

Ирина Артемьева, Елена Бортникова

К истории приобретения И.-Ф. Рейфенштейном картин для Екатерины II. Часть II. «Взятие Христа под стражу» Корреджо

Оригинальная композиция Корреджо с изображением редкого сюжета из Евангелия от Марка, известная по копии, хранящейся в Национальной галерее Пармы, считается утраченной. В Риме в конце XVIII века у Томаса Дженкинса были две похожие картины: одна на холсте, другая на панели из орехового дерева. Упоминаемые в многочисленных источниках в XVII–XVIII веках (в том числе в «Картинах» Антона Рафаэля Менгса), произведения были проданы: та, что на дереве, — в Англию, вторая, на холсте, — императрице Екатерине II (в настоящее время — в живописном собрании Ораниенбаума). История двух картин Корреджо, объединенных одним сюжетом, является предметом настоящего исследования.

Ключевые слова:

Корреджо (Антонио Аллегри),
итальянская живопись XVI века,
история коллекционирования, Екатерина II,
Томас Дженкинс, Мельхиор Гримм,
Иоганн-Фридрих Рейфенштейн.

Не все картины, приобретенные И.-Ф. Рейфенштейном у Томаса Дженкинса в 1779 году для Екатерины II, были сразу же отправлены царицей в Павловск — некоторые остались в галерее Эрмитажа, хотя последующая судьба все равно привела их в Картинный дом Ораниенбаума, как и те два алтарных полотна, о которых шла речь в предыдущей публикации [5].

Недавно обнаруженные письма Рейфенштейна к барону Гримму [3]¹ оказались поистине бесценным источником информации о ранней истории этих вещей, среди которых, как теперь становится понятным, были подлинные шедевры — достаточно назвать ранее упомянутые «Любовную сцену» Джулио Романо или «Обрезание» Лодовико Карраччи [4]. Этот перечень мы хотим пополнить еще одной уникальной работой, связанной с именем выдающегося мастера из Пармы, Антонио Аллегри, прозванного Корреджо.

Речь пойдет о небольшой композиции, написанной на довольно редкий для живописи сюжет из Евангелия от Марка. В нем говорится, что в момент предательства Иуды и взятия Христа, покинутого учениками, под стражу в Гефсиманском саду, «за спиной Иисуса оказался юноша, закутанный в одну простыню. Стража пыталась схватить его, но он выскользнул из простыни и сбежал голым» (Мк. 14, 51–52). Этот эпизод представляет собой известную головоломку: один из вариантов его толкования предполагает, что юношей был Иоанн Евангелист, самый молодой из учеников Христа, до последнего оставшийся рядом с Учителем; другая гипотеза выдвигает в качестве героя сцены самого евангелиста Марка, поскольку только в его рассказе описана эта сцена².

Обращение Корреджо к сюжету, до него ни разу не интерпретированному итальянскими живописцами, не прошло мимо внимания

1 Сведения предоставлены проф. С. Я. Карпом.

2 Существуют разные варианты толкования и идентификации персонажей этого эпизода. См.: [10].

современников — небольшая по размерам композиция много раз упоминается в источниках XVI–XVII веков, и только в Риме в XVII столетии в инвентарях крупных собраний она встречается трижды: в коллекциях кардинала Сфорца, Барберини и Пьетро да Кортона. При этом оригинал Корреджо сегодня считается утраченным, и судят о нем по копии из Национальной галереи в Парме, происходящей из известной коллекции пармского епископа Джероламо Гаримберти, — в описи 1569 года она упомянута как «еще один небольшой холст чуть большего размера, с изображением святого Иоанна, убегающего из сада в момент ареста Христа; взято у Корреджо»³. (Ил. 1.) В музей картина поступила из пармской же коллекции *Dalla Rosa-Prati*. Однако известны и другие копии, и им посвящена на сегодняшний день весьма обширная библиография.

Но что же произошло с оригиналом? И кому он принадлежал? Один претендент на роль оригинала был опубликован совсем недавно: Фадда и Тернер, скрупулезно перечислив все реплики [15, pp. 56–76; 14, p. 86], признали подлинным произведением Корреджо картину, приобретенную частным лицом на *Christie's* в 2003 году [12]. (Ил. 2.) Не имея сведений о ее предыдущих владельцах, авторы тем не менее идентифицируют ее с работой, виденной в Риме Антоном Рафаэлем Менгсом. Есть ли для этого основания?

Интересующая нас композиция Корреджо упоминается в трех посмертных изданиях *Opere di A. R. Mengs*, вышедших в Парме в 1780 [23, pp. 170–171], в Бассано в 1783 [24, pp. 174–175] и в Риме в 1787 году [25, pp. 187–188]. В более ранних изданиях (1780 и 1783) свидетельство самого А. Р. Менгса звучит следующим образом:

В семье Барберини с давних пор хранилась небольшая картина, иллюстрирующая то место из Евангелия от Марка, где говорится: «Был там юноша, спасавшийся от преследователей, прикрывая наготу одним лишь покрывалом, и был уже почти схвачен; тогда он сбросил покрывало и сбежал голым». Говорят, что эта картина, переходя из рук в руки, оказалась в Англии; но недавно в Риме мы видели такую же в собственности одного англичанина. Единственная разница между ними в том, что эта [т. е. та, что находится

3 *Un altro quadretto in tela, poco maggiore, d'un San Giovanni che fugge quando Cristo vien preso nell'orto, cavato dal Correggio* [1, pp. 199–203; 13, p. 165].



1. Неизвестный художник по оригиналу Корреджо. *Взятие Христа по стражу (Giovane nudo che fugge nella scena della Cattura di Cristo)*. XVI в. Холст, масло. 67 × 54 Национальная галерея, Парма



2. Неизвестный художник по оригиналу Корреджо. *Взятие Христа по стражу (The Betrayal of Christ, with a soldier in pursuit of Mark the Evangelist)*. XVI в. Холст, масло Christie's, Лондон, 2003

в Риме. — Примеч. авторов] написана на холсте и как будто является эскизом или боццетто для другой, поскольку в ней заметны некоторые правки; подобное редко встречается в работах Корреджо. Несмотря на это, фигура юноши вполне закончена, прекрасно моделирована, замечательна по колориту и выразительности, в особенности, в передаче движения, которым он сбрасывает покрывало. Воин, пытаясь его удержать, правой рукой хватается за край покрывала, но движение левой руки скорее показывает, что он собирается его окликнуть, чтобы дружески убедить остановиться: это соответствует характеру живописи Корреджо, кисть которого не склонна к изображению жестоких сцен и насилия. В глубине представлено взятие Христа под стражу, когда Иуда целует его, а Святой Петр отсекает ухо Малху. Пространство и светотень в этой картине

исполнены в лучшей манере Корреджо, но что в ней уникально и особенно примечательно, это то, что перед глазами художника был образ старшего сына Лаокоона — голова, черты лица и весь характер этого персонажа до чрезвычайности напоминают главного героя; однако все это представлено в более грандиозной форме, в соответствии со стилем Корреджо [24, p. 175].

