

Итальянская скульптура  
XVII–XVIII веков



THE STATE HERMITAGE MUSEUM

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ

Italian Sculpture  
17th–18th Centuries

CATALOGUE OF THE COLLECTION

By Sergey Androsov

Итальянская скульптура  
XVII–XVIII веков

КАТАЛОГ КОЛЛЕКЦИИ

С. О. Андросов

St. Petersburg  
The State Hermitage Publishers  
2014

Санкт-Петербург  
Издательство Государственного Эрмитажа  
2014

РЕДКОЛЛЕГИЯ:

А. Ю. Алексеев  
С. О. Андросов  
Б. И. Асвариц  
Г. В. Вилинбахов (председатель)  
М. М. Дандамаева  
Е. В. Звягинцева  
Ю. П. Калашник  
В. А. Калинин  
Н. В. Козлова  
М. Б. Пиотровский  
Т. В. Раппе  
А. Ю. Родина  
В. А. Федоров

АВТОР КАТАЛОГА:

С. О. Андросов

ФОТОГРАФЫ:

Л. Г. Хейфец  
А. М. Кокшаров

ДИЗАЙН:

Л. Н. Киселева  
В. Г. Лошкарева

ПЕРЕВОД

НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК:

К. Филлипс

История коллекции [The History of the Collection] . . . . .	7
The History of the Collection. . . . .	19

КАТАЛОГ [CATALOGUE]

Пояснение к каталогу [Comments on the Catalogue] . . . . .	30
Рим. XVII — первая половина XVIII века [Rome. 17th to First Half of the 18th Century] . . . . .	31
Флоренция и Тоскана. XVII — середина XVIII века [Florence and Tuscany. 17th to Mid-18th Century] . . . . .	175
Венеция и Северная Италия. XVII — первая половина XVIII века [Venice and Northern Italy. 17th to First Half of the 18th Century] . . . . .	193
Тоскана и Центральная Италия. Вторая половина XVIII века [Tuscany and Central Italy. Second Half of the 18th Century] . . . . .	217
Рим. Середина и вторая половина XVIII века [Rome. Middle and Second Half of the 18th Century] . . . . .	242
Италия. XVIII век [Italy. 18th Century] . . . . .	303

Принятые сокращения [Abbreviations]

Выставки [Exhibitions] . . . . .	326
Литература [References] . . . . .	327
Музеи и организации [Museums and Institutions] . . . . .	338

Указатели [Indexes]

Указатель имен скульпторов [Index of Sculptors] . . . . .	339
Index of Sculptors . . . . .	340
Указатель сюжетов [Index of Subjects] . . . . .	342



## История коллекции

Данный том каталога коллекции итальянской скульптуры в Государственном Эрмитаже посвящен произведениям XVII–XVIII веков. В его подзаголовке могли бы быть вынесены имена самых известных мастеров этого времени — основоположника искусства барокко Джан Лоренцо Бернини (1598–1680) и Антонио Кановы (1757–1822), чье творчество завершает XVIII столетие и открывает XIX век. История появления этих скульптур в России насчитывает около трех веков, причем, как правило, коллекционеры приобретали произведения современных им скульпторов.

Как известно, до самого конца XVII столетия Россия не знала круглой пластики из-за запрета православной церкви, борющейся с языческими «идолами», которые ассоциировались и со статуями. Положение кардинально изменилось только в царствование Петра I (1672–1725), реформы которого затронули все стороны жизни страны и полностью изменили также русскую культуру и искусство. Его энтузиазм по отношению к скульптуре не вызывает никаких сомнений. Примером новых преобразований может служить история церкви Знамения Богородицы в Дубровицах (под Москвой), уже около 1697–1698 годов украшенной каменной круглой пластикой (в экстерьере) и рельефными композициями из стукко (в интерьере). За этим смелым проектом, несомненно, стоял сам царь, поскольку Дубровицы принадлежали одному из его наставников и первых советников, князю Б. А. Голицыну.

Совершая путешествие по Европе в 1697–1698 годах, Петр I должен был еще более заинтересоваться скульптурой, видя ее важное значение не только как элемента украшения церквей и дворцов, но и как части новой европейской культуры, которой предстояло войти в жизнь России. Уже около 1707 года начала формироваться петровская коллекция, и первые произведения скульптуры попали в Петербург. По свидетельству датского посланника Юста Юля, около 1710 года в Летнем саду уже находилось «слишком 30 больших мраморных статуй художественной работы»<sup>1</sup>.

Еще энергичнее Петр Великий занялся формированием своей коллекции около 1716 года, во время своего второго путешествия по Европе. Именно к этому году относятся многочисленные указания царя о приобретении картин и статуй, которые направлялись русским дипломатическим представителям и агентам в разных странах Европы. Князь Б. И. Куракин, посол в Голландии, должен был заказывать свинцовые статуи. Другому представителю в той же стране, Христофору Брантсу, поручалось навести справки о том, «можно ли сыскать в галандии

мраморовых штатуо и в какую цену самой лутчей работы». Торговому агенту в Венеции П. И. Беклемишеву предписывалось «ежели какие письма хорошие или статуи после умерших станут продават дешево и таких вещей не пропускают по купат на нас». Еще более конкретное задание было дано находившемуся в Венеции графу С. Л. Владиславичу: заказать «тритцать статоев мраморных в том числе поясных десят штатов»<sup>2</sup>.

Наибольших успехов в заказе и покупке скульптуры добился именно Савва Владиславич, в русской литературе обычно именовавшийся Рагузинским (около 1669/70–1738)<sup>3</sup>. В этом деле он проявил не только понимание предмета и хороший вкус, но и разумную инициативу. Большинство статуй и бюстов выполнялось на заказ ведущими скульпторами Венеции, тем самым решалась задача добиться нужного тематического и стилистического единства в соответствии с программой, которую он сам разработал. В качестве материала использовался только мрамор, более подходящий к суровому климату Петербурга, а не местный камень, который обычно употребляли для садовой скульптуры в Италии. В апреле 1717 года Рагузинский встретился в Дюнкерке с Петром I и преподнес ему альбом с зарисовками статуй и бюстов, заказанных или приобретенных им в Венеции. По-видимому, эти рисунки, хранящиеся ныне в Библиотеке Российской академии наук в Петербурге, полностью удовлетворили царя, и он разрешил графу в дальнейшем приобретать скульптуру по своему усмотрению<sup>4</sup>.

Используя имевшийся у него капитал и получая возмещение расходов из Кабинета Петра Великого (хотя и с некоторым опозданием), Рагузинский смог уже в конце апреля 1717 года отправить в Петербург свои первые покупки. Это были 23 мраморные статуи высотой каждая около двух метров, 46 мраморных бюстов в натуральную величину, а также шесть статуй и групп меньшего размера. Несколько произведений из этого списка находятся ныне в Эрмитаже. «Адонис» и «Диана» являются единственными сохранившимися в Петербурге работами Джузеппе Торретто. Неизвестному скульптору, возможно римской школы, принадлежит небольшая статуя святой Терезы<sup>5</sup>. Через год Рагузинский послал в Петербург три больших и шесть маленьких статуй, а также двенадцать бюстов, предназначавшихся для царицы Екатерины I. Три статуи из последней группы — «Юнона», «Венера» и «Аполлон» работы Антонио Тарсия — попали со временем в Эрмитаж<sup>6</sup>. В 1720 году в Петербург была привезена статуя «Диана» работы братьев Джузеппе и Паоло Гроппетти, а в 1722-м — небольшая группа «Борьба лапифов с кентавром» работы Франческо Бертоса<sup>7</sup>. Статуя «Правосудие», приписываемая Альвизе Тальяпьетра и происходящая из собрания князя А. Д. Меншикова, также относится к числу покупок Рагузинского<sup>8</sup>. Все эти произведения включены в настоящий каталог.

В общей сложности «иллирический граф» приобрел для царской коллекции не менее 60 больших статуй или групп, около 20 скульптур меньшего размера и более 100 бюстов. Кроме того, он покупал статуи и бюсты для ближайших сподвижников Петра Великого — князя А. Д. Меншикова и графа Ф. М. Апраксина; эти работы вскоре влились в императорское собрание. Приобретение скульптуры в Венеции в таком масштабе смело можно считать исключительным явлением в истории европейского коллекционирования.

Одновременно с Рагузинским покупками скульптуры в Италии занимался Юрий Иванович Кологривов (около 1690–1754), первый художественный агент Петра Великого<sup>9</sup>. В начале 1718 года он приехал в Рим с заданием приобретать скульптуру. Найдя ситуацию здесь очень благоприятной, он уже летом того же

года смог отправить в Россию большую партию произведений искусства (33 статуи и группы, 41 бюст, 25 рельефов, а также вазы и столы). Однако судя по сохранившимся произведениям и сведениям о стоимости других, можно заключить, что среди них не было выдающихся памятников, за исключением античной статуи «Старик» (ныне в Эрмитаже). В следующем, 1719 году, Кологривов пытался приобрести более дорогие произведения пластики, однако из-за трудностей с получением денег ему не удалось осуществить свои планы. Все же Кологривов купил две скульптурные группы, по-видимому созданные в мастерской Бернини (композиция «Амур и Психея», приписываемая Джулио Картари, до сих пор находится в Летнем саду), а также статую Венеры, возможно, греческой работы II в. до н. э. (ныне в Эрмитаже, известна также как «Венера Таврическая»).

Несколько произведений, относящихся к первой посылке Кологривова, включены в настоящий каталог. Это статуя «Спящий Гермафродит» («копия с Боргезиевой», как обозначил ее Кологривов в своем списке), четыре бюста цветного мрамора — изображения мавров и мавританок, два рельефа, восходящих к композициям Дюкенуа, наконец, серия рельефов с изображениями римских императоров довольно ремесленной работы<sup>10</sup>.

Таким образом, коллекция Петра Великого заложила основу собрания итальянской скульптуры XVII–XVIII веков в Петербурге. Большинство здесь составляли декоративные статуи и бюсты, которые сразу же были установлены в Летнем саду или Петергофе. Немногие античные скульптуры и произведения небольшого размера нашли себе место в Гроте Летнего сада на берегу Фонтанки. В начале XIX века они попали отсюда в Таврический дворец, а во второй половине XIX столетия — в Эрмитаж.

После смерти в 1725 году Петра Великого интерес к скульптуре, не имевший глубоких корней в России, угас совершенно. В случае необходимости соответствующие скульптуры просто перемещались из Летнего сада в Царское Село или использовались для украшения других императорских резиденций. Только в конце царствования Елизаветы Петровны, в 1750-е годы, судя по сохранившимся документам, были приобретены несколько мраморных групп и статуй, предназначенных для украшения садов и парков. Ни одно из этих произведений, впрочем, не поступило позднее в Эрмитаж.

Положение начинает меняться только в 1760-е годы. Важную роль здесь сыграл Иван Иванович Шувалов (1727–1797), основатель и первый куратор Академии художеств в Петербурге. Попав в немилость после воцарения Екатерины II, он вынужден был отправиться в путешествие за границу, которое продолжалось около четырнадцати лет (1763–1777). Большую часть времени Шувалов провел в Риме, неоднократно высылая в Россию произведения живописи, скульптуры и прикладного искусства. Нет сомнений, что они предназначались не только для самого Шувалова и Екатерины II, но и для других российских коллекционеров. Иными словами, Шувалов взял на себя роль художественного агента, что способствовало распространению в России нового вкуса, ориентированного на античность. Наиболее известна присланная Шуваловым из Рима коллекция слепков со знаменитых антиков, полученная в Петербурге в августе 1769 года. Большинство этих слепков до сих пор хранится в Музее Академии художеств. Одновременно с ними Шувалов направил в Петербург ряд мраморных скульптур, созданных современными мастерами в Риме, в том числе копий с антиков. Два таких произведения, подписанные Карло Альбачини, — «Флора Фарнезе» и «Исида» — хранятся в Эрмитаже.

Во второй половине 1760-х годов были установлены также художественные контакты с мастерами из Каррары, которые по сравнительно небольшим ценам поставляли скульптуру во многие европейские страны. При посредничестве маркиза Пано Маруцци, ставшего позднее русским консулом в Венеции, были приобретены четыре статуи работы Джованни Антонио Чибеи, главы местной школы (ныне они хранятся в Эрмитаже). Позднее этот же мастер выполнил ряд изображений Екатерины II (например, портретный бюст, находящийся в Государственном музее-заповеднике «Петергоф»). Возможно, к продукции каррарской мастерской относятся также фигуры мальчиков с атрибутами живописи и скульптуры, приобретенные в 1766 и 1771 годах и украшавшие Висячий сад Малого Эрмитажа.

Тем не менее представляется, что Екатерина II не испытывала большого интереса к скульптуре. Покупая статуи и бюсты у Жана Антуана Гудона, приглашая в Петербург Этьена Мориса Фальконе, императрица скорее следовала советам окружавших ее знатоков — таких, как Дени Дидро и князь Дмитрий Алексеевич Голицын, бывший тогда послом во Франции. Заказывая произведения Мари Анн Колло, приехавшей в Петербург вместе с Фальконе, Екатерина II, возможно, исходила из соображений женской солидарности, отдавая должное редкой для юной девушки профессии. К тому же она совершенно определенно не рассматривала Эрмитаж как универсальный музей, предназначенный и для произведений скульптуры. Поэтому работы французских скульпторов находили себе место в Гроте (или Утреннем зале) в Царском Селе, излюбленной летней резиденции императрицы. Сюда же со временем попала богатая коллекция античной скульптуры, приобретенная в 1785 году у Джона Лайд Брауна, одного из директоров Банка Англии.

Павел I, в отличие от матери, ценил и понимал как античную, так и современную скульптуру. Еще совсем молодыми великий князь Павел Петрович и его супруга Мария Федоровна совершили путешествие по Европе под именем графа и графини Северных. В начале 1782 года они побывали в Италии, посетив основные художественные центры — от Венеции, где в их честь были устроены невероятные празднества и представления, до Неаполя и от Рима до Турина. Известно, что в Риме граф и графиня Северные приобретали античную скульптуру. Они посещали мастерские Бартоломео Кавачеппи, Лоренцо Карделли, Джузеппе Анджелини и Альбачини. Целый ряд произведений Альбачини сегодня по-прежнему украшает залы дворца в Павловске, резиденции Павла I. В собрании Государственного музея-заповедника «Гатчина» хранится портретный бюст Марии Федоровны, исполненный в Риме Кристофером Хеветсоном.

