — на Иорданской лестнице и Якопо Гуарана — в Аванзале.
- 23 См. о перипетиях плафона Джузеппе Валериани для Большого зала Екатерининского дворца в Царском Селе: [40; 25, с. 120–128].
- 24 Встречается также мездровый клей, см.: [41, с. 633].

смазывается три или четыре раза от края до края жидким клеем, после чего ножом накладывают эту пасту, все же ноздреватости сглаживаются рукой художника. После этого еще один или два раза покрывают жидким клеем, а затем мастикой или имприматурой [20, с. 74].

Некоторые наносили смесь из муки и масла непосредственно на холст, замазывая таким образом поры. Этот метод изложен в трактате Джованни Баттиста Арменини (1587):

Многие замазывают поры холста <...> смесью муки с маслом, с которым стерта треть свинцовых белил, и наносят на это два-три слоя мягкого клея, а сверху имприматуру [22, с. 97].

Тем не менее вышеприведенные рецепты приготовления грунта подразумевают применение «жидкого», «мягкого», скорее всего, традиционного животного клея. Рецепт без употребления животного клея, основываясь на классических трактатах Вазари, Франсиско Пачеко и Антонио Паломино, приводит Виннер: из «мягкой, смолотой тонко пшеничной муки» варится клейстер, который смешивается с льняным маслом и свинцовыми белилами [21, с. 42].

Исходя из списка материалов, требуемых живописными мастерами Джузеппе Валериани, Антонио Перезинотти и Пьетро Градицци для написания плафонов по императорскому заказу²⁵, можно заключить, что художники могли употреблять масляный грунт, нанесенный на проклеенный мучным клейстером холст [21, с. 64–65], и полумасляный грунт, получивший большое распространение в XVIII веке, то есть клее-меловой грунт, покрытый имприматурой [21, с. 52, 59–60]. Такой грунт, приготовленный на основе мела, красящих веществ и рыбьего клея, давал прочную, стойкую основу и высыхал быстрее масляного

25 Доношение Джузеппе Валериани в Контору Строения Села Царского о материалах, необходимых для написания плафона в новостроящуюся церковь Царского Села [11, л. 9–10]; Доношение Джузеппе Валериани в Контору Строения Села Царского о материалах, необходимых для написания плафона в новопостроенную Галерею в Царском Селе [12, л. 7–7 об.]; Доношение Джузеппе Валериани в Контору Строения Села Царского о материалах, необходимых для написания плафона в Эрмитаже Царского Села [13, л. 2–5]; Ведомость материалов, употребленных Градицци для написания плафона в аванзал Царского Села [9, л. 2–4 об.]; Ведомость материалов, употребленных Валериани и Перезинотти для написания плафона в Галерею Царского Села [9, л. 7–9 об.].

[21, с. 55]. Имприматура представляла собой смесь красочных пигментов и льняного масла. Для приготовления имприматуры Вазари советовал использовать «смесь сохнувших красок, каковы свинцовые белила, джаллолино и terra ди кампана» [20, с. 72; 22, с. 97], а Арменини — ту, «которая приближается к светлому телесному цвету» [22, с. 97].

Из «доношения» Валериани 1749 года можно сделать вывод, что художник проклеивал полотно клейстером, а для «грунтования» использовал полумасляный грунт. Для этого ему требовались: рыбий клей, немецкие белила, мел, льняное масло и светлая простая охра [11, л. 9]. Точно так же среди материалов, употребляемых при грунтовании и использованных Валериани и Перезинотти для плафона в Большом зале Екатерининского дворца, присутствуют три пуда пятнадцать фунтов пшеничной муки, рыбий клей, немецкие белила, мел и конопляное масло [9; л. 8, 9]. Для «чищения полотен» от неровностей при грунтовании использовали пемзу [11, л. 9].

При изготовлении красок в живописи находили свое применение такие растительные масла, как льняное, ореховое, конопляное и маковое. Судя по спискам материалов, иностранные живописцы в России в качестве связующего вещества для составления красок чаще всего употребляли маковое масло, а для малярных работ — конопляное. Среди русских мастеров XVII–XVIII веков конопляное масло было вполне проверенным материалом для варки олиф и лаков. Маковое масло в России встречается с XVII века [21, с. 157]. «Чистое маковое масло» требовал Валериани для написания плафона в Царскосельской церкви [11, л. 9 об.].