Итак, вначале Менгс упоминает оригинал, ранее принадлежавший Барберини и написанный, как подразумевает стиль изложения, **на доске**. Хронисты XVII столетия оставили его восторженные описания⁴, Менгс подтверждает: «Самое законченное из когда-либо виденных мною его [Корреджо] работ <...> настолько прекрасная, что не могу припомнить что-либо равное ей»⁵. Этот подлинник, согласно Менгсу, оказался в Англии, но в Риме, в собственности некоего англичанина, существовала еще одна авторская версия, исполненная (в отличие от первой) **на холсте**, которую он, Менгс, не так давно видел своими глазами, и которая произвела на него сильное впечатление. Однако в издании 1787 года эти сведения изложены противоположным образом: будто бы картина, ранее принадлежавшая Барберини, написана на холсте, а в Риме «в руках одного английского любителя, такая же, с той лишь разницей, **что та, другая**, написана на холсте, а эта — на доске, и служила боццетто для первой»⁶. В примечаниях указано, что *dilettante inglese* — это известный Томас Дженкинс, а первая картина, ушедшая в Англию, была им же выкуплена и перепродана российской императрице⁷. (Ил. 3.)

В нашей предыдущей публикации двух алтарных картин из комплекса *Oratorio della Scala* в Ферраре [5, с. 94–115; 8, p. 79; 9, pp. 27–40] говорилось, что Рейфенштейн приобрел их для Екатерины II у Дженкинса в числе других, общим числом восемь. 23 июня 1779 года Рейфенштейн отправил Гримму список этих восьми работ [5, с. 100], где первым

4 *Innocuo quoties nidum furtiva palumbo/dextra rapit, toto nescius axe volat:/Cur igitur profugum tabulis mirare Ioannem?* [16, p. 234]; *Ogni qualvolta la mano furtiva sottrae il nido/all'innocente colombo, vola per tutto il cielo senza sapere dove./Perché dunque sei stupito che Giovanni sia fuggiasco nei dipinti?/Egli ha perduto il rifugio delle braccia consuete* [16, p. 234].

5 <...> *la plus finie que j'aie vue de lui <...> si belle que je ne me souvens pas d'avoir rien vu de pareil* [24, p. 175].

6 <...> *in mano di un dilettante inglese, ed è in tutto simile all'altro, fuorché quello è dipinto in tela, e questo in tavola di noce; e pare che abbia servito di bozzetto all'altro* [25, pp. 187–188].

7 *Questi è il Sig. Tomaso Jenkins. Il primo quadro fu da lui venduto ad un inglese, poi lo ricomprò e lo vendette all'Imperatrice delle Russie* [25, p. 188].

номером идет «Картина Корреджо, изображающая юношу, спасающегося бегством от солдат, которые хотят схватить его за предсказание бедствий Иерусалиму. 1500 золотых»⁸. Однако, в отличие от остальных, размеры этой картины не указаны, и по понятной причине: оказывается, она еще не в руках у Дженкинса.

Подчеркнем, что описываемые события происходят в июне 1779 года — Менгсу в это время остается жить считанные дни — он умер 29 июня. К какому же времени в таком случае относится описание картины Менгсом? Письма Рейфенштейна Гримму указывают на 1773–1774 годы — именно тогда, до своего отъезда в Испанию, Антон Рафаэль Менгс видел картину у Дженкинса, более того, как следует из того же письма, он пытался приобрести ее за огромную сумму, но не преуспел:

Я пытался понять причины, заставлявшие Менгса чуть ли не каждый день посещать Дженкинса, чтобы вновь увидеть эту картину, а затем разорвать отношения с Дженкинсом, когда тот отказался ее уступить за 1000 цехинов ввиду более выгодного предложения»⁹.

О каком более выгодном предложении идет речь? Это разъясняется в уже цитированном отрывке из письма Гримму. Приведем его полностью:

В связи с этим я, прежде всего, отмечу, что полотно Корреджо, размеры которого опущены, пока еще не здесь, но на обратном пути из Англии, куда его отсюда вывезли пять лет назад. Это не первый случай, когда картины, проданные Дженкинсом или Байрсом англичанам, вновь возвращаются к ним спустя несколько лет. Среди их молодых соотечественников нередко попадаются любители, которые покупают из соображений хорошего тона, а потом раскаиваются. Но это полотно небольшого размера мне хорошо известно по тому шуму, которое оно тогда произвело, и страстному желанию Менгса обладать им, из-за которого он был вынужден предложить

8 *Un tableau de Corregge représentant ce jeune homme qui fuit devant les soldats qui veulent s'en saisir pour avoir prédit des malheurs sur Jérusalem. 1500 zecchini* [5, с. 100].

9 *Je m'imaginai d'y entrevoir en même temps quelques uns des ces motifs que Mengs put avoir alors d'aller presque tous les jours chez Jenkins pour revoir ce tableau et d'en offrir la valeur de mille zechins, et de se brouiller enfin brusquement avec Jenkins quand celui ci si ménageant déjà un parti plus avantageux refusa de lui céder* [2].

Дженкинсу на обмен знаменитую камю «Персей и Андромеда», купленную им в Испании за 500 луидоров. Но Дженкинс уже получил более выгодное предложение от того самого англичанина, у которого теперь ее выкупил¹⁰.

Итак, когда на горизонте возник Рейфенштейн (ил. 4), которого весь Рим знал как агента Екатерины II, Дженкинс срочно выкупил картину Корреджо у предыдущего владельца, своего соотечественника¹¹, в расчете на еще более выгодную сделку, и не прогадал — цена картины подскочила до 1500 цехинов. Для сравнения, «Любовная сцена» Джулио Романо обошлась русскому двору в 1000 цехинов [9, p. 28].