Главным архитектурным памятником царствования Павла I стал грандиозный Михайловский замок, новая резиденция императора (1796–1801, архитекторы Василий Баженов и Винченцо Бренна). В проектировании этого дворца и разработке программы его декора активное участие принял сам царь. Именно в Михайловский замок были перевезены многочисленные произведения скульптуры из Царского Села, как античные, так и нового времени. К ним добавились некоторые статуи и бюсты петровской коллекции. Однако этим дело не ограничилось. Желая уподобить Петербург «новому Риму», Павел I и его доверенный архитектор Винченцо Бренна, не жалея денег, выписывали из Италии мраморные копии со знаменитых статуй античности и нового времени. Главным исполнителем их заказов стала мастерская Паоло Андреа Трискорниа в Карраре (1757–1833). Брат последнего, Агостино Мария Трискорниа (1761–1824), находился в это время в Петербурге, не только занимаясь ваянием, но и выступая как коммерческий агент своего брата. Большая партия мраморной скульптуры из Каррары,

в частности, была получена в ноябре 1798 года. Здесь выделяются группа «Лаокоон» (подписана Паоло Андреа Трискорниа и датирована 1798 годом), монументальная «Спящая Ариадна» (подписана тем же Трискорниа), а также лишенные подписи «Умиравший гладиатор», «Германик», «Венера Каллипига» и «Аполлино». Все эти скульптуры, с большой точностью передающие античные оригиналы, свидетельствуют о высоком профессиональном мастерстве Трискорниа и его помощников. Мы говорим здесь о помощниках не только из-за отсутствия подписей на части статуй, но и потому, что кажется непостижимым, как один скульптор за короткое время мог создать такое количество произведений. Трискорниа или его мастерской может быть приписана также немного упрощенная копия с «Аполлона и Дафны» Бернини (ныне в Эрмитаже). Наконец, лишены даты, но подписаны скульптором две оригинальные композиции, прибывшие в Петербург с тем же кораблем, — «Амур и Психея» и «Диана и Эндимион». Если во второй композиции можно увидеть реминисценции искусства барокко, то первая, в особенности благодаря изысканной фигуре стоящей Психеи, показывает мастера из Каррары элегантным представителем неоклассического направления<sup>11</sup>.

Так на некоторое время Михайловский замок стал самым богатым собранием скульптуры в России. Однако Павел I провел в своей новой резиденции лишь сорок дней. После его убийства в марте 1801 года Михайловский замок перестал быть царской резиденцией. Его убранство было частично демонтировано, частично перевезено в другие дворцы. Большинство произведений скульптуры при этом попало в Таврический дворец, надолго ставший хранилищем также для мебели и произведений декоративно-прикладного искусства из императорских резиденций.

Последним важным пополнением коллекции скульптуры в XVIII веке стало приобретение венецианского собрания Фарсетти. Аббат Филиппо Фарсетти (1704–1774) в середине XVIII века заказал слепки со знаменитых античных и современных статуй, чтобы молодые художники в Венеции, столь далекой от Вечного города, могли приобщиться к вновь открытому миру античности и вечным ценностям искусства. Попутно с той же целью приобретались модели и боццетти мастеров римского барокко. В 1755 году в Палаццо Фарсетти, на берегу Канале Гранде, открылся Музей Фарсетти, доступный не только для знатных путешественников, но и для молодых людей, желающих совершенствоваться в искусстве. Здесь часто работал юный Антонио Канова, регулярно рисовавший с антиков или копировавший древние статуи. Сам Павел Петрович, очевидно, посетил Музей Фарсетти в январе 1782 года и тогда же хотел приобрести собрание, но венецианское правительство воспротивилось этой сделке. Каталог коллекции был напечатан в Венеции (без года издания, но на основании косвенных данных может датироваться 1788-м)<sup>12</sup>. Он является важным документом, позволяющим не только очертить состав коллекции, но и предложить атрибуции для многих произведений. В 2003 году итальянская исследовательница Б. Мацца Боккацци опубликовала еще один список скульптуры из собрания Фарсетти, хранившийся среди бумаг Франческо Альгаротти в Коммунальной библиотеке в Тревизо, который она датирует временем около 1770 года. Этот список вносит некоторые уточнения в атрибуции более позднего каталога, в частности объясняет ошибочное смешение имен двух скульпторов — Мадерно и Модерати<sup>13</sup>.

Став императором, Павел I, возможно по совету графа А. С. Строганова, вновь проявил интерес к коллекции. В результате Антон Франческо Фарсетти, внучатый племянник Филиппо, решил преподнести собрание в дар русскому царю.



Двумя партиями большая часть коллекции в 1800 году прибыла в Россию и была размещена в Академии художеств (часть произведений все же осталась в Венеции). Можно предполагать, что Павла I и его современников особенно интересовало собрание слепков, заказанное аббатом Фарсетти. Часть его до сих пор хранится в Музее Академии художеств. Все же для современного исследователя, бесспорно, наибольший интерес представляют находящиеся в Эрмитаже с 1919 года модели и боцетти мастеров римского барокко. Являясь едва ли не первым коллекционером этого материала, Филиппо Фарсетти смог собрать уникальное собрание, в котором наряду с копиями присутствуют настоящие модели, представлявшие заказчикам, — работы Джан Лоренцо Бернини, Алессандро Альгарди, Доменико Гвиди, Камилло Рускони, Пьера Легро, Пьетро Браччи и других мастеров. Произведения из терракоты, происходящие из коллекции Фарсетти, составляют гордость собрания итальянской пластики XVII — первой половины XVIII века в Эрмитаже. Эта часть коллекции по полноте и богатству может соперничать с Музеем Палаццо Венеция в Риме, считающимся исключительным<sup>14</sup>.

Наряду с императорским собранием в конце XVIII века в Петербурге и Москве существовали богатые частные коллекции, основу которых составляли произведения, приобретенные русскими дворянами в Италии и Франции во время обучения или путешествий Grand Tour. Большинство этих коллекций было распродано еще в XIX столетии, однако некоторые сохранялись до начала XX века. После революции 1917 года они еще некоторое время оставались в особняках, преобразованных в Дворцы-музеи, которые с конца 1920-х годов были расформированы, а произведения переданы в Эрмитаж и другие государственные музеи.

В петербургском собрании известного любителя искусства, президента Академии художеств графа Александра Сергеевича Строганова (1733–1811), преобладали произведения скульптуры, созданные французскими мастерами — такими, как Жан Антуан Гудон и Жан Пьер Антуан Тассар. Из этой коллекции происходит рельеф «Молитва великого герцога Тосканского Козимо II», приписываемый Орацио Моки, а также две бронзовые группы работы Франческо Бертоса.

К следующему поколению собирателей принадлежал князь Николай Борисович Юсупов (1751–1831) — пожалуй, наиболее крупный частный коллекционер в России в конце XVIII — начале XIX века. Его собрание почти в полном составе дошло до наших дней, хотя и разделенным на три большие части (Эрмитаж, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве, Музей-усадьба «Архангельское»). На выставке, организованной в 2001 году в московском музее и в следующем году в Эрмитаже, была сделана удачная попытка представить коллекцию Юсупова в полном объеме<sup>15</sup>.

Биография Юсупова характерна для наиболее образованных русских людей его поколения. Оставив государственную службу в 1774 году, он слушал лекции в университете Лейдена, затем в течение нескольких лет путешествовал по Европе. Позднее он сопровождал графов Северных в Италии и Франции (1781–1782). С 1783 года Юсупов снова находился в Италии в качестве русского посланника при дворе короля Сардинии. В то же время он выполнял отдельные дипломатические поручения в Риме (1785) и Венеции. Тогда он завязал отношения с ведущими итальянскими живописцами и скульпторами — такими, как Анджелика Кауффманн, Якоб Филипп Хаккерт, Доменико Корви, Помпео Батони, Антонио Канова. Юсупов вернулся в Россию в 1789 году и разместил составленную им коллекцию в своем петербургском дворце. Позднее, уйдя на покой и продолжая пополнять

коллекцию, он перевез большую часть произведений искусства в свое подмосковное имение Архангельское.

Наиболее ярко проявив себя как коллекционер живописи, Юсупов показал несомненный интерес и к скульптуре. В его собрании находились произведения ведущих римских скульпторов, в том числе Александра Триппеля и Карло Альбачини. Видный римский бронзолитейщик Франческо Ригетти также много работал для Юсупова. Две статуэтки работы Ригетти, представляющие собой копии с античных статуй («Мелеагр» и «Юпитер»), хранятся ныне в Эрмитаже. Среди собрания в Архангельском выделяются две бронзовые статуэтки Диоскуров с оригиналов Монтекавалло, смонтированные вместе с колоннами желтого мрамора и датированные 1783 годом. Из документов известно также, что в 1786 году для Юсупова Ригетти выполнил сложную многофигурную композицию «Парнас», в которую входили фигуры Аполлона и девяти муз. К началу XX века этот ансамбль был уже разрушен, и бронзовые статуэтки, входившие в него, хранятся ныне в Музее изобразительных искусств Республики Узбекистан (Ташкент).

По-видимому, во время пребывания в Риме Юсупов установил дружеские связи и с Кановой. Именно через Юсупова скульптор в 1794 году получил неофициальное письменное предложение переехать в Россию для работы над статуей Екатерины II, которое отверг. Тем не менее тогда же Канова начал работу над двумя произведениями, предназначенными для самого Юсупова, — группой «Амур и Психея» и статуей «Крылатый Амур» (третий заказ Юсупова — на статую «Гебы» — не был осуществлен). В силу различных обстоятельств работа над этими произведениями затянулась. В основном законченные в 1797 году, скульптуры были привезены в Россию только в 1802-м. Впрочем, это пошло им на пользу — Канова смог довести свою работу до стадии совершенства. Сам скульптор особенно ценил «Крылатого Амура», о котором писал заказчику: «Эта статуя имеет формы столь же новые, сколь и элегантные...» Как кажется, и сам Юсупов оценил достоинства исполненных для него произведений. В письме Канове от 30 июля 1802 года он указывал, что в полной мере вознагражден за столь долгое ожидание высочайшим качеством обеих работ<sup>16</sup>. Эти скульптуры, ныне хранящиеся в Эрмитаже, были первыми подлинными произведениями Кановы в России.

Вклад Александра I в пополнение Эрмитажа не был очень значительным. Главной его заслугой следует признать приобретение коллекции, принадлежавшей супруге Наполеона Жозефине Богарне. Собрание Жозефины, образовавшееся во многом благодаря трофеям французских завоевателей, было куплено Александром I сразу же после внезапной кончины бывшей императрицы в 1815 году. В процессе обсуждения сделки царь настоял на том, чтобы к картинам были добавлены четыре произведения Кановы — группа «Амур и Психея» и статуи «Геба», «Танцовщица» и «Парис». К сожалению, во время транспортировки в Петербург «Геба» и особенно «Парис» сильно пострадали, и потребовалось реставрационное вмешательство известного русского скульптора И. П. Мартоса. Впрочем, и сейчас на обеих статуях хорошо видны швы и следы старой склейки.

Николай I сыграл несравнимо более важную роль в истории Эрмитажа, чем его старший брат. Достаточно напомнить, что на его долю выпало восстановление Зимнего дворца после пожара 1837 года и строительство Нового Эрмитажа, ставшего первым открытым для публики императорским музеем (февраль 1852). Оба эти события должны были вызвать некоторую реорганизацию коллекции и перераспределение ее между Таврическим дворцом и основной резиденцией. Так, при реставрации Зимнего дворца после пожара в его вестибюле в 1839 году были установлены

статуи «Адонис» работы Джузеппе Торретто и «Диана» братьев Гроппелли, взятые из Летнего сада. Нишу парадной (Иорданской) лестницы дворца украсила статуя «Правосудие» работы Альвизе Тальяпьетра, находившаяся ранее в Таврическом дворце и также приобретенная некогда Рагузинским. По-видимому, в то же время из Таврического дворца в Зимний привезли многочисленные статуи и группы работы Паоло Андреа Трискорниа, происходящие из Михайловского замка.

В отборе скульптуры для Нового Эрмитажа принимал участие, наряду с архитекторами и художниками, сам Николай I, имевший большой интерес к искусству ваяния. Правда, царя больше интересовала современная пластика, и потому два зала первого этажа нового музея предназначались именно для современной скульптуры западных и русских мастеров. Эти произведения частично отбирались и заказывались самим императором, в том числе во время его пребывания в Риме в 1845 году. Следует отметить, что только в Новом Эрмитаже скульптура, как античная, так и нового времени, получила собственные выставочные помещения. Притом итальянская скульптура XVII–XVIII веков в этой экспозиции почти не была представлена (за исключением произведений Кановы).

В царствие Николая I не делалось целенаправленных покупок скульптуры более раннего времени. Все же ряд приобретений следует отметить. В 1845 году по завещанию Д. П. Татищева в Эрмитаж поступила обширная и разнообразная коллекция, включавшая несколько интересных произведений — рельеф Джованни Кремаско, статуэтки работы Массимилиано Сольдани Бенци, Лоренцо Маттиелли, Франческо Ригетти. В 1847 году у сенатора Е. А. Зурова купили мраморную группу «Амур и Психея», приписывавшуюся сначала Канове, затем его ученику Чинчиннато Баруцци и оказавшуюся редчайшим произведением рано умершего мастера Доменико Карделли. В 1851 году у живописца В. А. Сазонова приобрели бюст гения смерти, причем его атрибуцию Канове удалось подтвердить только в последнее время. Следует упомянуть также о трех произведениях Кановы, конфискованных у польских коллекционеров после восстания 1830–1831 годов. Время поступления в Эрмитаж парных бюстов Елены Прекрасной и Париса пока установить не удалось. «Орфей» — одна из первых статуй Кановы — сначала находился в Летнем саду и только в 1866 году поступил в Эрмитаж.