В качестве белого пигмента использовали свинцовые белила, в частности немецкие, русские и шифервейс. В качестве желтого — шишгиль/жигиль²⁶ — светлый и темный, а также неаполитанскую желть. Среди охр встречаются как светлые, так и темные, причем из светлой фигурируют московская, а также «охра светлая простая» [13, л. 2, 3] и «охра светлая хорошая» [13, л. 2, 3 об.]²⁷. Для получения красных оттенков применяли ржевский и венецианский баканы, а также киноварь, сурик и красную испанскую землю. В качестве синего пигмента использовали берлинскую лазурь. В качестве зеленого пигмента — натуральную зеленую землю — теливерду/терраверду (*terra verde*). Для получения

26 О пигменте см.: [14, с. 48, 42–43].

27 Первая входила в состав грунта в качестве цветного пигмента для имприматуры, вторая — непосредственно для изготовления красок [13, л. 2].

коричневого цвета — умбру, мумиё; для черного цвета — жженую слоновую кость, а также черную русскую и римскую земли²⁸.

В оформлении некоторых плафонов применялось золочение, в частности, для плафона в V Антикамеру/аванзал Екатерининского дворца в Царском Селе Пьетро Градицци запросил 80 книжек листового золота, 110 книжек потребовал Джузеппе Валериани для плафона в Большом зале того же дворца.

Среди материалов фигурирует также скипидар, который применялся как растворитель и как составляющая для приготовления лака. Для рисунка художники могли использовать разные виды карандаша: «черный в палочках» [9, л. 3], «красный» [9, л. 3], «красный в палочках» [9, л. 3], «толстый черный» [13, л. 4 об.], «тонкий черный» [13, л. 4 об.], «английский в кипарисе тонкий черный» [13, л. 4 об.], а также орешковые чернила [9, л. 9 об.]. Для нанесения краски на рабочую поверхность использовали мастихины, для живописи больших размеров применяли щетинные кисти в одном, двух, трех, четырех и шести перах, для более тонких — бельи и хорьковые кисти в одном пере. Для растирания и смешивания ингредиентов использовались деревянные ведра, а также муравленные горшки и чашки разных размеров.

Если зеркало плафона выполнялось в масляной технике на холсте, то падуга могла выполняться в технике темперы по штукатурке²⁹.

4. ТВОРЧЕСКИЙ И РАБОЧИЙ ПРОЦЕСС

Иностранным художникам, как правило, на время выполнения работ предоставлялось помещение. Например, Бартоломео Тарсиа на период реализации двух плафонов для Большого Петергофского дворца были отведены казенные «в итальянском доме зал и два покоя» [2, л. 236 об., 237 об.]. Джузеппе Валериани в октябре 1743 года просил отвести ему для работы над театральными декорациями «покой в летнем Ея Императорского Величества доме» [41, с. 593]. Но не обходилось без исключений. Так, из архивных документов известно, что в октябре 1752 года Валериани работал у себя дома [13, л. 34, 36], а в ноябре того же года обратился с прошением на имя императрицы, заявляя, что ему

28 О характеристиках этих материалов см.: [14; 21; 26; 35].

29 В такой технике были, например, выполнены росписи стен и падуга Парадной лестницы Большого Петергофского дворца [18, с. 64–65].

«по заключенному <...> контракту, положено для жителства <...> и малевания плафонов дать надлежащую квартиру, где б была мастерская», но с августа 1749 года «как квартиры и мастерской нигде не отведено», и за этот период «никакой и ни откуда платы не дано», и поэтому он был вынужден содержать квартиру и мастерскую на собственном коште [42, с. 381]. Вопрос был решен спустя несколько лет, когда Елизавета Петровна распорядилась выплачивать Валериани «две тысячи по пяти сот рублей на год, не требуя ему более ни квартиры, ни места, где живописное исправление чинить» [42, с. 432–433]. В своей квартире работал также Пьетро Градицци [8, л. 209].