В письме Рейфенштейна содержатся любопытные сведения и о другой версии композиции — ведь какое-то время оба варианта находились у Дженкинса: «Я должен еще раз отметить, что Дженкинс некогда обладал композицией, представленной на двух картинах одним и тем же мастером. Англичанин, купивший у него обе по той причине, что никто не мог сказать, которая из двух лучше, также **перепродал их вместе**»¹². Вот важное для выстраивания всей последовательности событий свидетельство Рейфенштейна: Дженкинс летом 1779 года вернул себе обе композиции, считавшиеся, безусловно, авторскими работами Корреджо. Это подтверждает и фраза в цитированном письме к Гримму от 23 июня 1779 года: «<...> я должен также сдержать данное Вам ранее обещание сделать обстоятельный комментарий к записке о картинах и сообщить мои впечатления о них после возвращения г-на Дженкинса из-за города. Он и вернулся только что, получив в Кастель [Гандольфо] известие о прибытии двух картин Корреджо»¹³.

10 *Sur cette note j'observerai d'abord que le tableau de Corregge dont la mesure est omise, n'est pas encore ici, mais en chemin pour revenir d'Angleterre, où il passa d'ici il y a cinq ans. Ce cas n'est pas nouveau chez Jenkins ou Byres que des tableaux par eux vendus aux Anglais leur reviennent après quelques années. Parmi la jeunesse de cette nation il y a souvent des amateurs qui achètent par ton et se repentent après. Mais ce tableau ci d'une moyenne grandeur m'est fort connu par le bruit qu'il fit alors et par la grande envie que Mengs avoit de le posséder en proposant à Jenkins un troc avec son fameux Camée d'Andromede et de Persée qu'il avoit payé en Espagne 500 louis. Mais Jenkins en avoit déjà reçu une plus grande offre du meme Anglais qui le lui revend actuellement [2].*

11 Сьюзан Жак в своей книге *The Empress of Art* называет имя предыдущего владельца — Джеймс Хью Смит Барри [20, p. 264].

12 *Je doit encore remarquer que Jenkins avait possédé autrefois le même sujet peint en deux différents tableaux par le même maître. L'Anglais qui les lui avait achetés tous deux pour que personne ne pût lui dire qu'il avait le meilleur des deux, les lui a aussi revendus ensemble [2].*



3. Антон фон Марон
Портрет Томаса
Дженкинса
Около 1775–1780
Холст, масло. 86 × 65
Частное собрание



4. Ангелика Кауфман
Портрет И.-Ф. Рейфенштейна. 1763
Гравюра резцом

Таким образом, Рейфенштейн смог воочию познакомиться с **обеими**, предположительно собственноручными, версиями сцены, и ему предстоял нелегкий выбор. «Для картины Корреджо, на которой изображена погоня и задержание римскими солдатами юноши, предсказавшего несчастье Иерусалиму, в записке не были указаны размеры, которые составляют 1,5 палмов в высоту и 2 в длину»¹⁴. Далее Рейфенштейн сопоставляет свои впечатления с теми, что испытал «пять или шесть лет назад, когда видел их впервые» [3]. Какую же из двух версий он предпочтет?

13 *<...> je puis encore m'acquitter aujourd'hui de ma promesse faite dans une de mes précédents, de vous envoyer mon cher Monsieur, une notice raisonnée sur la note des tableaux que j'ai cru devoir vous communiquer dernièrement, en vous promettant alors de vous faire part des impressions que l'examen de ces tableaux m'aurait fait après que M. Jenkins serait de retour de sa campagne. Il reviens ces jours passés, ayant reçu à Castello la nouvelle que ces deux tableaux du Corregge étaient arrivés [3].*

14 Инверсия — композиция на самом деле вертикальная: 2 × 1,5 римского палма. Пальм (греч.) — ладонь = 22,18 см.

Когда речь идет о произведении Корреджо, приготовьтесь увидеть работу, пронизанную грацией, гармонией и силой — тремя качествами, которыми этот мастер обладал в высшей степени. Сюжет этого небольшого полотна вряд ли покажется заслуживающим внимания, и, между тем, оно обладает характерными чертами, выраженными всей фигурой убегающего юноши, — в его гибких контурах, в трогательном выражении мольбы на прекрасном лице, в грациозном наклоне головы к плечу; и даже в жесте преследующего солдата, который, пытаясь остановить юношу, хватается край плаща, а тот, сбрасывает его, обнажая свое прекрасное тело, и подзывает его к себе тем особым движением руки, свойственным итальянцам, когда они дружески обращаются к кому-нибудь <...>, в это же время своей улыбкой и совершенно грациозным поворотом головы он, скорее, выражает дружелюбие по отношению к беглецу, способное рассеять весь страх и волнение молодого человека. Сцена развивается ночью на фоне пейзажа, где в отдалении видны группы солдат, освещенных факелами, которые они несут. Эта часть композиции исключительно гармонична благодаря сдержанным полутонам, невероятно мягко вторгающимся в ночную тьму, царящую во всей картине, выделяя при этом главного персонажа, на которого падает свет факела одного из преследователей. Но мне бы следовало довершить описание, милостивый государь, всех прелестей этой картины, искренним признанием, что ни в Неаполе, ни в Риме, ни во Флоренции не найдется ни одной работы Корреджо, которую можно было бы ей предпочесть, и мне кажется, что уже одно это относит его к числу перворазрядных произведений¹⁵.

Далее следует уже приведенный выше отрывок о том, что Дженкинс вернул себе обе композиции, и вот их сравнение:

На первой некогда была подпись автора и дата 1510. Вторая — это та, которую я хочу Вам представить, на ней нет ни подписи, ни даты, но она нуждается в этом гораздо меньше, чем предыдущая. Корреджо сохранил в ней в целом композицию, но усилил некоторые детали: она исполнена с гораздо большей стилистической чистотой, как в рисунке, так и в тонах пейзажа, что все вместе оставляет далеко позади первый вариант; их, по-видимому, разделяют несколько лет, в течение которых кисть мастера достигла своей мощи¹⁶.

Рейфенштейн предпочел композицию на холсте — ту же, что пятью годами ранее пытался безуспешно сторговать у Дженкинса Менгс. И не он один: по свидетельству Ратти, «Папа Климент XIV выказал намерение купить ее для Капитолийской галереи»¹⁷.