Примерно к тому же времени относится создание практически первой описи скульптуры в Эрмитаже и других императорских коллекциях скульптором А. Н. Беляевым. Она датируется 1859 годом, но, вероятно, была начата несколько ранее. При всем своем несовершенстве, опись 1859 года является важным документом, свидетельствующим о происхождении скульптур. К сожалению, в ней отсутствуют указания на время поступления статуй и бюстов, поэтому в ряде случаев приходится ссылаться только на данные описи и отмечать, что памятник поступил «до 1859». Это значит, что первое его упоминание относится именно к описи 1859 года.

После смерти в 1855 году Николая I пополнение скульптурной коллекции Эрмитажа становится еще более случайным. Только в 1886 году с приобретением Голицынского музея в Москве были получены «Вакх», долго считавшийся работой Франческо Дюкенуа, замечательная бронзовая группа Джованни Баттиста Фоджини «Давид над телом Голиафа», а также статуэтка работы итальянского мастера XVII века «Тибр».

Самым крупным приобретением начала XX столетия стала покупка знаменитой группы Кановы «Три грации» у герцогов Лейхтенбергских, потомков Жозефины Богарне, для которой в свое время эта группа была начата.

Скульптура нового времени хранилась в музее вместе с античной, и только в 1885 году изменения в структуре Эрмитажа позволили вычленив ее из Отдела античных древностей и включить в состав будущего Отдела западноевропейского искусства. Следующий шаг в этом направлении был предпринят уже после революции. В 1918 году было образовано Отделение новой скульптуры во главе с увлеченной своим делом и энергичной Ж. А. Мацулевич (1890–1973). Именно она провела систематизацию скульптуры в Эрмитаже, Зимнем дворце и других императорских и великокняжеских дворцах, а также выделила скульптуру нового времени среди антиков и произведений прикладного искусства. Она же принимала участие в реорганизации Музея Академии художеств, которая позволила собрать в Эрмитаже наиболее ценные экспонаты из собрания Фарсетти. Ей же принадлежит заслуга первой научной обработки скульптуры из национализированных частных коллекций. Среди поступлений первого послереволюционного времени можно выделить следующие.

В 1918 году у графини Салтыковой был приобретен монументальный мраморный горельеф «Поклонение пастухов», оказавшийся ранним произведением Джованни Баттиста Фоджини. Из собрания графов Мусиных-Пушкиных в 1920 году поступила мраморная группа «Смерть Адониса», подписанная Джузеппе Маццуолой, прекрасный образец монументальной пластики школы Бернини, а также ряд бронзовых произведений, в том числе «Фавн с козленком» работы Джузеппе Пьямонтини.

Во второй половине 1920-х годов началось закрытие Дворцов-музеев в бывших особняках знатных дворянских семей — Юсуповых, Строгановых, Шуваловых; экспонаты из этих музеев также пополнили собрание Эрмитажа. Достаточно вспомнить о названных выше двух скульптурах Кановы, исполненных им для князя Н. Б. Юсупова и поступивших в Эрмитаж в 1926 году. Из той же коллекции в 1923 году поступили четыре бюста римских императоров, по всей вероятности происходящие из коллекции Петра Великого.

Позднее покупки произведений итальянской скульптуры делались через Закупочную комиссию Эрмитажа, как от частных лиц, так и через комиссионные (антикварные) магазины. Среди приобретений последнего времени можно назвать мраморную статую «Исида» работы Карло Альбачини (покупка 1955 г.), лишь недавно отождествленную со статуей, купленной в Риме И. И. Шуваловым; рельеф «Осень», повторяющий композицию Масимильяно Сольдани Бенци (покупка 1969 г.); наконец, превосходную статую ангела из цветных мраморов, приписываемую Анджело Маринали (покупка 1991 г.).

Ныне коллекция итальянской скульптуры XVII–XVIII веков насчитывает более 300 экспонатов и может рассматриваться как очень значительное собрание пластики барокко. Что касается произведений Антонио Кановы, то ни один музей в мире не располагает столь богатым и превосходным по качеству подбором его скульптурных групп, статуй и бюстов.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Записки Юста Юля, датского посланника при Петре Великом (1709–1711). М., 1899. С. 203. Представляется, что перевод здесь не совсем точен, и речь должна идти скорее о тридцати статуях и бюстах, находившихся тогда в Летнем саду.

<sup>2</sup> Androsov S. Pietro il Grande e la scultura italiana. San Pietroburgo, 2004. P. 46, 47.

<sup>3</sup> Ibid. P. 87–241.

- <sup>4</sup> *Неверов О. Я.* Новые материалы к истории скульптурного убранства Летнего сада // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1986. М., 1987. С. 297–311; *Neverov O.* Nuovi materiali per una storia delle sculture decorative del Giardino d’Estate // *Xenia*. 1987. N 13. P. 85–109.
- <sup>5</sup> *Androsov S.* Pietro il Grande... N 117, 118, 131.
- <sup>6</sup> *Ibid.* N 99–101.
- <sup>7</sup> *Ibid.* N 26, 64.
- <sup>8</sup> *Ibid.* N 94.
- <sup>9</sup> *Каминская А. Г.* Ю. И. Кологривов и его участие в создании первых коллекций скульптуры в Петербурге // Музей-5. 1984. С. 136; *Androsov S.* Pietro il Grande... P. 246–271.
- <sup>10</sup> *Androsov S.* Pietro il Grande... N 60, 61, 127–130, 132, 137–142.
- <sup>11</sup> Более подробно о произведениях Трискорниа см.: *Androsov S.* Gli scultori carraresi e la Russia del Settecento // *I Marmi degli Zar. Gli scultori carraresi all’Ermitage e a Petergof.* [Catalogo della mostra.] Milano, 1996. P. 57–64. N 10–13.
- <sup>12</sup> Museo della Casa eccellentissima Farsetti in Venezia. S. a. [1788?].
- <sup>13</sup> *Mazza Voccazzi B.* Filippo Farsetti e Francesco Algarotti. Appunti e spunti // *Arte in Friuli arte in Trieste*. 2003. P. 153–162. В каталоге, чтобы подчеркнуть ранний характер документа, мы даем его под условным определением «Список Альгаротти».
- <sup>14</sup> *Андросов С. О.* «Славная коллекция скульптурных произведений». Собрание Фарсетти в Италии и России. СПб., 2006.
- <sup>15</sup> «Ученая прихоть». Коллекция князя Николая Борисовича Юсупова. Каталог выставки. М., 2001.
- <sup>16</sup> Более подробно о русских заказчиках Кановы см.: *Androsov S.* Canova ed i committenti russi del Settecento // *Antonio Canova. Disegni e dipinti del Museo Civico di Bassano del Grappa e della Gipsoteca di Possagno presentati all’Ermitage.* [Catalogo della mostra.] Milano, 2001. P. 43.

## The History of the Collection

This volume in the State Hermitage Museum’s catalogue of its collections is devoted to Italian sculpture of the 17th and 18th centuries. It includes the names of the most famous artists of the age: Gian Lorenzo Bernini (1598–1680), central figure of the Italian Baroque, and Antonio Canova (1757–1822) whose career rounds off the 18th century and opens the 19th. The history of how these sculptures made their way to Russia covers three centuries and in general, it should be noted, collectors were acquiring works by contemporary artists.

It is a truism that there was in Russia no such thing as freestanding sculpture, or sculpture in the round, until the very end of the 17th century. This was the result of a ban by the Russian Orthodox Church imposed as part of its battle against pagan ‘idols’, which were very closely associated with statues. The situation changed significantly only during the reign of Peter I (1672–1725) whose reforms affected all aspects of life, entirely changing the essence of Russian culture and art. Peter’s enthusiasm for sculpture cannot be doubted. One example of the transformation brought about by his policies is found in the story of the Church of the Icon of the Virgin of the Sign at Dubrovitsy near Moscow, which had freestanding stone statues on the exterior and stucco relief compositions in the interior as early as 1697–1698. There can be no doubt that the Tsar himself lay behind this daring design, for Dubrovitsy belonged to one of his tutors and early advisors, Prince Boris Alexeevich Golitsyn.

Travelling through Europe in 1697–1698, Peter I would have seen the significance of sculpture not only as an ornamental element in churches and palaces but as part of the new European culture which was to become part of Russian life. It was in about 1707 that Peter started to form his own collection, and the first sculptures arrived in his newly-founded city, St. Petersburg. By around 1710, according to the Danish envoy Just Juelle, the Summer Gardens already had ‘more than 30 large marble statues of artistic work’.<sup>1</sup>

Peter the Great applied even more energy to adding to his collection in 1716, during his second journey to Europe. It was in this year that we find documentary references to numerous personal orders to acquire paintings and statues despatched by the Tsar to Russian diplomatic representatives and agents based in different European countries. Prince Boris Ivanovich Kurakin, the ambassador to the Netherlands, was instructed to order lead statues. Another representative there, Christoffel Brants, was told to find out ‘if marble statues could be found in Holland and what the price of the best works is’. Pyotr Ivanovich Beklemishev, commercial agent in Venice, was told that ‘if any good paintings or statues remaining after someone’s death should be put on sale cheaply, such

things should not be missed but bought for us'. Count Savva Vladislavich, also in Venice, was given even more specific instructions, to order 'thirty marble statues including ten half-length'.<sup>2</sup>

Vladislavich (c. 1669–1738), known in the Russian literature as Raguzinsky, achieved greatest success in terms of his acquisitions of sculpture.<sup>3</sup> He not only demonstrated considerable taste and a sound understanding of the task but he took sensible initiatives. Most of the statues and busts were commissioned from Venice's leading sculptors, thereby ensuring that the thematic and stylistic unity required by the programme that he himself drew up was observed. Only marble was used — as being more suitable to the harsh climate in St. Petersburg — rather than the local stone usually employed in Italy for the making of park sculpture. In April 1717 Raguzinsky met Peter I at Dunkirk and presented him with an album of sketches of the statues and busts that he had commissioned or acquired in Venice. These drawings, now in the Library of the Russian Academy of Sciences in St. Petersburg, would seem to have satisfied the Tsar, for thereafter he permitted the Count to acquire sculpture as he saw fit.<sup>4</sup>

Employing monies already at his command and receiving reimbursements from the Cabinet of Peter the Great for all his expenses — although with some delay — Raguzinsky was able to despatch his first purchases to St. Petersburg as early as the end of April 1717. That first despatch consisted of 23 marble statues, each about two metres in height, 46 life-size marble busts and six smaller statues and groups. Some of the works in this list are today in the Hermitage Museum. *Adonis* and *Diana* are the only surviving works by Giuseppe Torretto in St. Petersburg. A small statue of *St. Theresa* is by an unidentified sculptor, possibly of the Roman school.<sup>5</sup> A year later, Raguzinsky sent back to St. Petersburg three large and six small statues, as well as twelve busts intended for Peter's wife Catherine. Three of these statues, *Juno*, *Venus* and *Apollo* by Antonio Tarsia, eventually made their way into the Hermitage.<sup>6</sup> In 1720 a statue of *Diana* by the brothers Giuseppe and Paolo GropPELLI was brought to St. Petersburg, and in 1722 came the small *Battle between Lapiths and Centaurs* by Francesco Bertos.<sup>7</sup> A statue of *Justice* attributed to Alvise Tagliapietra and deriving from the collection of Prince Alexander Danilovich Menshikov was also amongst the purchases made by Raguzinsky.<sup>8</sup> All of these works are included in this catalogue.

Overall, the 'Illyrian Count' acquired no less than 60 large statues or groups, about 20 smaller sculptures and more than 100 busts for the Russian ruler's collection. Moreover, he bought statues and busts for those in Peter's close circle, for Menshikov and for Count Fyodor Matveevich Apraksin; these works soon joined the Imperial collections. The acquisition of sculpture in Venice on such a large scale surely represents a unique phenomenon in the history of European collecting.

Even while Raguzinsky was acquiring sculpture in Italy Peter was employing another individual for the same purpose, Yury Ivanovich Kologrivov (c. 1690–1754).<sup>9</sup> Kologrivov, Peter's first true artistic agent, arrived in Rome in early 1718 specifically entrusted with acquiring sculpture. Finding the situation conducive to the task in hand, he was able that same summer to send a large group of works of art back to Russia: 33 statues and groups, 41 busts, 25 reliefs, vases and tables. To judge by the surviving works, however, and our information regarding the cost of other pieces, it must be concluded that few of them were of any note, with the exception of an Antique statue, *Old Man*, now in the Hermitage. The following year, 1719, Kologrivov sought to acquire more expensive sculptures but cash-flow problems prevented him from carrying out his plans on the proposed scale. Kologrivov nonetheless succeeded in purchasing two sculptural groups, apparently produced in Bernini's workshop (*Cupid and Psyche*, attributed to Giulio

Cartari, is still in the Summer Gardens), and a statue of *Venus*, known as the Tauride Venus, which is possibly a Greek work of the 2nd century BC (Hermitage Museum).

Some works from Kologrivov's first despatch are included in this catalogue: *Sleeping Hermaphrodite* ('a copy of the Borghese work', as Kologrivov described it in his list), four busts of Moors in coloured marble, two reliefs based on compositions by Duquesnoy, and a rather clumsy series of reliefs showing Roman emperors.<sup>10</sup>

It was thus that Peter the Great's own acquisitions laid the basis for St. Petersburg's collection of Italian sculpture of the 17th and 18th centuries. Most of the pieces were decorative statues and busts that were immediately placed in the Summer Gardens or in the grounds of the Imperial country palace at Peterhof. A few Antique sculptures and small works found a home in the Grotto in the Summer Gardens, by the bank of the Fontanka River. In the early 19th century they were moved to the Tauride Palace and thence in the second half of the 19th century to the Hermitage.