Художник — автор проекта — никогда не работал над плафоном в одиночку: создание произведения монументально-декоративной живописи всегда подразумевало сотрудничество большого количества мастеров различных специальностей: от плотников, изготавливающих подрамники, портных, сшивающих холст, маляров для грунтования полотна, краскотеров, лаковых маляров, солдат для контроля за материалами, до русских мастеров и подмастерьев, которым часто отводилась немаловажная роль [11, л. 9 об.–10].

Тема сотворчества венецианских и русских живописцев достойна отдельного внимательного изучения³⁰. Предварительно можно сказать, что это сотрудничество было тесным, продолжительным и плодотворным. В рабочем процессе иностранным мастерам принадлежала «инвенция» проекта и координирование всех работ, в то время как сама реализация была часто поручена русским мастерам и подмастерьям. По свидетельствам Джузеппе Валериани, ему было необходимо неотлучно присутствовать во время выполнения живописных работ,

30 Венецианские живописцы в России сотрудничали со многими русскими художниками, как вольными, так и находящимися на службе различных ведомств. Один и тот же русский художник мог привлекаться разными иностранными мастерами. Так, Бартоломео Тарсиа работал с Алексеем Поспеловым, Михаилом Негрубовым, Алексеем и Андреем Соловьевыми. Джузеппе Валериани сотрудничал в разное время с тем же Алексеем Поспеловым, Иваном, Алексеем и Ефимом Бельскими, Алексеем Антроповым, Ефимом Андреевым, Иваном Скородумовым, Петром Семеновым, Петром Сергеевым, Андреем Поздняковым, Петром и Иваном Фирсовыми, Степаном Ивановым, Григорием Молчановым. Валериани многократно сотрудничал с московскими краскотерами Афанасием Никифоровым и Иваном Федоровым. Антонио Перезинотти — с Алексеем Поспеловым, Андреем Поздняковым, Алексеем и Иваном Бельскими, Алексеем Антроповым, Михаилом Григорьевым, Степаном Ивановым, Петром Семеновым, Петром Сергеевым, Иваном Скородумовым, Иваном Фирсовым; Петр Градицци работал с Петром Семеновым и Алексеем и Ефимом Бельскими.

чтобы «надсматривать и показывать самому» [12, л. 7 об.]. Такой подход имел прежде всего обучающий характер.

Кроме того, написание одного плафона нередко предполагало совместную работу живописцев разных специальностей — фигуристов, квадратуристов, орнаменталистов. Вообще в Венеции XVIII века творческое сотрудничество было совершенно привычным явлением; Филиппо Педрокко использует даже слово *routine*, говоря о совместной работе пейзажистов и ведутистов [62, р. 53]. В истории венецианской живописи XVIII века классическим примером творческого сотрудничества и строгой специализации нескольких мастеров при создании одного произведения является цикл картин *Tombeaux des princes*, в создании которого принимали участие живописцы-специалисты по фигурам, пейзажу и архитектуре [59, р. 31; 53]. Самое известное сотрудничество фигуриста и квадратуриста — это, пожалуй, «дуют» Джамбаттиста Тьеполо и Джероламо Менгоцци Колонны.

В Санкт-Петербурге на квадратуре специализировался Антонио Перезинотти. К счастью, до нас дошли восторженные оценки мастерства Перезинотти, принадлежащие его современнику Якобу Штелину, который писал, что Перезинотти умел создавать «естественно имитирующие гипсовые рельефы», способные вызывать удивительный иллюзорный эффект [30, с. 90]. Ярким примером воплощения творческого союза фигуриста и квадратуриста в России служит плафон Большого зала Екатерининского дворца в Царском Селе. Над этим плафоном одновременно работали две команды — одна под предводительством Валериани, ответственная за центральную «фигурную» часть, другая — под руководством Перезинотти, писавшая квадратуру [25, с. 117].

Другой пример сотрудничества — творческий союз болонского квадратуриста Анжело Карбони и венецианского живописца-фигуриста Франческо Фонтебассо. Художники вместе создали несколько плафонов для нового каменного Зимнего дворца, один из которых — для Парадной лестницы, трагически погибший в пожаре 1837 года.