Но какую злую посмертную шутку сыграла с Менгсом судьба! Его знаменитая камея «Персей и Андромеда», известная не только всему Риму, но и всей Европе, камея, ставшая когда-то причиной ссоры с Винкельманом¹⁸, камея, с которой Менгс готов был расстаться ради обладания Корреджо, — она тоже была куплена Екатериной II в числе других предметов, отобранных неутомимым Рейфенштейном из наследия художника¹⁹. (Ил. 5.) Вот, что писала русская императрица Гримму

- 15 <...> Annoncer un sujet du Corregge s'est préparer à un sujet exécuté avec grace, harmonie et effet, trois qualités que ce maître possédait dans un degré éminent. Le sujet du petit tableau en question ne paraît guère susceptible de grace; et cependant elle est si visiblement caractérisée dans toute la figure du jeune homme fuyant, par le coulant de ses contours, par l'innocence suppliante exprimée dans le beau visage, dans le gracieux mouvement de la tête vers l'épaule, même dans le geste du soldat poursuivant, qui pendant qu'il tâche de l'arrêter par le manteau que le jeune homme laisse tomber ce qui découvre son beau corps nud, l'appelle à soi par un geste de la main particulier aux Italiens quand ils appellent quelqu'un amicalement [...] exprime en même temps son amitié vers le fuyant par un visage souriant et par un air et un tour de tête tout à fait gracieux, capable de faire passer toute la peur et crainte du jeune homme. La scène se passe de nuit dans un paysage, dans le lointain duquel on aperçoit encore quelques groupes de soldats éclairés par les flambeaux qu'ils portent. Cette partie en demi teinte extrêmement harmonieuse, interrompue très agréablement l'obscurité de la nuit qui règne dans le reste du tableau, excepté sur la figure principale qui est éclairée par la lumière du flambeau d'un des poursuivants. Mais j'aurais beau vous décrire, mon cher Monsieur, les beautés de ce tableau, on ne saurait j'avouerai très sincèrement que ni à Naples ni à Rome et à Florence on ne possède un tableau du Corregge qu'on puisse avec justice préférer à celui-ci, et il me semble que cela doit lui donner déjà un grand rang partout ailleurs [3].
- 16 Le premier en temps porte le nom du maître avec la date 1510. Le second qui est celui dont j'ai tâché de vous tracer une idée, est sans nom et sans date don't il a aussi moins besoin que le premier. Le Corregge en conservant la composition principale et en changeant les détails bien avantageusement, l'a exécuté avec beaucoup plus de pureté tant par rapport au style du dessin qu'au coloris de plusieurs paysages de ce tableau, escorte qu'il laisse bien en arrière le premier, et il doit avoir été fait bien des années après dans le temps de sa plus grande force [3].
- 17 Ратти подчеркивает, что речь идет о варианте композиции, исполненной на холсте: Papa Clemente XIV, mostrassi voglioso di comprarlo, per arricchirne la galleria Capitolina<...> [30, p. 118].
- 18 Mi sembra avervi scritto che la moglie di Mengs è ritornata dalla Spagna ed ha recato seco un cammeo rappresentante Perseo ed Andromeda, che è forse la più bella pietra del mondo; costa 1000 zecchini e li ha pagati il pittore, al re di Spagna sembrarono troppi [35, p. 55; см. также pp. 77, 223]. В Британском музее хранится рисунок с камеей, исполненный в Риме, его упоминает Дженкинс в письме к Чарльзу Таунли от 17 июня 1780 года: Anders is now making a drawing of Mengs Cameo, which the Empress of Russia has purchased for 3000 Crowns. Как следует из надписи на самом рисунке, Дженкинс перед смертью Менгса сумел выкупить у него камею (как и «Любовников» Джулио Романо) и через Рейфенштейна перепродал Екатерине II [34, no. 211].



5. Персей и Андромеда. Камень
Александрия, I век до н. э.
Сардоникс. 2,8 × 3,1
Государственный Эрмитаж,
инв. № ГР-126855.

в августе того же, 1779 года, комментируя происходящие в Петербурге и Риме события:

Я очень надеюсь, что Кваренги привезет с собой жену: она составила бы подходящую компанию т-те Паизиелло, которой приходится гулять в моем саду в полном одиночестве: я уже давно мечтаю, чтобы ей было с кем прогуливаться. Ах! Корреджо? С удовольствием! Если г-г Дженкинс готов их «отстегнуть», как говорят знатоки, за разумную цену, и божественный нам их доставит, мне кажется, что эти работы Корреджо вместе с чудесной компанией своих соотечественников (Вам незнакомых) прекрасно разместятся в новом здании за Эрмитажем, которое протянулось до моста, соединяющего его с Корпусом²⁰. <...> Это означает, что мы хотим иметь все, за исключением того, что получить невозможно <...>. Письмо

от 30 июня меня тронуло до слез; не могу успокоиться. Слава Менгса неколебима; скажите Рейфенштейну, чтобы он раздобыл его работы и купил бы их для меня. Что до камня, у меня нет никакого права на нее рассчитывать, если только не решатся ее продать. Но послушайте, этот год какой-то роковой — барон Цукмантель тоже умер, все мои сторонники меня покидают! [6, с. 158]²¹.

Как видим, желание Екатерины исполнилось — камея Менгса досталась ей.

Но что же стало с обеими версиями композиции Корреджо, так долго находившимися в центре внимания самых заметных фигур художественной жизни Рима в 60–80-е годы XVIII столетия? Картина, исполненная на холсте, благополучно прибыла в Петербург и была оставлена императрицей в Картинной галерее²². В первый инвентарь Эрмитажа она внесена со следующим комментарием: «Антонио Аллегри, прозванный Корреджо. Исторический сюжет. Главные герои — нагой юноша, спасающийся бегством от воина, пытающегося его схватить; за ними в полутьме как будто группа римских солдат. Сюжет