After the death of Peter the Great in 1725 the interest in sculpture — which had not had time to take deep roots in Russia — died out entirely. Where a need for it was felt, the statues of the Summer Gardens were simply moved to Tsarskoe Selo or used to adorn other Imperial residences. It was only towards the end of the reign of Peter's daughter Elizabeth I, in the 1750s, that — to judge by surviving documents — a few marble groups and statues were acquired to be dotted around parks and gardens. None of these works were, however, to enter the Hermitage.

It was only in the 1760s that things began to change. An important role in this new period was played by Ivan Ivanovich Shuvalov (1727–1797), founder and first curator of the Academy of Arts in St. Petersburg. Falling from grace after Catherine II came to the throne, he was forced to leave Russia, spending some fourteen years travelling abroad (1763–1777). Shuvalov spent the greater part of this time in Rome, from where he sent back to Russia numerous paintings, sculptures and works of decorative art. There can be no doubt that the art he despatched home was intended not only for himself and for Catherine II, but for other Russian collectors. In other words, Shuvalov was acting as art agent and contributing to the spread to Russia of the very latest taste — which took Antiquity as its model. The most famous despatch sent from Rome by Shuvalov consisted of a collection of casts of famous Antique sculptures, which arrived in St. Petersburg in August 1769. Most of these casts survive today in the Museum of the Academy of Arts. At the same time Shuvalov sent home a number of marble sculptures by contemporary masters working in Rome, including copies after Antiquities. Two of these, signed by Carlo Albacini, *Flora Farnese* and *Isis*, are now in the Hermitage Museum.

During the second half of the 1760s artistic contacts were also established with masters from Carrara, who provided sculptures to many European lands at relatively modest prices. Through the mediation of Marquis Pano Maruzzi, later Russian consul in Venice, four statues by Giovanni Antonio Cybei — head of the local school — were acquired; they are now in the Hermitage. Cybei was later to produce a number of images of Catherine II, among them a portrait bust in the Peterhof State Museum Reserve. It is possible that figures of small boys with attributes of painting and sculpture, acquired in 1766 and 1771 and now in the Hanging Garden of the Small Hermitage, are also products of a Carrara workshop.

It nonetheless seems fair to say that Catherine II had no great interest in sculpture. In purchasing statues and busts from Jean-Antoine Houdon and inviting Etienne Maurice Falconet to St. Petersburg the Empress was probably following the advice of specialists in her circle, among them Denis Diderot and Prince Dmitry Alexeevich Golitsyn, then Russian ambassador in France. Catherine II's commissions from Marie-Anne Collot,

who arrived in St. Petersburg with Falconet, may have been influenced by some sense of women's solidarity and as a tribute to the unusual choice of profession for a young girl. But she certainly did not see her Hermitage as a universal museum which should also include sculpture. Thus the works by French sculptors were housed in the Grotto (or Inner Hall) at Tsarskoe Selo, the Empress's favourite summer residence. It was to Tsarskoe Selo that she sent the rich collection of Antiquities acquired in 1785 from John Lyde Browne, one of the directors of the Bank of England.

Catherine's son Paul I, unlike his mother, appreciated and indeed had an understanding of both Antique and contemporary sculpture. As a very young man, Grand Duke Paul and his wife Maria Fyodorovna had travelled through Europe under the name of the Comte et Comtesse du Nord. In early 1782 they were in Italy, where they visited the main artistic centres, from Venice (where incredible festivities and performances were held in their honour) to Naples, and from Rome to Turin. We know that in Rome the 'Count and Countess' acquired an Antique sculpture. They visited the workshops of Bartolomeo Cavaceppi, Lorenzo Cardelli, Giuseppe Angelini and Albacini. A whole series of works by Albacini even today adorn the rooms of Pavlovsk Palace, former residence of Paul I. The Gatchina State Museum Reserve collection includes a portrait bust of Maria Fyodorovna produced in Rome by Christopher Hewetson.

The most important piece of architecture of the reign of Paul I was his new residence, the grandiose Michael Castle (1796–1801, architects Vasily Bazhenov and Vincenzo Brenna). The Tsar himself played an active role in drawing up the decorative programme for the palace. Numerous pieces of sculpture, both Ancient and modern, were transferred to the Michael Castle from Tsarskoe Selo. There they were joined by statues and busts from Peter the Great's collection. But this was not all. Seeking to make St. Petersburg ever more like 'a new Rome', Paul I and his most trusted architect, Vincenzo Brenna, spared no money in ordering further works from Italy, marble copies of the celebrated statues of Antiquity and of the modern age. Most of these commissions were carried out in the Carrara workshop of Paolo Andrea Triscornia (1757–1833). His brother, Agostino Maria Triscornia (1761–1824), was then in St. Petersburg, where he not only made sculptures but acted as Paolo's commercial agent. A large group of marble sculptures from Carrara, for instance, arrived in November 1798. Amongst them we should particularly note the group *Laocoon* (signed by Paolo Andrea Triscornia and dated 1798), a monumental *Sleeping Ariadne* (also signed by Triscornia), and the unsigned *Dying Gladiator*, *Germanicus*, *Venus Callipyge* and *Apollino*. All these sculptures were very precise reproductions of Antique originals and all of them demonstrate the high professional skills of Triscornia and his assistants. We must speak here of assistants not only because not all of the statues bear signatures but because it seems incredible that a single sculptor could possibly create such a large quantity of works in such a short time. We can also attribute to Triscornia or his workshop a slightly simplified copy of Bernini's *Apollo and Daphne*, now in the Hermitage. Lastly come two undated but signed original compositions that arrived in St. Petersburg on the same ship, *Cupid and Psyche* and *Selena and Endymion*. If the composition of the second contains Baroque reminiscences, the former — particularly thanks to the elegant figure of the standing Psyche — reveals the Carrara sculptor to be an elegant proponent of the Neoclassical trend.<sup>11</sup>

In just a short time, therefore, the richest collection of sculpture in all Russia became concentrated in the Michael Castle. But Paul I was to spend just forty days in his new residence. After his murder in March 1801 the Michael Castle ceased to be an Imperial residence. Its interiors were partly dismantled and some of the pieces taken to other palaces. Most of the sculptural works were transferred to the Tauride Palace, which for

many years served as storage for furniture and other pieces of decorative art from Imperial residences.

The last important addition to the collection of sculpture in the 18th century was the acquisition of the Venetian Farsetti collection. In the middle of the 18th century Abbot Filippo Farsetti (1704–1774) commissioned casts from celebrated Antique and contemporary statues in order that young artists in Venice, located so far away from the 'Eternal City', could learn about the newly rediscovered world of Classical Antiquity and about the most sublime achievements of art. As part of the same purpose he acquired *modelli* and *bozzetti* by Roman Baroque masters. In 1755 the Museo Farsetti opened in the Palazzo Farsetti on the bank of the Grand Canal. It was accessible not only to noble travellers but to all young artists wishing to perfect their skills and knowledge. Amongst those who often worked here was the young Antonio Canova, who regularly drew or copied the Antique sculptures. Grand Duke Paul himself apparently visited the Museo Farsetti in January 1782 and wished to acquire the collection, but the Venetian government opposed the deal. A catalogue of the collection was published in Venice (undated, but there is evidence to suggest that it should be dated to 1788), an important document that not only allows us to grasp the composition of the collection but to suggest attributions for many of the works in it.<sup>12</sup> In 2003 the Italian scholar Barbara Mazza Boccazzi published another list of sculptures from the Farsetti collection, found among the papers of Francesco Algarotti in the Biblioteca Comunale in Treviso, which she dated to about 1770. This list further refines some of the attributions given in the later catalogue and provides an explanation for the confusion in the names of two sculptors, Maderno and Moderati.<sup>13</sup>

On becoming Emperor, Paul again manifested an interest in the collection, perhaps at the prompting of Count Alexander Sergeevich Stroganov. As a result, Anton Francesco Farsetti, great-nephew of Filippo, decided to make a gift of it to the Russian Tsar. A large part of the collection arrived in Russia in 1800, in two groups, and was placed in the Academy of Arts; some works remained in Venice. We must conclude that Paul and his contemporaries were particularly interested in the collection of casts ordered by Abbot Farsetti, some of which are still in the Museum of the Academy of Arts today. To modern scholars, however, the items of greatest interest are the Roman Baroque *modelli* and *bozzetti* that have been in the Hermitage Museum since 1919. As perhaps the first collector to specifically acquire such material, Filippo Farsetti managed to assemble a unique collection which included not only copies but true *modelli*, the small sculptures produced to be shown to clients, by such sculptors as Gian Lorenzo Bernini, Alessandro Algardi, Domenico Guidi, Camillo Rusconi, Pierre Legros, Pietro Bracci and others. The terracottas from the Farsetti collection make up the most prized part of the Hermitage's collection of Italian sculpture of the 17th and first half of the 18th century. In its comprehensiveness, this part of the collection can rival even the Museo Nazionale del Palazzo di Venezia.<sup>14</sup>

By the end of the 18th century there were rich private collections in St. Petersburg and Moscow, at the heart of which were works acquired by Russian aristocrats in Italy and France during periods of study abroad or Grand Tour travels. Most of these collections were sold off in the 19th century, although a few survived into the early 20th century. After the Russian Revolution in 1917 they remained for a time in the mansions of the nobility, which were transformed into Palace Museums, but these were broken up in the late 1920s and the works divided between the Hermitage and other state museums.

In the St. Petersburg collection of one celebrated art lover, the President of the Academy of Arts Count Alexander Sergeevich Stroganov (1733–1811), sculptures by French

masters predominated, among them the works of Jean-Antoine Houdon and Jean-Pierre-Antoine Tassaert. Also from the Stroganov collection, however, came the relief *Cosimo II Grand Duke of Tuscany at Prayer*, attributed to Orazio Mochi, and two bronze groups by Francesco Bertos.

Prince Nikolay Borisovich Yusupov (1751–1831) belonged to the next generation of collectors. He was perhaps the most significant private collector in Russia in the late 18th and early 19th century. Although divided into three large groups, his collection has survived almost entirely intact today: there are large groups of works in the Hermitage Museum, The State Pushkin Museum of Fine Arts in Moscow and the Arkhangelskoe Estate Museum just outside Moscow. An exhibition in 2001, shown first at the Pushkin Museum and then at the Hermitage, successfully summed up the impressive scope of the Yusupov collection.<sup>15</sup>

Yusupov's life was characteristic of the most educated layers of Russian society of his generation. Abandoning state service in 1774, he attended lectures at the University of Leiden and then travelled through Europe for a number of years. Later he accompanied the 'Comte et Comtesse du Nord' through Northern Italy and France (1781–1782). From 1783 Yusupov was based in Italy as Russian envoy to the Court of the King of Sardinia, in parallel performing diplomatic missions in Rome (1785) and Venice. It was at this time that he established links with leading painters and sculptors working in Italy, such as Angelica Kauffmann, Jacob Philipp Hackert, Domenico Corvi, Pompeo Batoni and Antonio Canova. Yusupov returned to Russia in 1789 and arranged the collection that he had formed in his St. Petersburg palace. Later, continuing to add to the collection in his retirement, he moved the greater part of it to his Arkhangelskoe estate.

Whilst it was his collection of paintings that was the object of his closest attention, Yusupov manifested an undoubted interest in sculpture. His collection included pieces by leading Roman sculptors, among them Alexander Trippel and Carlo Albacini. The leading Roman sculptor and bronze founder Francesco Righetti also worked extensively for Yusupov. Two statuettes by Righetti, copies of Antique statues (*Meleager* and *Jupiter*), are today in the Hermitage. Amongst the items at Arkhangelskoe we should note two bronze statuettes of the *Dioscuri*, after the originals on Monte Cavallo, mounted together with yellow marble columns and dated 1783. Documents tell us that in 1786 Righetti produced a complex multi-figure composition of *Parnassus* for Yusupov, which included figures of Apollo and the nine Muses. By the start of the 20th century this ensemble had already been broken up and the bronze statuettes of which it was composed are now in the Museum of Fine Arts of the Republic of Uzbekistan in Tashkent.

During his stay in Rome, Yusupov would seem to have established a friendly relationship with Canova. It was through Yusupov that in 1794 the sculptor received an unofficial written proposition that he visit Russia to work on a statue of Catherine II. He refused, but nonetheless started work on two compositions intended for Yusupov himself, the group *Cupid and Psyche* and a statue of *Winged Cupid*; a third commission, for a statue of *Hebe*, was not carried out. Work on these pieces was delayed by a number of things and although they were largely finished in 1797 they were brought to Russia only in 1802. This was beneficial to the works themselves, however, for Canova was able to continue perfecting them. The sculptor himself was particularly proud of his *Winged Cupid*, of which he wrote to Yusupov: 'This statue is of forms as new as they are elegant...' Yusupov himself seems to have truly appreciated the merits of the works produced for him. On 30 July 1802 he wrote to Canova, telling him that he was well rewarded for the long wait by the superb quality of both pieces.<sup>16</sup> The first monumental works by Canova to reach Russia, both pieces are now in the Hermitage.

Alexander I's contribution to the Hermitage collection was relatively minor. His main achievement was the acquisition of the collection once belonging to Napoleon's ex-wife, Josephine Beauharnais. Josephine's collection, formed largely of trophies taken by victorious French troops, was acquired by Alexander immediately after the former Empress's sudden death in 1815. During negotiations the Tsar insisted that four works by Canova be added to the paintings: *Cupid and Psyche*, *Hebe*, *Dancer* and *Paris*. During transportation, however, *Hebe* and — even more seriously — *Paris* were much damaged, requiring restoration by the celebrated Russian sculptor Ivan Martos. Traces of the joins and repairs are clearly visible on both statues today.

Nicholas I played a far more important role in the history of the Hermitage than had his elder brother. Suffice it to recall that it was he who was responsible for the reconstruction of the Winter Palace immediately after the terrible fire of 1837 and for the building of the New Hermitage, the first Russian Imperial museum accessible to the public, which opened in February 1852. Both these events required a certain amount of reorganisation of the collections, with objects being divided among the Tauride Palace and the main residence. In 1839, after the Winter Palace had been rebuilt, for instance, *Adonis* by Giuseppe Torretto and *Diana* by the Groppelli brothers were removed from the Summer Gardens and placed in the vestibule. A niche on the main (Jordan) staircase was filled with a statue of *Justice* by Alvisè Tagliapietra, acquired long ago by Raguzinsky and previously kept in the Tauride Palace. It was probably at this time that numerous statues and groups by Paolo Andrea Triscornia, formerly in the Michael Castle, were transferred from the Tauride Palace to the Winter Palace.