5. ПРОСУШКА И ПОСТАНОВКА ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Готовые работы сушились в мастерской художника при помощи топления печей. В литературе уже многократно пересказывался случай с пожаром, произошедшим в Оперном доме, вызванным неаккуратностью в топлении печей для просушки хранившихся в одном из его

помещений полотен Валериани, предназначавшихся для церкви Царскосельского Екатерининского дворца. Дрова для топления печей также выдавались конторами. Так, например, в октябре 1752 года Джузеппе Валериани, работая над серединой плафона в Царскосельский Эрмитаж, требовал Контору Строения Села Царского отпустить ему дров «для топления <...> покоев, в которых пишется <...> плафон» [13, л. 34, 36].

После просушки плафон переправлялся на предназначавшееся место: «по написании тех плафонов из своей квартиры в Зимней дом перенести и на место прибить» [8, л. 209]. Транспортировка плафона могла поручаться солдатам [23, с. 136]. Чтобы поставить плафон на место, сооружались леса, а помещение могло специально протапливаться. Например, вольные живописцы Карло Дзукки и Франческо Мартини в связи с работой над плафоном для аванзала в новом каменном Зимнем дворце в мае 1760 года требовали «заблаговременно тот покой просушить чтоб от сырости повредиться не мог и для прибавки леса подмостков заблаговременно изготовить чтоб остановки не было» [6, л. 96, № 65].

Готовое произведение «прибивалось к потолку» пятидюймовыми гвоздями [11, л. 9]³¹. После того как полотно было установлено на место, художник еще некоторое время мог работать с лесов над правкой. Так, Бартоломео Тарсия, закончив плафон над Парадной лестницей в Большом Петергофском дворце, должен был «по переноске в Петергоф и по прибавке на место у того плафона что повредится поправить их в потолке» [4, л. 189]. Джузеппе Валериани, работая над плафоном для Царскосельского Эрмитажа, в апреле 1753 года требовал подготовить леса, с которых можно было исполнить завершающие живописные работы [13, л. 50].

Заключительным этапом было «освидетельствование» готового и установленного на место произведения специалистами, в лице которых мог выступать Франческо Растрелли часто с одним из живописных мастеров. Например, плафоны Андреа Урбани и Антонио Перезинотти для двух покоев Зимнего дворца Растрелли оценивал вместе с Пьетро Градицци [8, л. 87].

Таким образом, нами был поэтапно рассмотрен рабочий и творческий процесс венецианских художников в России при создании произведений монументально-декоративной живописи.

31 Согласно данным В. М. Белковской, «во многих дворцах Петербурга плафоны были смонтированы в гнезда перекрытий» [18, с. 63].

Библиография**Источники**

1. АВПРИ. Ф. 41. Оп. 1760–1761. Д. 1.
2. РГИА. Ф. 470. Оп. 5. Д. 327.
3. РГИА. Ф. 470. Оп. 5. Д. 338.
4. РГИА. Ф. 470. Оп. 5. Д. 339.
5. РГИА. Ф. 470. Оп. 5. Д. 362.
6. РГИА. Ф. 470. Оп. 5. Д. 451.
7. РГИА. Ф. 470. Оп. 5. Д. 468.
8. РГИА. Ф. 470. Оп. 5. Д. 471.
9. РГИА. Ф. 487. Оп. 1. Д. 650.
10. РГИА. Ф. 487. Оп. 17. Д. 1128.
11. РГИА. Ф. 487. Оп. 11. Д. 16.
12. РГИА. Ф. 487. Оп. 12. Д. 26.
13. РГИА. Ф. 487. Оп. 12. Д. 27.

Литература

14. *Алексеев-Алюрви Ю. В.* Краски старых мастеров от античности до конца XIX века. М., 2004.
15. *Андросов С. О.* Русские заказчики и итальянские художники. СПб., 2003.
16. *Андросов С. О.* Забытый русский меценат – граф Михаил Воронцов // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник. 2000. М., 2001. С. 246–277.
17. *Артемяева И. С.* Плафоны Тьеполо для Воронцовского дворца в Петербурге // Пинакотекa. 2003. № 16–17. С. 162–167.
18. *Белковская В. М.* Воссоздание живописи Парадной лестницы и Танцевального зала. Мастера послевоенной школы // Послевоенная реставрация: век нынешний и век минувший. Сб. ст. по материалам научно-практической конференции ГМЗ «Петергоф». СПб., 2010. С. 63–68.
19. *Венуа А. Н.* Царское Село в царствование императрицы Елизаветы Петровны. СПб., 1910 (изд. 2009).
20. *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Ногинск, 2014.
21. *Виннер А. В.* Материалы масляной живописи. М., 1950.
22. *Гренберг Ю. И.* Технология станковой живописи. История и исследования. М., 1982.