- 19 Именно Рейфенштейн был инициатором покупки пяти картин и камней на общую сумму 19650 скуди, включая стоимость камня в 3000 скуди (1500 цехинов). См.: Frank C. "Plus il y en aura, mieux ce sera". Caterina II di Russia e Anton Raphael Mengs. Sul ruolo degli agenti "cesarei" Grimm e Reiffenstein // Mengs: la scoperta del Neoclassico. Catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 3 marzo — 11 giugno 2001; Dresda, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 23 giugno — 3 settembre 2001) / A cura di S. Roettgen. Venezia, 2001. P. 92.
- 20 Речь идет о строящемся по проекту и под руководством Джакомо Кваренги Корпусе лоджий Рафаэля, где должны были разместить их копии.
- 21 Примечательно упоминание барона Цукмантеля — его коллекцию картин, в основном венецианской школы, Екатерина также приобрела целиком. Из этого письма можно также сделать вывод, что поначалу Рейфенштейн готов был сторговать у Дженкинса обе версии Корреджо.
- 22 Этот факт удивляет при том, что отношение Екатерины к покупке Рейфенштейна и вообще к дальнейшему расширению Картинной галереи необъяснимым образом поменялось еще до того, как картины прибыли в Петербург. Вот что она писала Гримму 19 марта 1781 года: «Я вам напоминаю о своем запрете что-либо покупать, даже картины; мне более ничего не нужно и поэтому я отказываюсь от Корреджо божественного (т. е. от Рейфенштейна. — Примеч. авторов)» («Je vous renouvelle ma résolution de ne plus acheter quoi que ce soit, pas un tableau, rien; je n'ai plus besoin de rien, et par conséquent je renonce au Corrège du divin» [6, с. 198]). Вероятно, как предположил С. О. Андросов, царице негде было размещать сильно разросшееся собрание, особенно крупноформатные полотна, из которых в основном состоял блок прибывших в сентябре 1781 года картин. Однако, несмотря на высказанное ею тогда раздражение, вылившееся в желание больше не иметь дела с Дженкинсом, это не имело реальных последствий — уже в следующем, 1782 году Дженкинс неоднократно встречался с графами Северными и сопровождал великокняжескую чету во время пребывания в Риме.

этой картины предстоит разгадать <...>. На холсте. Высота 12 ½ вершков. Ширина 10 ¼ вершков»²³. Итак, сюжет картины для хранителя эрмитажной галереи Мартинелли остался загадкой, что неудивительно — евангельский эпизод, избранный Корреджо, действительно очень редок в итальянской живописи²⁴. Последующая судьба полотна обычна для многих работ императорского собрания: в XIX веке его отправили в Гатчинский дворец, где оно оставалось до Второй мировой войны, затем последовала эвакуация, после возвращения из которой полотно было передано в Ораниенбаум²⁵, и в настоящее время входит в состав живописного собрания Петергофа²⁶. Тем самым исключаются любые сомнения в том, что именно об этой композиции **на холсте** рассуждают все перечисленные ранее источники XVIII века. (Ил. 6.)

Что касается другой картины, исполненной **на ореховой доске**²⁷, то очевидно, что она осталась в Риме у Дженкинса, где ее видел и описал адвокат Карло Фа в 1787 году или несколько ранее, «исправив» очередное издание «Картин» А.Р. Менгса: «Первая картина <...> продана Российской императрице. Вторая, высотой примерно в три пяди и чуть менее — в ширину, находится у него [т.е. Дженкинса. — Примеч. авторов] до сих пор. Согласно легенде, исполнена Корреджо для герцога Пармы, или, по крайней мере, некогда принадлежала ему. Я видел ее у г-на Дженкинса, и она в точности соответствует описанию Менгса»²⁸. Понятно, что Дженкинс на все лады расхваливал достоинства доски в надежде

23 Antoine Allégri, dit le Corrège. 2451. Sujet historique. Les figures principales sont un jeune homme tout nud fuyant devant un Guerrier qui semble vouloir le saisir; dans la demi-teinte parait une troupe de Soldats Romains. Le Sujet de ce Tableau reste à déchiffrer <...>. Sur toile. Haut 12 ½. V. Large 10 ¼. V. [1, кат. 2451].

24 О сюжете см.: [10, pp. 21–36].

25 Опись 1797 (Лабенского). № 618. Корреджо. Неизвестный сюжет; с пометкой на полях — «в Гатчинском замке»; Опись 1859. № 1609. В Гатчинском дворце — в Главном корпусе, в Первой комнате от церкви, потом — в Проходной, потом — в Чесменской галерее. На обороте холста — сургучная печать Павла I. После эвакуации — в Центральном хранилище музейных фондов (ЦХМФ), откуда по Акту № 100 от 9 июля 1963 г. передана в Дворцы-музеи и парки г. Ломоносова как работа неизвестного итальянского художника XVIII в. для использования в шпалерной развеске во Дворце Петра III в Петерштадте.

26 Корреджо. Воины, преследующие юношу. Холст, масло; 58 × 45,5. ГМЗ «Петергоф». Инв. № ОДМП 100-ж.

27 Об истории картины на ореховой доске, атрибуционных перипетиях и копиях см.: [27].

28 *Il primo quadro <...> vendette all'Imperatrice delle Russie. Il secondo, che è di circa tre palmi in altezza, e poco meno di larghezza, lo possiede ancora. È tradizione fosse fatto da Correggio per il duca di Parma, o almeno una volta esisté presso di esso. Io l'ho veduto presso Il sig. Jenkins ed è precisamente quale lo descrive Mengs* [25, p. 188 (a)].



6. Корреджо. Юноша, спасающийся бегством во время взятия Христа под стражу. 1523–1526
Холст, масло. 56,5 × 45,5
ГМЗ «Петергоф», инв. № ОДМП 100-ж

с выгодой сбыть и эту композицию. Судя по всему, Дженкинс продал ее кому-то из своих соотечественников, поскольку Луиджи Ланци сообщал в 1795–1796 годах, что картина находится в Англии²⁹. Все авторы упоминают, что на ней имелись подпись литерой «А. А.» и дата «1505» или «1506»³⁰ — обе, по общему мнению, фальшивые³¹.

Единственный экземпляр этой композиции на доске, известный с давнего времени — тот, что в XIX веке действительно находился в Великобритании. Его прохождение по английским коллекциям прослеживается с 1814 года, пока картина не оказалась в собственности Ротшильдов³². В 1930-е годы на нее обратили внимание Коррадо Риччи [31, р. 166; 19, р. 143] и Адольфо Вентури [33, pp. 180–181], признавший в ней считавшийся утраченным оригинал Корреджо, который на тот момент находился в Париже в коллекции барона А. фон Фрея. Произведение, как авторская работа, экспонировалось в 1935 году в Парме, позднее было приобретено Музеем искусства в Колумбусе (штат Огайо)³³, но впоследствии с ним расстались, и с недавнего времени картина вновь находится в частном собрании³⁴. (Ил. 7.) Повторим, это единственный вариант на дереве, и не будем его сбрасывать со счетов — наиболее вероятно, что это одна из двух версий, принадлежавших Дженкинсу, а до того — Барберини.