Nicholas I, who had a particular interest in the art form, himself took part in the selection of sculptures for the New Hermitage, alongside the architects and artists employed for the task. The Tsar admittedly had a greater interest in contemporary works and therefore two rooms on the ground floor of the new museum were set aside specifically for contemporary works by European and Russian masters. Some of these works were selected or commissioned by the Emperor himself, for instance during his visit to Rome in 1845. It was only in the New Hermitage that sculpture, Ancient and modern, was allocated a separate exhibition space, although Italian sculpture of the 17th and 18th centuries — with the exception of works by Canova — was almost entirely absent from the display.

During the reign of Nicholas I no deliberate efforts were made to acquire sculpture of an earlier age. A number of such pieces was nonetheless added to the collection. In 1845, under the will of Dmitry Tatishchev, the Hermitage received his extensive and varied collection which included a number of pieces of interest to us here: a relief by Giovanni Cremasco, statuettes by Massimiliano Soldani Benzi, Lorenzo Mattielli and Francesco Righetti. In 1847 a marble group of *Cupid and Psyche* was acquired from Senator Elpifidor Zurov; this was initially attributed to Canova and then to his pupil Cincinnato Baruzzi, but later proved to be an extremely rare piece by Domenico Cardelli, who died young. In 1851 a bust of the *Genius of Death* was purchased from the painter V. A. Sazonov; its attribution to Canova has been confirmed only relatively recently. We should also mention three works by Canova confiscated from Polish collectors after the uprising of 1830–1831. Just when the pair of busts of *Helen* and *Paris* entered the Hermitage is not clear, but *Orpheus* — one of Canova's first statues — was first kept in the Summer Gardens and only moved to the Hermitage in 1866.

It was at about this time that the first inventory of sculpture in the Hermitage and the other parts of the Imperial collection was drawn up by the sculptor A. N. Belyaev. It is dated 1859 but was probably started somewhat earlier. For all its imperfections, the 1859

inventory is an important document when seeking the origins of a particular work. Unfortunately it lacks information about when statues and busts were acquired and in a number of cases we therefore have to limit ourselves to indicating that a work features first in this inventory and was thus acquired 'before 1859'.

After the death of Nicholas I in 1855 additions to the Hermitage's sculpture collection were few and far between. In 1886 the acquisition of the Golitsyn Museum in Moscow brought a *Bacchus* long thought to be by Francesco Duquesnoy, a superb bronze group by Giovanni Battista Foggini, *David with the Body of Goliath*, and a statuette of *Tiber* by a 17th-century Italian master.

The largest acquisition of the early 20th century was the purchase of Canova's celebrated *Three Graces* from the Dukes of Leuchtenberg, who had inherited the remaining collections of Josephine Beauharnais — for whom the statue had been started.

Contemporary sculpture was kept alongside Ancient pieces in the Museum and it was only with a change in the structure of the Hermitage in 1885 that the former was separated off and allocated to what was later to become the Department of Western European Art. The next stage came after the Revolution. In 1918 a special sub-department for modern sculpture was set up, headed by the energetic and enthusiastic Jeanette Matsulevich (1890–1973). It was she who put in order the sculptures from the Hermitage, Winter Palace and various Imperial and grand ducal palaces, identifying the modern sculptures still mixed in with Antiquities or works of applied art. She took part in the reorganisation of the Museum of the Academy of Arts, which made it possible to transfer the most important pieces from the Farsetti collection to the Hermitage. It was again Matsulevich who was the first to study the sculptures newly arrived from nationalised private collections.

Of the many pieces to arrive in the Hermitage in the immediate wake of the Revolution, we shall here pick out just a few of the most important.

In 1918 a monumental marble high-relief *Adoration of the Shepherds*, which proved to be an early work by Giovanni Battista Foggini, was acquired from Countess Saltykova. In 1920 the collection of the Counts Musin-Pushkin was the source of a marble *Death of Adonis*, signed by Giuseppe Mazzuola, a superb example of monumental sculpture of the school of Bernini, as well as of a number of bronze pieces including *Faun with a Kid* by Giuseppe Piamontini.

In the second half of the 1920s the Palace Museums established in former aristocratic mansions were gradually closed down. Thus exhibits formerly belonging to the Yusupovs, Stroganovs and Shuvalovs also made their way into the Hermitage. The two Canova sculptures produced for Nikolay Yusupov, for instance, arrived in the Hermitage in 1926. Also from the Yusupov collection in 1923 came four busts of Roman emperors, almost certainly once belonging to Peter the Great.

Later acquisitions of Italian sculpture were made through the Hermitage Purchasing Commission; some came from private individuals, some from antique shops. Here we should mention a marble *Isis* by Carlo Albacini, acquired in 1955 but only recently identified with the statue purchased in Rome by Ivan Shuvalov; a relief *Autumn* repeating a composition by Massimiliano Soldani Benzi that arrived in 1969; and a superb angel of coloured marble attributed to Angelo Marinali purchased in 1991.

Today the Hermitage has more than 300 items of Italian sculpture of the 17th and 18th centuries, forming a significant Baroque collection. Moreover, no other museum in the world boasts such a rich, high-quality selection of groups, statues and busts by Antonio Canova.

## NOTES

- <sup>1</sup> *Записки Юста Юля, датского посланника при Петре Великом (1709–1711)* [The Notes of Just Juelle, Danish Envoy in the Reign of Peter the Great (1709–1711)], Moscow, 1899, p. 203. The Russian translation may be imprecise, for it seems likely that the reference was to both statues and busts in the Summer Gardens.
- <sup>2</sup> For further details see: Androsov S. *Pietro il Grande e la scultura italiana*, St. Petersburg, 2004, pp. 46, 47.
- <sup>3</sup> *Ibid*, pp. 87–241.
- <sup>4</sup> Neverov O. 'Nuovi materiali per una storia delle sculture decorative del Giardino d'estate', *Xenia*, 1987, no. 13, pp. 85–109.
- <sup>5</sup> Androsov S. *Pietro il Grande...*, nos 117, 118, 131.
- <sup>6</sup> *Ibid*, nos 99–101.
- <sup>7</sup> *Ibid*, nos 26, 64.
- <sup>8</sup> *Ibid*, no. 94.
- <sup>9</sup> Kaminskaya A. G. 'Ю. И. Кологривов и его участие в создании первых коллекций скульптуры в Петербурге' [Yu. I. Kologrivov and his Participation in the Creation of the First Collections of Sculpture in St. Petersburg], *Музей-5* [Museum-5], 1984, p. 136; Androsov S. *Pietro il Grande...*, pp. 246–271.
- <sup>10</sup> Androsov S. *Pietro il Grande...*, nos 60, 61, 127–130, 132, 137–142.
- <sup>11</sup> For further detail on works by Triscornia see: Androsov S. 'Gli scultori carraresi e la Russia del Settecento', *I Marmi degli Zae. Gli scultori carraresi all'Ermitage e a Peterhof*, exh. cat., Milan, 1996, pp. 57–64, nos 10–13.
- <sup>12</sup> *Museo della Casa eccellentissima Farsetti in Venezia*, s. a. [1788?].
- <sup>13</sup> Mazza Boccazzi B. 'Filippo Farsetti e Francesco Algarotti. Appunti e spunti', *Arte in Friuli arte in Trieste*, 2003, pp. 153–162. To emphasise the early date of the document, we cite it in this catalogue as 'Algarotti's list'.
- <sup>14</sup> Androsov S. O. 'Славная коллекция скульптурных произведений'. *Собрание Фарсетти в Италии и России* [A Glorious Collection of Works of Sculpture. The Farsetti Collection in Italy and Russia], St. Petersburg, 2006.
- <sup>15</sup> 'Ученая прихоть'. *Коллекция князя Николая Борисовича Юсупова* ['Learned Whimsy'. The Collection of Prince Nikolay Borisovich Yusupov], exh. cat., Moscow, 2001.
- <sup>16</sup> For further detail on Canova's Russian clients see: Androsov S. 'Canova ed i committenti russi del Settecento', in: *Antonio Canova. Disegni e dipinti del Museo Civico di Bassano del Grappa e della Gipsoteca di Possagno presentati all'Ermitage*, exh. cat., Milan, 2001, p. 43.



Каталог

В основу структуры каталога положен географический и хронологический принцип. Произведения мастеров сгруппированы по разделам, соответствующим деятельности ведущих итальянских школ — Рима, Флоренции и Тосканы, Венеции и Северной Италии и т. д. При этом учтена хронология стилистических изменений: поскольку поворот от барокко к неоклассицизму произошел в середине XVIII столетия, произведения, созданные ранее этого времени, в XVII — первой половине XVIII века, занимают начальную часть каталога, а работы второй половины и конца XVIII века завершают его.

Внутри каждого раздела произведения располагаются в соответствии с датами рождения мастеров. Если имя скульптора неизвестно, автор старался придерживаться хронологии создания произведений.

Сведения в каталоге даются по следующей схеме:

1. Фамилия, имя и прозвище скульптора в русском и итальянском написании. Вопросительный знак после фамилии скульптора означает, что авторство установлено предположительно или что принятая атрибуция вызывает сомнения. Оговорка «приписывается» означает, что произведение стилистически близко работам данного мастера, но исполнено, вероятно, другим автором. Слово «мастерская» указывает на то, что произведение выполнено по образцу или отлито по модели скульптора, но не собственноручно, а близким ему мастером.
2. Годы жизни, место рождения и смерти художника.
3. Номер скульптуры по данному каталогу и ее название.
4. Материальная характеристика скульптуры: вид скульптуры, материал, из которого она исполнена, размеры в сан-

тиметрах (обычно дается только высота, но для произведений, имеющих ясно выраженную горизонтальную направленность, и для рельефов — также длина). Отмечаются утраты и повреждения скульптуры. Для бронзы дается также характеристика патины и особенностей литья.

5. Подпись или монограмма автора и дата (если они имеются), а также надписи и гербы (с указанием их местоположения).
6. Происхождение: дата и источник поступления скульптуры в Эрмитаж. Прохождение ее по коллекциям с указанием дат — от первой известной до последней.
7. Инвентарный номер Государственного Эрмитажа (Н. ск.).
8. Сюжет и иконография со ссылкой на источник. Краткие биографические сведения о лицах, изображенных на портретах.
9. История атрибуции и датировки скульптуры. Сведения о вариантах и репликах произведения с указанием их местонахождения или появления на аукционах, а также об их атрибуциях. Приводится аргументация предыдущих авторов и составителя данного каталога в пользу той или иной атрибуции.
10. Перечень выставок (в хронологическом порядке), на которых экспонировалось произведение, с указанием года, города и номера по каталогу выставки.
11. Литература (в хронологическом порядке); книги и статьи, в которых содержатся существенные сведения о скульптуре; название книг и статей даются в сокращенном варианте, их полное написание приведено в списке сокращений.
12. Указания на первичность публикации скульптуры.

## Рим. XVII — первая половина XVIII века

Бернини, Пьетро (круг)

Bernini, Pietro (circle of)

1562, Флоренция — 1629, Рим

### 1. Мадонна с Младенцем

Группа. Алебастр. Высота 49

Многочисленные швы реставрации.

Утрачен большой палец правой руки

Марии.

Поступила в 1923 из ГМФ. Ранее: собр.

Н. П. Балашова в Петрограде.

Инв. № Н. ск. 1161

Богоматерь изображена попирающей дракона.

В инвентарь музея статуэтка занесена как итальянская работа XVII в. Она, на наш взгляд, обнаруживает сходство с ранними произведениями Пьетро Бернини, работавшего в 1584–1606 в Неаполе, а затем — в Риме. Общая композиция, удлинённые пропорции тела Богоматери напоминают о его статуе «Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем» (Музей Сан Мартино, Неаполь, высота 242), датирующейся ок. 1606 (Kessler 2005. Kat. A. 19). Рисунок складок одежды находит аналогию в еще более ранних произведениях Пьетро Бернини — таких, например, как статуи «Св. Екатерина» и «Св. Лучия» (церковь Санти Пьетро э Паоло, Морано Калабро, высота 155), датирующиеся ок. 1591–1592 (Kessler 2005. Kat. A. 1), или «Жизнь деятельная» (Музей Сан Мартино, Неаполь, высота 180), датирующаяся 1596 (Kessler 2005. Kat. A. 6). Эрми-

тажная статуэтка, хотя и небольшого размера, но отличающаяся высоким качеством исполнения, могла быть исполнена скульптором, работавшим в Риме или Неаполе в начале XVII в. и испытавшим влияние произведений Пьетро Бернини.

Публикуется впервые.

Мадерно, Стефано

Maderno, Stefano

Ок. 1570, Рим или Палестрина — 1536, Рим

### 2. Никодим с телом Христа

Группа. Терракота. Высота 43

Утрачены кисть правой руки Христа, реставрирована ступня его левой ноги.