23. *Гуревич И. М., Знаменов В. В., Мясоедова Е. Г.* Большой Петергофский дворец. Л., 1979.
24. *Ефимов А. А.* Структурная эволюция органов управления строительством Придворного ведомства в Санкт-Петербурге XVIII в. // Вестник архивиста. 2018. № 2. С. 433–442.
25. *Кедринский А. А.* Большой Царскосельский (Екатерининский) дворец. От пригородной усадьбы до парадной резиденции. СПб., 2013.
26. *Киплик Д. И.* Техника живописи. М., 2002.
27. *Колотов М. Г., Трубинов Ю. В.* Тайна одного плафона // Вестник. «Зодчий. 21 век». 2015. № 3 (56). С. 72–79.
28. *Коноплева М. С.* Театральный живописец Джузеппе Валериани. Л., 1948.
29. *Лужецкая А. Н.* Техника масляной живописи русских мастеров. М., 1965.
30. *Малиновский К. В.* Записки и письма Якоба Штелина об изящных искусствах в России. Т. 1. СПб., 2015.
31. *Малиновский К. В.* Канцелярия от Строений // Ленинградская панорама. 1985. № 8. С. 34–36.
32. *Малиновский К. В.* Санкт-Петербург XVIII века. СПб., 2008.
33. *Малиновский К. В.* Тарсия Бартоломео // Три века Санкт-Петербурга. Осьмнадцатое столетие. Кн. 2. СПб., 2001. С. 371.
34. *Молева Н., Белютин Э.* Живописных дел мастера. Канцелярия от Строений и русская живопись первой половины XVIII века. М., 1965.
35. *Никитин А. М.* Художественные краски и материалы. Справочник. М.–Вологда, 2016.
36. Петербургский некрополь, или Справочный исторический указатель лиц, родившихся в XVI и XVIII столетиях по надгробным надписям Александро-Невской Лавры и упраздненных петербургских кладбищ, М., 1883.
37. *Писаренко К. А.* Повседневная жизнь русского двора в царствование Елизаветы Петровны. М., 2003.
38. Санкт-Петербургские ведомости. Указатели к содержанию (1761–1775). URL: <http://vedomosti.rasl.ru> (дата обращения: 1.08.2020).
39. Санкт-Петербургские ведомости. 1751. Вып. 1–105.
40. *Саутов И. П.* Ликующие небеса Екатерининского дворца // Наше наследие. 2005. № 75/76. С. 200–203.
41. *Старикова Л. М.* Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника. 1741–1750. Вып. 2. М., 2003.