Попробуем рассмотреть только композиции, претендующие считаться авторскими, не касаясь довольно многочисленной группы копий, не имеющих таких притязаний. Куинтавалле упоминает «десяток копий», доказывающих существование прототипа кисти мастера [29, р. 111,

29 *Opera il cui originale è in Inghilterra* [21, p. 301].

30 Рейфенштейн называет дату «1510».

31 *Vidi già a Roma un quadretto bellissimo, che all'indietro raffigura la Cattura di Cristo all'Orto, e all'innanzi un Giovane, che fugge lasciato il manto; l'opera il cui originale è in Inghilterra, e una replica in Milano presso il Sig. Conte di Keweniller; il quadretto di Roma avea di antico carattere la data del 1505, certamente falsa* [21, p. 301]; *Il Mengs e il suo annotatore avvocato Fea attestano di averne veduto un'altro a Roma in mano del sig. Tommaso Jenkins dipinto però in tavola in noce a differenza del primo che è in tela con l'iscrizione A. A. 1506* [28, p. 39]. Все встает на место, если после *in noce* и *in tela* поставить запятые!

32 Аукционный дом *Delahante*, 4 июня 1814 г., лот 78 — куплен сэром Марком Сайксом; аукционный дом *Christie's*, 5 мая 1848 г., лот 13 — коллекция J. A. M. Meade & D. Rothchild [18, pp. 286–287].

33 Аукционный дом *Parke-Bernet Galleries Inc.*, Нью-Йорк, 24 февраля 1949 г., лот 65 [17, р. 146]. Из публикации следует, что Герман Восс и Георг Гронау подтверждают авторство Корреджо [26, pp. 74–75, cat. 48].

34 Картина недавно была продана с аукциона: *Hampel. Old Master Paintings. Part I. Monaco di Baviera*, 24.09.2020, lot 146.

cat. 88]. Копировали оригинал Корреджо очень интенсивно³⁵. Самое раннее упоминание встречается в инвентаре кардинала Джероламо Гаримберти еще в середине XVI века — в 1569 году [11, р. 203]. Копии и сегодня появляются регулярно на антикварном рынке³⁶.

Мы установили, что в конце XVIII века авторскими полагали две работы — одну, исполненную на холсте, и другую — на ореховой доске. Первая была продана Дженкинсом русской императрице и сегодня находится в собрании Ораниенбаума. Следовательно, это и есть считавшийся утраченным оригинал Корреджо?

Чтобы убедиться в этом, сравним его с версией из частной коллекции, опубликованной как авторская Фадда и Тернер, а недавно еще и Адани [7]. Авторы, уверенные в превосходстве этой работы, обращают внимание на ее отличное состояние сохранности: «Живописная поверхность в отличном состоянии, моделировка персонажей — как тех, что на переднем плане, так и тех, что представлены в меньшем масштабе, оригинальна настолько, что можно восхищаться каждой мельчайшей деталью»³⁷. Действительно, фигуры двух главных персонажей выписаны очень четко, в гладкой законченной манере, с тщательной проработкой складок одежд и аксессуаров. В сцене взятия Христа под стражу хорошо различимы все персонажи — Иуда, целующий Христа, Святой Петр с мечом в руке и поверженный им Малх. При таком «идеальном» состоянии всех фигур удивительно полное отсутствие пространства, как будто действие происходит в черной пустоте, в космосе. Потемнение пейзажного фона, а фактически его полную утрату, авторы объясняют химическими изменениями связующего и пигментов, что весьма странно и неубедительно, а чрезмерная старательность, стремление к проработанной завершенности в исполнении фигур, на наш взгляд, свидетельствуют не в пользу руки большого мастера.

35 Наиболее известна старая копия (холст, масло, 67 × 54) в Национальной галерее Пармы, происходящая из коллекции Делла Роза-Прати, которых Фадда — Тернер считают заказчиками оригинала Корреджо — того, что, по их мнению, был представлен на *Christie's* в 2003 году.

36 См., например: *MutualArt*, 3 июля 2020 — *Young man fleeing the capture of Christ* (дерево, масло, 66 × 55); последняя по времени копия представлена аукционным домом *Auxerre, Interencheres* 4 июня 2023, лот 77 — «Похищение сабинянок» неизвестного итальянского художника XVII века.

37 *La superficie pittorica è in ottime condizioni, e il modellato dei personaggi, sia quelli in primo piano che quelli in scala più ridotta, sono mirabilmente intatti, lasciandoci apprezzare ogni singolo dettaglio* [15, p. 60].



7. Корреджо (?). Юноша, спасающийся бегством во время взятия Христа под стражу. XVI в.
Дерево, масло. 60,5 × 46,4
Частное собрание; ранее – Музей искусства, Колумбус, Огайо

Еще один существенный момент – авторские правки, *pentimenti*. Их, как помним, упоминает и видел Рейфенштейн в той версии, что написана на холсте. Фадда и Тернер обращают внимание на изменение контуров предплечья и кисти воина, кисти руки и лба юноши. Что касается ораниенбаумской картины, то на снимке в инфракрасных лучах выявлены существенные *pentimenti*. (Ил. 8.) В первую очередь, в рисунке головы молодого человека: хорошо виден правый глаз, первоначально изображенный выше, смещены и контуры всех черт лица, как и наклон головы. В кисти правой руки положение пальцев менялось неоднократно. Возникает впечатление, что копиист в версии, проданной на *Christie's* в 2003 году, стремился имитировать даже замеченные им в оригинале правки.