Слева на подножии дата и инициалы: 1605 / St. m

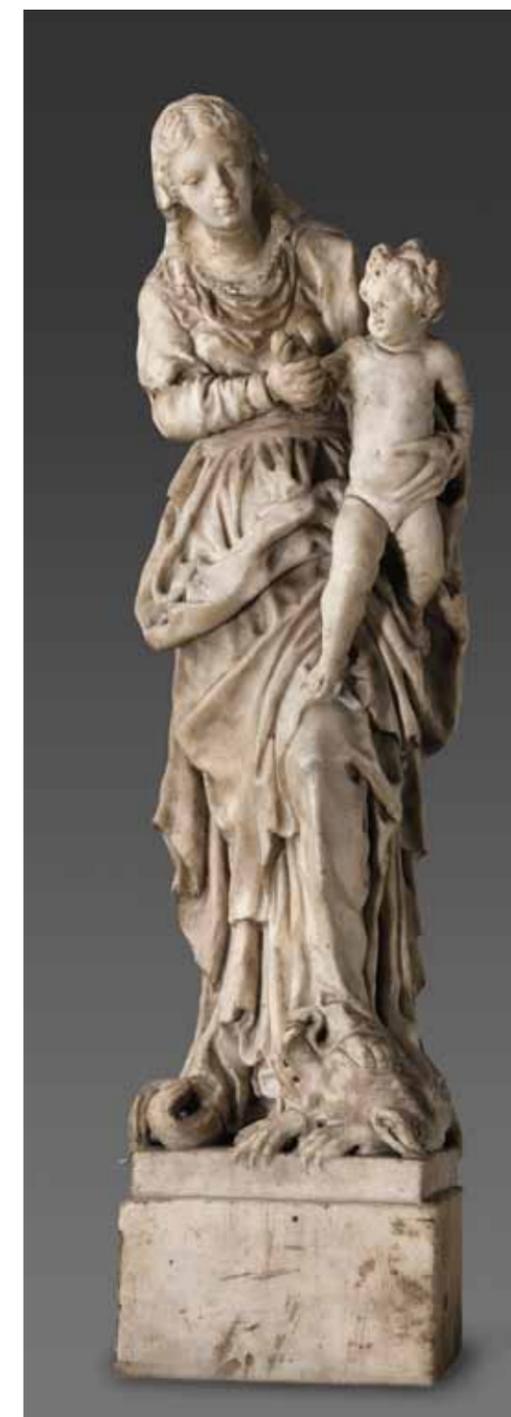
Поступила в 1919 из Музея АХ

в Петрограде. Ранее: до 1800 —

собр. Фарсетти в Венеции.

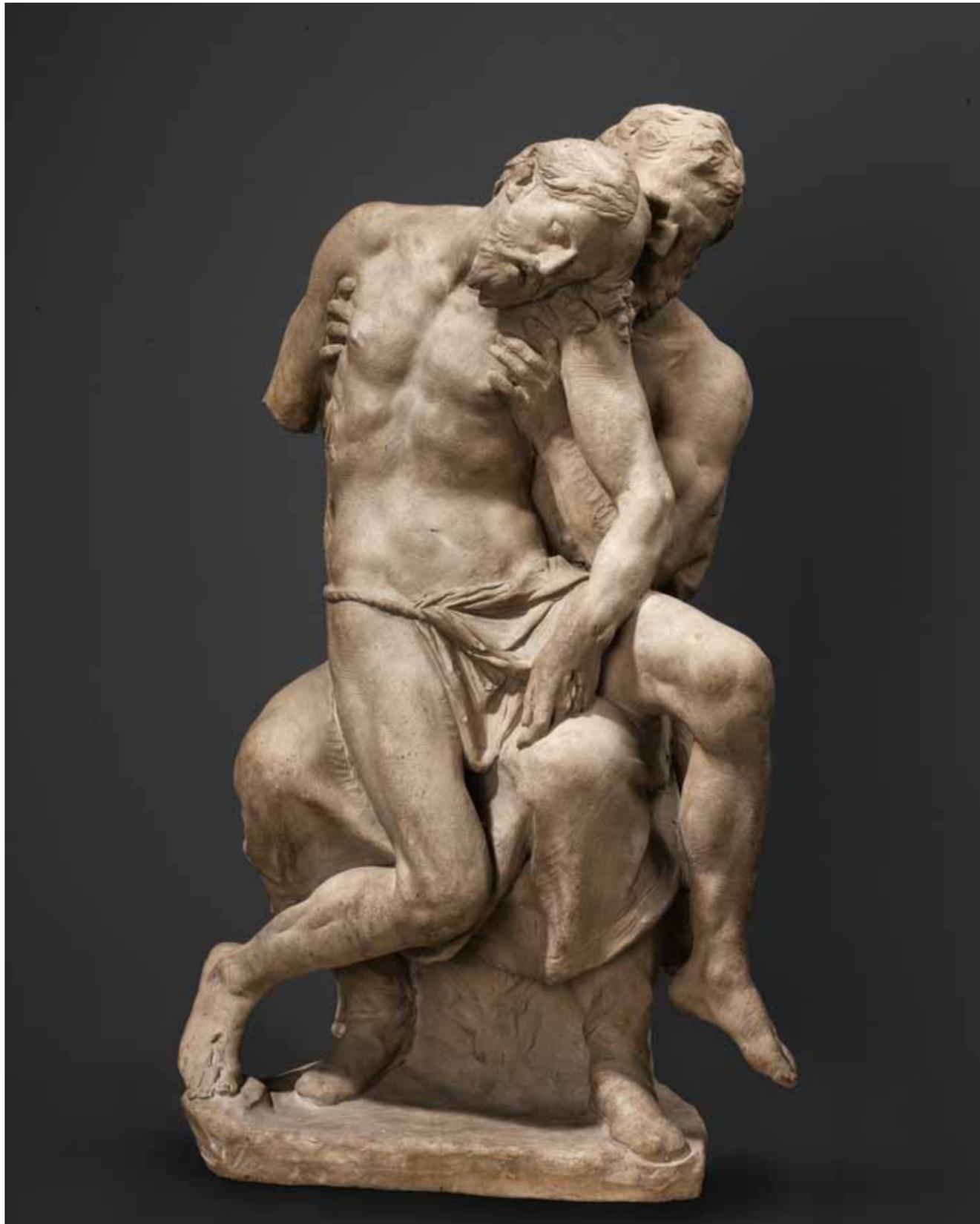
Инв. № Н. ск. 560

В собр. Фарсетти группа приписывалась Микеланджело и значилась как «Христос, умирающий на руках Нико-



2, подпись

дима, Буонарроти». По Списку Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003), ей может соответствовать «Пьета Микель Анджело Буонарроти». В 1871 Г. Трей (1871) включил эту терракоту в число малых копий с произведений Мике-



2

ланджело, однако неправильно рассматривая ее как реплику «Пьеты Ронданини», и датировал XVII в. Авторство Стефано Мадерно установила в 1920-е Ж. А. Мацулевич, однако группа оставалась неопубликованной в течение долгого времени.

Близкий по композиции рельеф, также подписанный инициалами Стефано Мадерно и датированный тем же 1605, хранится в Государственных музеях Берлина. Возможно, он является подготовительной штудией к эрмитажной композиции, отличающейся большими размерами и тщательной проработкой деталей. В каталоге берлинского музея 1933 Ф. Шоттмюллер уже упоминала эрмитажную композицию, однако неправильно считала ее мраморной. В 1978 У. Шлегель, опубликовавшая эрмитажную группу, исправила неточность своей предшественницы, однако создается впечатление, что ей остались неизвестными дата и подпись мастера.

Эрмитажная группа представляет некоторый интерес также с точки зрения иконографии. Ф. Шоттмюллер, например, называла изображенного бородатого мужчину Иосифом Аримафейским. У. Шлегель, идентифицирующая его с Никодимом, более точна. На самом деле, не вызывает сомнений, что композиционно данная терракота восходит к «Положению во гроб» Микеланджело, находившемуся в соборе Санта Мария дель Фьоре во Флоренции (ныне — в музее собора). Согласно сведениям современников, Микеланджело предполагал использовать группу для собственной гробницы и потому придал Никодиму, считавшемуся скульптором и автором «Volto Santo», сходство с собой. У. Шлегель на основании этого даже предполагает, что и бородатый мужчина берлинского рельефа может быть автопортретом художника. Эта гипотеза кажется нам маловероятной хотя бы потому, что изображенный выглядит значительно старше 30–35 лет (возраст Мадерно в 1605). Вместе с тем не исключено, что образ Никодима в берлинском рельефе портретен и мо-

жет быть изображением заказчика композиции. В эрмитажной группе Никодиму приданы более идеальные черты лица, так что вряд ли можно говорить об его портретном характере.

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 43; 1991–1992 Roma — Venezia. N 45; 1998–1999 Chicago — Philadelphia — Washington. N 1; 2002 Bonn. N 235; 2005 Massa. N 2; 2007 Bassano. N 14; 2011 Выборг. № 26.  
**Литература:** Museo 1788. P. 22; Петров 1864. С. 602; Трей 1871. С. 35. № 571; Schottmuller 1933. S. 218; Schlegel 1978. S. 2; Андросов 1981-И. С. 90; Western European Sculpture 1988. P. 58. N 32; Androsov 1991-И. P. 297; Андросов 1993. С. 249; Vacchi 1996. P. 817; Mazza Boccazzi 2003. P. 161. N 33; Андросов 2006. № 5; Economopoulos 2006. P. 162; Dickerson 2006. P. 223, 409. N T. 2; Schütze 2007. P. 222; Dickerson 2012. P. 10.

Мадерно, Стефано

Maderno, Stefano

Ок. 1570, Рим или Палестрина — 1536, Рим

### 3. Геркулес с маленьким Телефом

Статуэтка. Терракота. Высота 51  
Утрачены средняя часть палицы в правой руке Геркулеса, руки Телефа и пальцы на его левой ноге. Заметны швы от старой реставрации.

На пне инициалы и дата:

*St. M. / ex[cudit] / 1620*

Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 551

Терракота является свободной репликой античной мраморной группы «Геркулес с младенцем Телефом» из Музеев Ватикана, которая известна с начала XVI в. (Bildkatalog 1995. Taf. 652). Повторив в целом композицию оригинала, Мадерно изменил лицо Геркулеса, приблизив его к иконографическому типу, напоминающему о произведениях Джамболоньи, а также слегка изменил жест правой руки Геркулеса, сжимающей палицу.



3



3, подпись

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) статуэтка значилась без имени автора. Однако в Списке Альгаротти (Mazza Boccazzi 2003) она, вероятно, упомянута как «Геркулес и Гилас



4

вышесказанного [Мадерни]». Г. Трей (1871) рассматривал терракоту просто как копию с антика, датированную 1620. В 1920-е Ж. А. Мацулевич, расшифровав инициалы мастера на статуэтке, пришла к выводу об авторстве Стефано Мадерно.

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 44; 1991–1992 Roma — Venezia. N 46; 1998–1999 Chicago — Philadelphia — Washington. N 2; 2005 Massa. N 3; 2005 Bonn. N 284; 2011 Выборг. № 27.

**Литература:** Museo 1788. P. 20; Петров 1864. С. 603; Трей 1871. С. 34. № 556; Androsov 1991-I. P. 297; Андросов 1993. С. 249; Vacchi 1996. P. 817; Mazza Boccazzi 2003. P. 161. N 31; Андросов 2006. № 6; Economopoulos 2006. P. 162; Dickerson 2006. P. 345, 410. N T. 9; Androsov 2009-III. P. 56.

Мадерно, Стефано

Maderno, Stefano

Ок. 1570, Рим или Палестрина — 1536, Рим

#### 4. Лаокоон

Группа. Терракота. Высота 71  
Утрачены правая рука младшего и пальцы на правой руке старшего сына Лаокоона. Повреждена драпировка на краях.

На задней части подножия инициалы и дата: *St. m. ex[cudit]. / 1630*

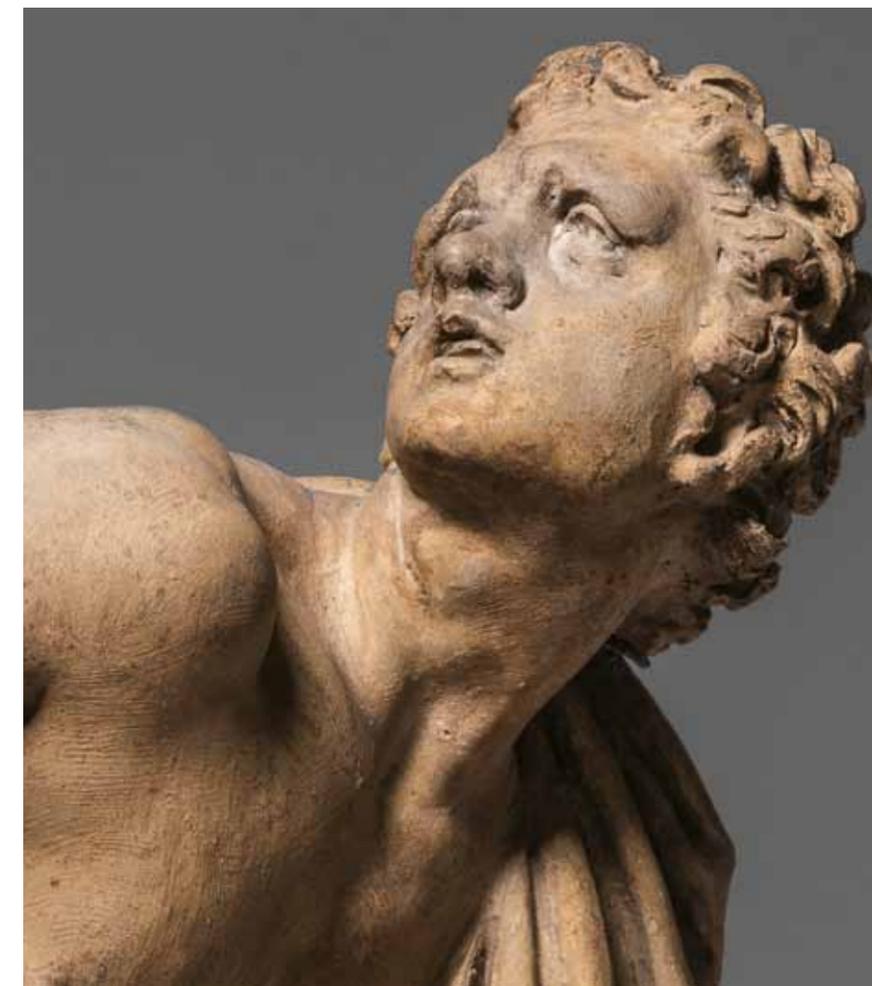
Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 553

*Аполлодор*. Мифологическая библиотека. Эпитома. I. V. 17, 18.