42. *Старикова Л. М.* Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника. 1751–1761. Вып. 3. Кн. 1. М., 2011.
43. *Успенский А. И.* Словарь художников в XVIII веке, писавших в Императорских дворцах // *Успенский А. И.* Императорские дворцы. Т. I. М., 1913.
44. *Успенский А. И.* Императорский Зимний дворец // *Успенский А. И.* Императорские дворцы. Т. I. М., 1913.
45. *Успенский А. И.* Царское Село // *Успенский А. И.* Императорские дворцы. Т. II. М., 1913.
46. *Фомичева Т. Д.* Два плафона венецианских художников в Зимнем дворце // *Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. Сб. ст. в честь В. Н. Лазарева.* М., 1973. С. 568–579.
47. Эрмитаж. История строительства и архитектура зданий // Под общ. ред. Б. Б. Пиотровского. Л., 1990.
48. *Androsov S. O.* Tiepolo e i soffitti per il Palazzo d'Inverno a San Pietroburgo // *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, Vicenza, Udine, Parigi, 29 ottobre – 4 novembre 1996)/A cura di L. Puppi.* I. Padova, 1998. Pp. 307–311.
49. *Artemieva I. S.* “Della veneziana scuola siamo ricchi veramente” // *Capolavori nascosti dell'Ermitage. Catalogo della mostra (Udine, Castello di Udine, 29 maggio – 6 settembre 1998)/A cura di I. Artemieva, G. Bergamini, G. Pavanello.* Milano, 1998. Pp. 19–58.
50. *Artemieva I. S.* I soffitti dei Tiepolo eseguiti per la Russia // *Arte Veneta.* 1997. No. 50. Pp. 86–97.
51. *Artemieva I. S.* I soffitti dei Tiepolo per il palazzo del cancelliere Vononcov a Pietroburgo // *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, Vicenza, Udine, Parigi, 29 ottobre – 4 novembre 1996)/A cura di L. Puppi.* I. Padova, 1998. Pp. 247–251.
52. *Bushmina T.* Al servizio di tre imperatori. Pittori italiani a San Pietroburgo nel XVIII secolo // *Pietroburgo e l'Italia, 1750–1850. Il genio italiano in Russia, Catalogo della mostra (Roma, Complesso del Vittoriano, 30 aprile – 15 giugno 2003)/A cura di S. O. Androsov.* Milano, 2003. Pp. 55–77.
53. *Craievich A.* Pittura fra arte liberale e professione: disegni, progetti, apparati // *Officina Veneziana. Maestri e Botteghe nella Venezia del Settecento. Catalogo della mostra (Crema, 2 febbraio – 2 giugno 2002)/A cura di F. Magani, F. Pedrocco.* Milano, 2002. Pp. 35–51.

54. *Craievich A.* Sebastiano Ricci: i bozzetti // *Sebastiano Ricci, 1659–1734. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 14–15 dicembre 2009).* Verona, 2012. Pp. 45–57.
55. *D'Anna G., Marconi S., Merucci C., Papini M. L., Traversi L.* Preparazione e finitura delle opere pittoriche. Materiali e metodi. Preparazioni e imprimiture – Leganti – Vernici – Cornici/A cura di C. Maltese. Milano, 1993.
56. *De Vincenti M.* Antonio Tarsia, 1662–1739 // *Venezia Arti.* 1996. No. 10. Pp. 49–56.
57. Galleria Giambianco. Dipinti antichi. Pittura italiana dal Seicento al Settecento, catalogo della mostra (Torino, Galleria Giambianco, 20 novembre – 23 dicembre 2015) / A cura di Deborah e Salvatore Giambianco. Torino, 2015.
58. *Fomiciova T. D.* Alcune opere di artisti della cerchia del Tiepolo nei musei dell'URSS // *Arte Veneta.* 1971. No. 25. Pp. 212–220.
59. *Magani F.* Artisti di “storia” tra botteghe e accademie nella Venezia del Settecento // *Officina Veneziana. Maestri e Botteghe nella Venezia del Settecento, catalogo della mostra (Crema, 2 febbraio – 2 giugno 2002) / A cura di F. Magani, F. Pedrocco.* Milano, 2002. Pp. 15–33.
60. Old master and British paintings day sale. Sotheby's auction catalogue. London, 9 July 2015.
61. *Pavanello G.* “Questo piccolo è l'originale” // *Sebastiano Ricci: il trionfo dell'invenzione nel Settecento veneziano. Catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 24 aprile – 11 luglio 2010) / A cura di G. Pavanello.* Venezia, 2010. Pp. 13–27.
62. *Pedrocco F.* Paesaggi e vedute // *Officina Veneziana. Maestri e Botteghe nella Venezia del Settecento. Catalogo della mostra (Crema, 2 febbraio – 2 giugno 2002) / A cura di F. Magani, F. Pedrocco.* Milano, 2002. Pp. 53–67.
63. *Ruffoni M.* Un pittore di Meride alla corte degli zar: Francesco Antonio Martini a Rundale // *Bollettino storico della Svizzera italiana.* 2011. CXIV. Serie 9. No. 2. Pp. 363–378.
64. *Salmina-Haskell L.* Bartolomeo Tarsia as Draughtsman // *Venezia. Settecento. Studi in memoria di Alessandro Bettagno / A cura di B. A. Kowalczyk.* Milano, 2015. Pp. 197–207.