8. Корреджо. Юноша, спасающийся бегством во время взятия Христа под стражу. ГМЗ «Петергоф»
Фрагмент в инфракрасном свете



9. Корреджо. Юноша, спасающийся бегством во время взятия Христа под стражу. ГМЗ «Петергоф»
Фрагмент: фигура юноши

Еще более невыгодным для этого претендента на автограф Корреджо оказывается сравнение его художественных качеств с живописью нашей картины. В ней светотеневая моделировка обнаженной юношеской фигуры выполнена очень тонко и мягко, в большом диапазоне градаций – чего не наблюдается абсолютно в варианте из частного собрания. (Ил. 9.) При уже упомянутых и столь восхваляемых скрупулезности и тщательности бросается в глаза абсолютная плоскостность кирасы преследователя, в то время как в ораниенбаумском полотне эта деталь прекрасно моделирована, да и сама живописная манера далека от сухости копийного повторения: мазки легкие, живые, вибрирующие, как в написании деталей одежды римского легионера, так и в сцене взятия Христа под стражу. Освещение ее пламенем факелов

создает драматические эффекты игры света и тени на лицах персонажей и подчеркивает красоту палитры мастера — очень деликатной, с приглушенными, но глубокими тонами — сиреневого хитона Спасителя, оливково-охристого Иуды, бирюзового акцента в одеянии апостола, стоящего справа. Во всех известных копиях цветовая разработка этой сцены практически отсутствует и сведена к почти монохромному решению. В некоторых случаях это связано, несомненно, с предшествующими вмешательствами, которые привели к необратимым потерям живописи. Так, очевидно, произошло и с вариантом, исполненным на ореховой доске, который когда-то принадлежал Барберини.

Композиция, которой посвящена эта статья, тоже дошла до наших дней не в идеальном состоянии: есть утраты и осыпи красочного слоя (на фигуре воина и за его спиной), потемневшие участки и потертости, особенно заметные в пейзажном фоне³⁸. В нашей картине Гефсиманский сад представлен оливой с мощным раздвоенным стволом, возвышающейся на пригорке над двумя главными фигурами. Тени деревьев различимы и за спинами стражников и апостолов, окружающих Христа. Если не сбрасывать со счетов версию Барберини, то интересно отметить, что в ней фон иной: пригорок превращен в холм, вершина которого уходит влево ввысь, на его склоне видны тонкие изогнутые стволы, а в глубине, справа, на фоне ночного неба, виднеется еще несколько небольших оливок.

Собственно, только на этих двух картинах и можно рассмотреть пейзажные фоны — в известных копиях второй план отсутствует, как отсутствует и ближний план, прекрасно разработанный в ораниенбаумском полотне — на тропинке, по которой убегает юноша от своего преследователя, видны крупные и мелкие камни, корни деревьев, пучки травы и цветы. Подобные детали скрупулезно воспроизведены и на рисунке, исполненном учеником Менгса Николаусом Мосманом в альбоме, заказанном 9-м графом Экстером и включающем двадцать два изображения картин, принадлежавших Томасу Дженкинсу. (Ил. 10.) Этот любопытный документ хотя и хранит память о столь удачной сделке — подпись под рисунком сообщает, что оригинал продан российской императрице, но с двумя существенными ошибками: дата приобрете-

38 Известные надежды здесь можно возлагать на реставрацию, которая не проводилась с 1963 года. Деликатное утоньшение и выравнивание лаковой пленки, возможно, раскроет плохо читаемые сейчас детали композиции.



10. Николаус Мосман по оригиналу Корреджо. Юноша, спасающийся бегством во время взятия Христа под стражу. XVIII в. Бумага, черный уголь. 62,5 × 50,5. Британский музей, Лондон, inv. T.5.43



11. Неизвестный художник по оригиналу Корреджо. Юноша, спасающийся бегством во время взятия Христа под стражу и Моление о чаше. Библиотека Гоннелли, Флоренция

ния картины Екатериной II указана неверно — 1773 вместо 1779 года³⁹, а сам рисунок воспроизводит не наше полотно, а версию на дереве — ту, что осталась в руках Дженкинса. Сопоставление исключает какие-либо сомнения в этом.

Загадкой остается по сей день ранняя история композиции Корреджо. Ее исполнение мастером сейчас единодушно относят к 1523–1526 годам по аналогии со стилистически близкими фигурами в живописных и графических работах Антонио Аллегри: с рисунком из собрания Пьер-Жана Мариэтта (Лувр, Париж) с изображением

39 Nicolaus Mosman, disegno a carboncino nero su carta, 62,5 × 50,5, iscrizioni: Antonio da Coregio pinxit. Belonging to T: Jenkins at Rome./Sold to the Empress of Russia in 1773; descrizione del disegno sul sito del museo: A representation of St Mark, ch. XIV, v. 51-52, after Correggio, one of a series of 277 drawings commissioned by Brownlow, 9th Earl of Exeter (1725–1793); a nude figure casting off drapery and being pursued by a soldier with plumed helmet, a group of figures beyond, within a wooded, rocky landscape.

мученичества четырех святых, который является подготовительным графическим наброском к картине капеллы Дель Боно в церкви Сан Джованни Евангелиста, а также фигурам в куполе Кафедрального собора Пармы. Однако еще более убедительным представляется сравнение стематически близким «Молением о чаше» (около 1524, собрание герцога Веллингтона, Эпли Хаус, Лондон), которое можно рассматривать как своего рода *pendent* к рассматриваемой композиции. В обеих работах обращает на себя внимание сходство художественных приемов: точный рисунок, мягкость и диапазон светотеневых градаций, богатство палитры при написании главных персонажей в сочетании с живописной свободой и эскизностью в изображении фигур второго плана. Аналогичным образом на них представлен и разработан передний план. Но главное — фигуры юноши и ангела похожи как близнецы, разница лишь в ракурсах. Интересно и выбранное автором освещение сцен: первая — при последних лучах вечерней зари, вторая — во мраке ночи, освещенной только вспышками факелов. Художник создает своего рода двухчастный пролог к «Страстям Христа». На эту же мысль наводит и загадочный рисунок, проходивший не так давно на аукционе *Gonnelli*: в нем обе сцены объединены в единой композиции, которую делит на две части ствол огромной оливы [22]. (Ил. 11.) Не запечатлен ли в этом графическом наброске не постигнутый нами до конца авторский замысел?

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники

1. Архив Государственного Эрмитажа. Ф. I. Оп. VI. Д. 85. Catalogue raisonné des Tableaux qui se trouvent dans les galeries, Sallons et Cabinets du Palais Impérial de S. t Petersburg, commencé en 1773 et continué jusqu'en 1783.
2. РГАДА. Ф. 10. Оп. 3. Д. 504. 9 июня 1779. Л. 78 об.–79 об.
3. РГАДА. Ф. 10. Оп. 3. Д. 504. 23 июня 1779. Л. 78–83.