Копия знаменитой античной скульптурной группы «Лаокоон», найденной в Риме в 1506 и вскоре после этого приобретенной папой Юлием II. В течение долгого времени она украшала Бельведерский двор в Ватикане (Музеи Ватикана). Группа датируется серединой I в. н. э. (Haskell, Penny 1981. N 52).

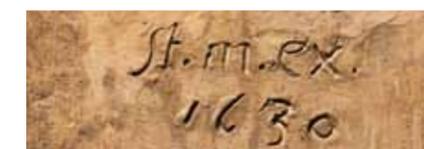
В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) и Списке Альгаротти (Mazza Boccazzi 2003) терракота значилась без имени автора, под названием «Лаокоон с сыновьями», в отличие от



4, фрагмент

другой, обозначенной как «Лаокоон без сыновей». Г. Трей (1871) упоминал ее как копию с античного оригинала, датированную 1630. Авторство Мадерно установлено Ж. А. Мацулевич и не вызывает сомнений ввиду высокого качества исполнения терракоты, а также полного соответствия подписи Мадерно на трех произведениях в собрании Эрмитажа.

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 45; 1991–1992 Roma — Venezia. N 47; 1998–1999 Chicago — Philadelphia — Washington. N 3.



4, подпись

**Литература:** Museo 1788. P. 23; Петров 1864. С. 604; Трей 1871. С. 34. № 558; Androsov 1991-I. P. 296; Андросов 1993. С. 249; Vacchi 1996. P. 817; Mazza Boccazzi 2003. P. 162. N 102; Андросов 2006. № 7; Dickerson 2006. P. 411 N T. 9; Noé 2008. P. 248.

Мадерно, Стефано (с оригинала)

Maderno, Stefano (after)

#### 5. Геркулес в борьбе с кентавром

Группа. Гипс. Высота 54  
У Геркулеса утрачены левая нога и палица в руках, у кентавра — передняя правая нога и часть левой руки от локтя до кисти.



5

На задней части овального подножия трудночитаемые инициалы и дата: *St. m. f[ecit] 1626*

Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 651

Аполлодор. Мифологическая библиотека. II. V. 5 (Геркулес убивает кентавра Эвритиона).

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) упомянуты две группы со схожими названиями, но без указания имени автора — «Геркулес, убивающий

кентавра» и «Геркулес, борющийся с кентавром», первая — из терракоты, вторая — из гипса. Однако в Списке Альгаротти (Mazza Boccazzi 2003) они значатся как произведения Стефано Мадерно. Обе группы позднее были привезены в Россию, однако Г. Трей (1871) упоминал только одно произ-



5, подпись

ведение, очевидно, второе к этому времени было утрачено. Исследователь, указывая на сходство Геркулеса из данной группы с Геркулесом из терракотовых групп «Геркулес и Какус» и «Геркулес и немейский лев», предложил приписать их скульптору Франческо Баратта. При этом он ссылаясь на мраморную группу «Геркулес и Какус» из Дрездена, приписанную в свое время названному мастеру. В Эрмитаже сначала также была принята атрибуция Франческо Баратта. Однако на самом деле обе терракотовые группы, находящиеся сейчас в Музее Ка д'Оро в Венеции, подписаны инициалами Стефано Мадерно, ему же приписывается теперь и мраморная композиция «Геркулес и Какус» из Государственных художественных собраний в Дрездене (впрочем, К. Д. Дикерсон в 2006 высказал сомнения по поводу этой атрибуции). Наконец, дополнительным подтверждением авторства Стефано Мадерно для оригинала является его подпись на подножии эрмитажной группы, читаемая с большим трудом. По-видимому, рассматриваемая композиция является старой копией (слепком) произведения Стефано Мадерно, датированного 1626. В 1991 нам казалось возможным отнести исполнение этой копии ко времени между 1778 и 1788, однако для такой датировки нет достаточных оснований. Скорее всего, она могла быть создана в мастерской самого Стефано Мадерно, то есть во второй четверти XVII в.

Композиция, как это характерно для творчества Стефано Мадерно, не является оригинальной. Она основана на известной мраморной группе работы Джамболоньи (Лоджия деи Ланци, Флоренция). Вместе с тем Мадерно, не довольствуясь простым копированием, меняет расположение фигуры кентавра и делает позу Геркулеса более монументальной и пластически выразительной.

**Выставки:** 1991–1992 Roma — Venezia.

№ 48; 2011 Выборг. № 28.

**Литература:** Museo 1788. P. 16, 21; Петров 1864. С. 604; Трей 1871. С. 52. № 735;

Androsov 1991-I. P. 295; Андросов 1993. С. 248; Mazza Boccazzi 2003. P. 160. N 6; Андросов 2006. № 8; Economidou 2006. P. 162; Dickerson 2006. P. 412. N P. 1.

Мадерно, Стефано (с оригинала)

Maderno, Stefano (after)

#### 6. Геркулес в борьбе с кентавром

Группа. Гипс бронзированный.

Высота 52, длина 41

Группа была разбита и склеена, видны швы реставрации.

Поступила до 1917.

Инв. № Н. ск. 810

Группа представляет собой копию предыдущей композиции (кат. 5). Можно предположить, что она была создана в Петербурге в то время, когда произведения Стефано Мадерно находились в АХ, возможно, в первой половине XIX в.

Публикуется впервые.

Мадерно, Стефано (с оригинала)

Maderno, Stefano (after)

#### 7. Геркулес и Какус

Группа. Гипс тонированный.

Высота 40, длина 34

Поступила до 1859.

Инв. № Н. ск. 811

Группа представляет собой копию с оригинала Стефано Мадерно, находящегося в Галерее Джорджо Франкетти в Ка д'Оро в Венеции (подписана инициалами мастера и датирована 1621). В собр. Фарсетти находились два произведения на этот сюжет, названные «Геркулес, убивающий Какуса», одно — из терракоты, другое — из гипса (Museo 1788. P. 16, 22). В Списке Альгаротти их автором назван Стефано Мадерно (Mazza Boccazzi 2003. P. 160, 161. N 34). По-видимому, в Россию была отправлена гипсовая копия с оригинала Мадерно, подобная «Геркулесу в борьбе с кентавром» (см. кат. 5) (Петров 1871. С. 604). Эта композиция значилась в «Указателе» Г. Трея, и он высказал предположение об автор-



6

стве скульптора Франческо Баратта, которому в свое время приписывалась аналогичная мраморная композиция в Дрездене (Трей 1871. № 735). Судя по всему, гипсовый вариант, находившийся в собр. Фарсетти, не дошел до наших дней. Данная группа, очень похожая стилистически на предыдущую (кат. 6), очевидно, представляет собой копию «Геркулеса и Какуса» из патинированного гипса, возможно сделанную в петербургской АХ в первой половине XIX в. Публикуется впервые.

Дюкенуа, Франсуа (Франческо) (с оригинала)

Duquesnoy, François (Francesco) (after)

1597, Брюссель — 1643, Ливорно

#### 8. Любовь небесная побеждает Любовь земную

Рельеф. Мрамор.

68 × 45

Поступил в 1919 из Музея АХ в Петрограде.

Инв. № Н. ск. 605



7



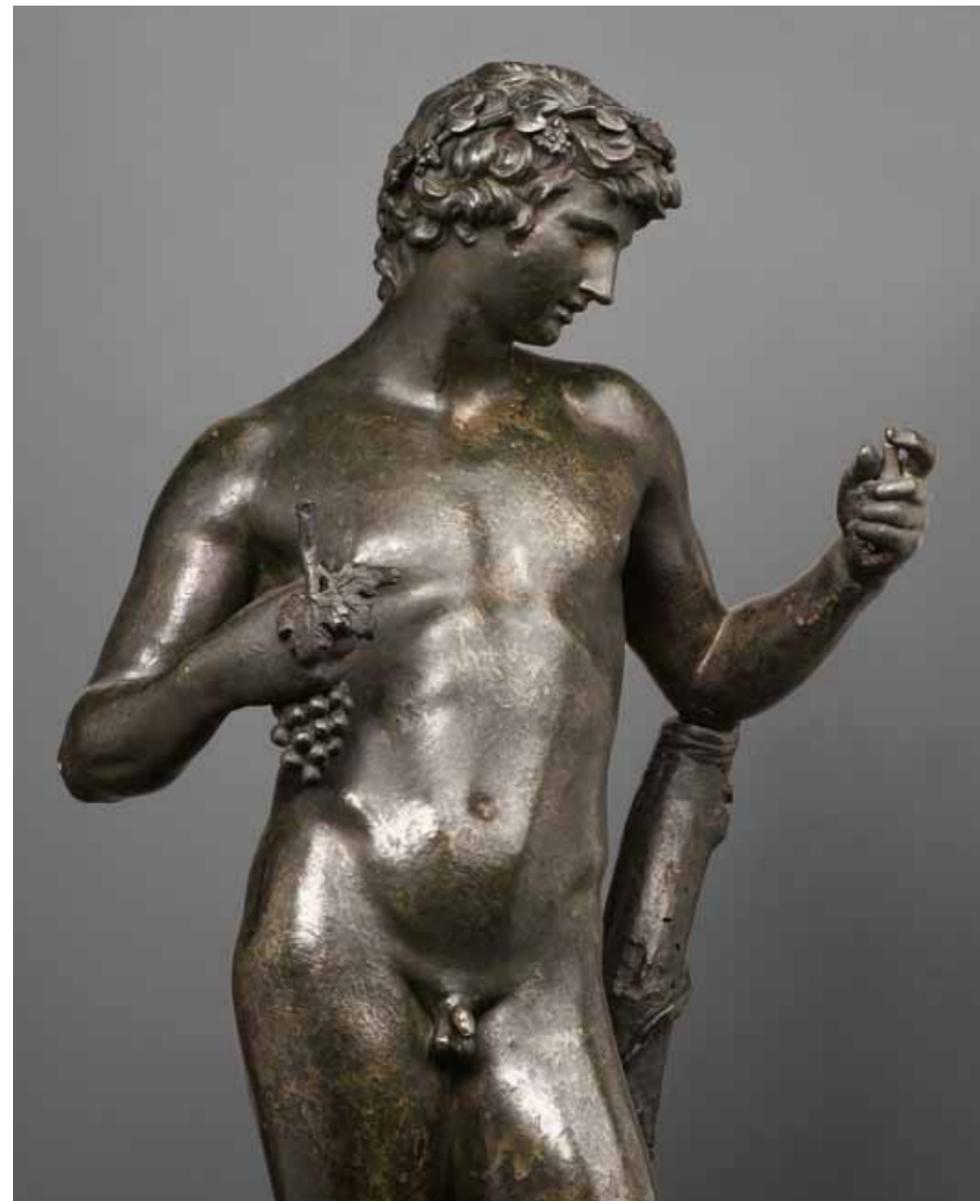
8

Рельеф с изображением борьбы крылатых путти, символизирующих Любовь небесную и Любовь земную, принадлежит к числу наиболее известных композиций Франческо Дюкенуа. В настоящее время оригиналом признается мраморный рельеф в Галерее Дориа Памфили в Риме, а также гипсовый рельеф (модель?) в Музее Галлуста Гюльбекяна в Лиссабоне. Уже современники многократно повторяли композицию Дюкенуа в разных материалах, в том числе в порфире (работа Томмазо Фидели, ныне в Музее Прадо, Мадрид). Список реплик дает в своей книге М. Будон-Машуэль (2005).

Согласно архивным документам, рельеф на этот сюжет был приобретен в Риме И. И. Шуваловым у известного антиквара Томаса Дженкинса и в 1769 прислан в Петербург. По-видимому, этот же рельеф в 1784 Екатерина II передала в АХ, а в 1919 он вернулся в Эрмитаж. В 1785 другой вариант той же композиции был куплен в Англии в составе коллекции Лайд Брауна. Вероятно, именно он был вмонтирован в стену Белого зала в Гатчинском дворце и погиб во время Второй мировой войны.

Г. Трей (1871) рассматривал рельеф как копию XVIII в. с оригинала Дюкенуа. В инвентарь Эрмитажа он был внесен как произведение Дюкенуа, но уже в 1978 экспонировался как старая копия с оригинала фламандского мастера. М. Будон-Машуэль, автор наиболее полной монографии о Дюкенуа, также считает рельеф Эрмитажа копией с оригинала Дюкенуа. В самом деле, произведение выполнено с большим мастерством и достаточно близко к рельефу в Галерее Дориа Памфили. В то же время автор эрмитажной композиции слегка изменил и упростил левую часть рельефа. Можно предположить, что его исполнение относится к середине или второй половине XVII в.

**Выставки:** 1978 Ленинград. № 158; 2011 Выборг. № 31; 2013 Казань. № 200.  
**Литература:** Трей 1871. С. 46. № 661; Андросов 1989. С. 40; Androsov 1991-I. P. 34; Boudon-Machuel 2005. P. 294.



9, фрагмент

Дюкенуа, Франсуа (Франческо)  
(с оригинала)

Duquesnoy, François (Francesco)  
(after)

### 9. Вакх

Статуэтка. Бронза, искусственная темно-зеленая патина.  
Высота 64  
Поступила в 1886 из Голицынского музея в Москве.  
Инв. № Н. ск. 362



9

В Голицынском музее статуэтка считалась «работой цветущего периода греческой скульптуры». При поступлении в Эрмитаж «Вакха» с полным основанием передали в коллекцию скульптуры нового времени, и Э. К. Липгарт в специальной статье обосновал авторство Дюкенуа. Статья, написанная по-французски, вероятно, в 1920-е, хранится в Архиве Эрмитажа. Она была опубликована в переводе на русский язык только в 1993. Основным аргументом исследо-

вателя является близость позы Вакха к позе бронзового «Аполлона» в собр. Лихтенштейн в Вадуце. К этому можно добавить, что Дюкенуа принадлежит также мраморная статуэтка Вакха, по композиции практически идентичная эрмитажной бронзовой фигурке (Галерея Дориа Памфили, Рим). Авторство Дюкенуа было принято в ряде эрмитажных публикаций, и с этой атрибуцией статуэтка экспонировалась на нескольких временных выставках. Тем не менее внимательное



10



11

сопоставление фигурки с достоверной работой Дюкенуа — «Аполлоном» из собр. Лихтенштейн — показывает значительные отличия в трактовке поверхности и цвете патины. Представляется, что «Вакх» отлит в более позднее время, возможно, в середине XVIII в.