Литература

4. Артемьева И. С., Бортникова Е. А. «Обрезание Христа» Людовико Карраччи из собрания ГМЗ «Петергоф»: реставрация и атрибуция // Век реставрации пригородных дворцов. Трагедия и триумф. Сб. тр. по материалам науч.-практич. конф. ГМЗ «Петергоф», 23–24 апреля 2018 г./Отв. ред. А. С. Белоусов; науч. ред. П. В. Петров. СПб.: ГМЗ «Петергоф», 2019. С. 320–325.
5. Артемьева И. С., Бортникова Е. А. К истории приобретения И. Ф. Рейфенштейном картин для Екатерины II. Часть I. Л. Карраччи и И. Скарселлино // Искусствознание. 2022. № 3. С. 94–115.
6. Сборник Императорского Русского Исторического Общества. Т. 23: Письма Императрицы Екатерины II барону Мельхиору Гримму (годы с 1774 по 1796). Сообщено из государственного архива Министерства Иностранных Дел в С.-Петербурге/Изд. и снабдил предисловием акад. Я. К. Грот. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1878.
7. Adani G. Le notti del Correggio. Il sorprendente ritrovamento di un capolavoro allegriano // Finestre sull'Arte. 2020. 23 maggio. URL: <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/le-notti-del-correggio> (дата обращения: 20.07.2022); Adani G. Correggio. Il genio, le opere. Cinisello Balsamo: Silvana, 2020. P. 127. Cat. 96.
8. Artemieva I., Bortnikova E. Lettera da Oranienbaum: Aliense, Ludovico Carracci, Mazzoni // Ricche Minere. 2018. No. 9. Pp. 69–83.
9. Artemieva I., Bortnikova E. Lettera da Oranienbaum (II): Ippolito Scarcellino, Pietro Liberi, Daniel Seiter // Ricche Minere. 2020. No. 14. Pp. 27–40.
10. Artemieva I., Bortnikova E. Lettera da Oranienbaum (III). Correggio: Giovane nudo che fugge nella scena della Cattura di Cristo // Ricche Minere. 2021. No. 15. Pp. 21–36.

11. *Brown C. M.* The Picture Gallery of Gerolamo Garimberto offered to the Duke of Bavaria // *Journal of the History of Collections*. 1990. II. Pp. 199–204.
12. Christie's. Old Master Pictures. London, South Kensington. 11 July 2003. Lot 206. URL: https://www.christies.com/lot/lot-4131694?ldp_breadcrumb-back&intObjectID=4131694&from=salessummary&lid=1 (дата обращения: 08.08.2023).
13. *Ekserdjian D.* Correggio. Cinisello Balsamo: Silvana, 1997.
14. *Fadda E.* // Correggio e Parmigianino. Arte a Parma nel Cinquecento, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 12 marzo – 26 giugno 2016) / A cura di D. Ekserdjian. Cinisello Balsamo: Silvana, 2020. P. 86, fig. 12, pp. 189–190, cat. 12.
15. *Fadda E., Turner N.* Di un'opera supposta perduta del Correggio: Il "Giovane che sfugge alla cattura di Cristo" // *Rivista d'Arte*. 2013. S. V. Vol. 3. Pp. 56–76.
16. *Félibien A.* Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes. Vol. I. Paris: Chez Pierre le Petit, 1666.
17. The Frederick W. Schumacher Collection. Columbus Gallery of Fine Arts, 1976.
18. *Gould C. H. M.* The paintings of Correggio. Ithaca (NY): Cornell University Press, 1976.
19. *Gronau G.* Correggio: des Meisters Gemälde. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1907.
20. *Jaques S.* The Empress of Art: Catherine the Great and the Transformation of Russia. New York: Pegasus Books, 2016.
21. *Lanzi L.* Storia pittorica della Italia dell'ab. Luigi Lanzi antiquario della r. corte di Toscana. Tomo secondo parte seconda ove si descrivono altre scuole della Italia superiore, la bolognese, la ferrarese, e quelle di Genova e del Piemonte, a spese Remondini di Venezia, 1795–1796.
22. Libreria antiquaria Gonnelli. Asta 23, 9–10 ottobre 2017, lotto 132. URL: <https://www.gonnelli.it/it/asta-0023-1/giovane-nudo-fugge-durante-la-cattura-di-crist.asp> (дата обращения: 08.08.2023).
23. *Mengs A. R.* Opere di Anton Raphael Mengs primo pittore della maestà di Carlo III re di Spagna pubblicate da D. Giuseppe Niccola D'Azara. Parma: Dalla Stamperia Reale, 1780. II.
24. *Mengs A. R.* Opere di Anton Raphael Mengs primo pittore della maestà del re cattolico Carlo III pubblicate dal cav. Giuseppe Niccola D'Azara

- e dallo stesso rivedute ed aumentate in questa edizione, A spese Remondini di Venezia. Bassano, 1783. II.
25. *Mengs A. R.* Opere di Anton Raphael Mengs primo pittore del re cattolico Carlo III pubblicate dal cavaliere D. Giuseppe Niccola D'Azara e in questa edizione corrette ed aumentate dall'avvocato Carlo Fea. Roma: Stamperia Pagliarini, 1787.
 26. Mostra del Correggio. Catalogo. Parma, Palazzo della Pilotta, 21 Aprile – 28 Ottobre, 1935.
 27. *Piccolo O.* Correggio: indagine sul "Giovane nudo che fugge nella scena della Cattura di Cristo" già in collezione Barberini // *Ricche Minere*. 2021. No. 15. Pp. 36–49.
 28. *Pungileoni L.* Memorie storiche di Antonio Allegri detto il Correggio. 3 vol. Vol. 2. Parma: Dalla Stamperia ducale, 1818.
 29. *Quintavalle A. C.* L'opera completa del Correggio. Milano: Rizzoli, 1970.
 30. *Ratti C. G.* Notizie storiche sincere intorno la vita e le opere del celebre pittore Antonio Allegri da Correggio. Finale: Stamperia di G. de' Rossi, 1781.
 31. *Ricci C.* Correggio. London: Warne, 1930.
 32. *Tetius H.* Aedes Barberinae ad Quirinale. Romae: Excudebat Mascardus, 1642.
 33. *Venturi A.* Di un'opera supposta perduta del Correggio // *Crisopoli*. 1934. II, No. 3. Maggio-Giugno. Pp. 180–181.
 34. *Wilton A., Bignamini I., eds.* Grand Tour: The Lure of Italy in the Eighteenth Century. London: Tate Gallery Publ., 1996.
 35. *Winckelmann J. J.* Opere di G. G. Winckelmann. In 12 vol. Vol. 10. Prato: Per i Fr. Giachetti, 1833.