**Выставки:** 1978 Ленинград. № 157; 1990 Osaka — Naga. N 84; 2004 Москва. № 101; 2011 Выборг. № 30.  
**Литература:** Описание Голицынского музея 1866. № 179; Указатель Голицынского музея 1882. № 176; List 1983. S. 173; Липгарт 1993. С. 92–104; Boudon-Machuel 2005. P. 271.

Дюкенуа, Франсуа (Франческо)  
(с оригинала)

Duquesnoy, François (Francesco)  
(after)

**10. Вакханалия детей с козлом**  
Рельеф. Мрамор. 50 × 97

Весь рельеф пересекает трещина. Поступил в конце 1830-х, куплен у Вендрамини в Петербурге. Инв. № Н. ск. 190, парный к Н. ск. 189 (кат. 11)

Рельеф впервые упомянут А. П. Башуцким в книге о восстановлении Зимнего дворца после пожара 1837: «Над каждой из двух дверей этой комнаты [Малиновой гостиной] вставлен мраморный барельеф, изображающий вакханалию; на одном группа детей, окруживших козла, на другом упившийся Силен. Эти знаменитые в истории искусств произведения Франсуа-Фламена ныне куплены за 25 000 руб., их привез из Италии Вендрамини...» По-видимому, рельеф был вмонтирован в стену на площадке парадной лестницы Нового Эрмитажа после 1859.

Как видно из текста А. П. Башуцкого, рельеф приобретался как произведение Франческо Дюкенуа (прозванного в Италии Фьямминго, во французской версии Фламан). В инвентарь Эрмитажа он также был внесен как произведение Дюкенуа. Композиция рельефа известна по нескольким вариантам. В новейшей литературе как оригинал рассматривается мраморный вариант из Галереи Дориа Памфили в Риме, близкий по размеру к данному, но поврежденный из-за пребывания на открытом воздухе. Две бронзовые реплики небольшого размера, также связываемые с именем самого Дюкенуа, находятся в Баварском национальном музее (Мюнхен) и Государственных художественных собраниях (Дрезден). Что касается рельефа из Эрмитажа, то он выполнен весьма тонко, но отличается от композиции Галереи Дориа Памфили тем, что справа добавлены две фигуры — стоящего путто с цветами и сидящего за ним ребенка. По-видимому, это указывает на вторичный характер рельефа, который мог быть создан в середине или второй половине XVII в.  
**Литература:** Башуцкий 1839. С. 111; Boudon-Machuel 2005. P. 278. N In. 64a der. 3.

Дюкенуа, Франсуа (Франческо)  
(с оригинала)

Duquesnoy, François (Francesco)  
(after)

**11. Вакханалия с пьяным силеном и ослом**

Рельеф. Мрамор. 50 × 97  
Поступил в конце 1830-х, куплен у Вендрамини в Петербурге. Инв. № Н. ск. 189, парный к Н. ск. 190 (кат. 10)

История рельефа аналогична истории предыдущего произведения. Как видно из текста А. П. Башуцкого, рельеф приобретался как произведение Франческо Дюкенуа. В инвентарь Эрмитажа он был внесен с этой же атрибуцией. В новейшей литературе оригинал композиции Дюкенуа считается утраченным, а как лучшая из имеющихся реплик рассматривается бронзовый вариант из Дома Рубенса в Антверпене (собр. Дюльер). М. Будон-Машуэль упоминает реплику из Эрмитажа, указывая на отличия в трактовке деталей от произведений Дюкенуа. По-видимому, рельеф создавался вместе с предыдущим и может быть датирован серединой или второй половиной XVII в.  
**Литература:** Башуцкий 1839. С. 111; Boudon-Machuel 2005. P. 286. N In. 65 der. 9.

Дюкенуа, Франсуа (Франческо)  
(подражатель)

Duquesnoy, François (Francesco)  
(imitator of)

**12. Св. Сусанна**

Бюст. Терракота. Высота 28  
Следы реставрации на правой щеке и веке; повреждены края плаща сзади. Поступил в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции. Инв. № Н. ск. 584

Св. Сусанна — девушка из знатного римского рода, принявшая мученическую смерть в царствование императора Диоклетиана (III в. н. э.).



12

Рассматриваемый бюст, по-видимому, соответствует «Мадонне», упоминаемой в каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) без имени автора. В «попятичной» описи 1800, опубликованной П. Н. Петровым (1864), это же произведение значилось как «Богородица, маленький бюст». Г. Трей (1871) связал его с именем Дюкенуа, рассматривая как возможную копию: «Маленький бюст святой, из терракоты, копия, вероятно, с произведения Франциска Дюкенуа». В инвентарь Эрмитажа бюст был внесен как произведение Дюкенуа, и Ж. А. Мацулевич (устно) видела в нем подготовительный этюд для статуи св. Сусанны в римской церкви Санта Мария ди Лорето. В издании 2006 терракота опубликована как произведение подражателя Дюкенуа, изображающее Богоматерь (со знаком вопроса). Терракота действительно имеет некоторое сходство с излюбленными женскими типами Дюкенуа. Может быть отмечено также общее композиционное и типологическое сходство изображенной со «Св. Сусанной» Дюкенуа.



13



14

Эта знаменитая статуя пользовалась в свое время заслуженной славой, и с нее делались частичные копии в виде бронзовых бюстов, которые также связываются с именем Дюкенуа. Наиболее известные варианты таких бюстов хранятся в берлинском Музее Бодэ и в венском Художественно-историческом музее (Boudon-Machuel 2005. P. 242). Данное произведение обнаруживает большую близость к бюстам, нежели к монументальной статуе. Тем не менее терракота не производит впечатления работы высокого качества. Скорее всего, ее следует рассматривать среди многочисленных подражаний «в стиле Дюкенуа», создававшихся в течение всего XVII в. и даже позднее.

**Литература:** Museo 1788. P. 20; Петров 1864. С. 596; Трей 1871. С. 40. № 620; Андросов 2006. № 9.

Дюкенуа, Франсуа (Франческо)  
(подражатель)

Duquesnoy, François (Francesco)  
(imitator of)

### 13. Музыцирующие путти

Барельеф. Мрамор.  
37 × 46 (в овале)

Поступил во второй половине XIX в. из Таврического дворца в Петербурге. Инв. № Н. ск. 869, парный к Н. ск. 870 (кат. 14)

Рассматриваемый рельеф вместе с парным, очевидно, был приобретен в Риме Ю. И. Кологривовым для Петра I в 1718. Гипотетически их можно отождествить с произведениями, отправленными на корабле «Армонт» и описанными как «два басса рельева кругля старинные» ценой в 50 ефимков. В Петербурге они находились в Гроуте Летнего сада, где зафиксированы в описях 1736 и 1771, а также в описи Я. Штелина 1737. В 1801 оба рельефа были перевезены из Грота в «Гоф-интендантские магазейны» (РГИА. Ф. 470. Оп. 1 (86/520). Д. 25. Л. 28 об.), а в 1803 находились в Таврическом дворце (Там же. Оп. 2 (133/567). Д. 7. Л. 83. № 15, 16).

Поступили в Эрмитаж, очевидно, во второй половине XIX в.

В Эрмитаже рельеф числился итальянской работой XVII в. В самом деле фигуры двух путти слева восходят к правой части рельефа Дюкенуа «Музыцирующие ангелы» из алтаря Филомарини (церковь Санти Апостоли, Неаполь), датирующегося временем ок. 1640–1642. Правый ребенок, очевидно, добавлен автором данного рельефа. Возможно, при этом скульптор вдохновлялся не непосредственно неаполитанской композицией, а одной из ее реплик (например, «Два музыцирующих путти» — терракота из быв. собр. А. Саклера; см.: Avery 1981. P. 70. N 19). Вместе с тем более округлые формы тел младенцев в эрмитажном рельефе позволяют отнести его создание к началу XVIII в.

**Выставки:** 2003 Санкт-Петербург. № 251.  
**Литература:** Каминская 1984. С. 145; Дворец Меншикова 1984. С. 49. № 42; Андросов 1999-1. С. 89; Андросов 2004-1. С. 267, 369. № 60.

Дюкенуа, Франсуа (Франческо)  
(подражатель)

Duquesnoy, François (Francesco)  
(imitator of)

### 14. Три ребенка с гроздьем винограда

Барельеф. Мрамор. 37 × 48 (в овале)  
Утрачен фрагмент в нижней части рельефа.

Поступил во второй половине XIX в. из Таврического дворца в Петербурге. Инв. № Н. ск. 870, парный к Н. ск. 869 (кат. 13)

Историю рельефа см. в кат. 13.

В Эрмитаже рельеф числился итальянской работой XVII в. под названием «Вахханалия детей». Еще в 2004 нами было высказано предположение, что и данная композиция восходит к несохранившемуся оригиналу работы Дюкенуа. Аргументом для такого предположения явился близкий по композиции рельеф (с зеркальным изображением), хранящийся в музее Ягел-

лонского университета в Кракове. М. Будон-Машуэль подтверждает авторство Дюкенуа для подобных композиций. При этом она ссылается на инвентарь собрания Карла Эусебиуса фон Лихтенштейна (1633), где упоминался «овальный рельеф из серебра... в котором три ребенка едят грозди винограда, в эбеновой раме с углами из лапис-лазури Франсуа Фламандца [Дюкенуа]». Исследовательница упоминает шесть мраморных и одну бронзовую реплику подобной композиции, при этом эрмитажный экземпляр остался ей неизвестен (Boudon-Machuel 2005. P. 288–289). Список рельефов, составленный французской исследовательницей, нужно дополнить еще одним, хранящимся в Музее Риминальди в Ферраре, где он также сопровождается парной композицией («Дети с козлом»), заимствованной у Дюкенуа. Овальный рельеф из Феррары наиболее близок к эрмитажному, хотя и отличается от него деталями фона (Museo Riminaldi 2006. P. 182–184. N 25 a, 25 b). Можно предположить, что данное произведение, как и парная композиция, исполнено в начале XVIII в.

**Выставки:** 2003 Санкт-Петербург. № 250.  
**Литература:** Каминская 1984. С. 145; Дворец Меншикова 1984. С. 49. № 43; Андросов 1999-1. С. 89; Андросов 2004-1. С. 267, 369. № 61.

Дюкенуа, Франсуа (Франческо)  
(подражатель)

Duquesnoy, François (Francesco)  
(imitator of)

### 15. Музыцирующие ангелы

Рельеф. Мрамор. 82 × 135  
Поступил в 1768 из собр.

И. К. Ф. Кобенцля в Брюсселе.  
Инв. № Н. ск. 274, парный к Н. ск. 275 (кат. 16)

Рельеф, вмонтированный в стену площадки парадной лестницы Нового Эрмитажа, был внесен в инвентарь музея как произведение Дюкенуа. На самом деле он представляет собой

свободную копию центральной части композиции «Концерт ангелов», исполненной Франческо Дюкенуа ок. 1640–1642 (алтарь Филомарини церкви Санти Апостоли, Неаполь). Как подметила М. Будон-Машуэль, по-видимому, этот и парный к нему рельеф были созданы на основе трех слепков с композиции Дюкенуа, подобных тем, которые находились ранее в собрании живописца Антона Рафаэля Менгса (ныне — Государственные художественные собрания, Дрезден). Французская исследовательница также указывает на два рельефа, аналогичных эрмитажным, проходившим в начале 1980-х на художественном рынке в Париже.

По информации, предоставленной К. Филлипс, в 1768 в составе коллекции графа Кобенцля для Екатерины II было приобретено две пары рельефов, приписывавшихся Дюкенуа, с пометкой «предназначались для мавзолея». Вторая пара подобных рельефов в 1884 была передана в Саратовский художественный музей им. А. Н. Радищева и находится там поныне. Исходя из истории приобретения, следует предположить, что рельефы могли быть созданы в Италии в середине XVIII в.  
**Литература:** Boudon-Machuel 2005. P. 254. N Oe. 43 det. 3; Щетина 2011. С. 117–122.

Дюкенуа, Франсуа (Франческо)  
(подражатель)

Duquesnoy, François (Francesco)  
(imitator of)

### 16. Музыцирующие ангелы

Рельеф. Мрамор. 82 × 135  
Поступил в 1768 из собр.

И. К. Ф. Кобенцля в Брюсселе.  
Инв. № Н. ск. 275, парный к Н. ск. 274 (кат. 15)

Рельеф, вмонтированный в стену площадки парадной лестницы Нового Эрмитажа, был внесен в инвентарь музея как произведение Дюкенуа. На самом деле он представляет собой



15



16

свободную копию композиции «Концерт ангелов», исполненной Франческо Дюкенуа ок. 1640–1642 (церковь Санти Апостоли, Неаполь). Мастер, возможно располагая тремя слепками с «Концерта ангелов», соединил две группы ангелов, расположенных справа и слева в рельефе Дюкенуа, и объединил их в одну композицию. По информации, предоставленной К. Филлипс, в 1768 в составе коллекции графа Кобенцля для Екатерины II было приобретено две пары рельефов, приписывавшихся Дюкенуа, с пометкой «предназначались для мавзолея». Вторая пара рельефов, аналогичных рассматриваемым, в 1884 была передана в Саратовский художественный музей им. А. Н. Радищева и находится там поныне. Исходя из истории приобретения, следует предположить, что рельефы могли быть созданы в Италии в середине XVIII в.

**Литература:** Boudon-Machuel 2005. P. 254. N Oe 43 der. 3; Щетина 2011. С. 117–122.

Бернини, Джан Лоренцо

Bernini, Gian Lorenzo

1598, Неаполь — 1680, Рим

### 17. Торс Плутона

Фрагмент статуэтки. Терракота.

Высота 38

Утрачены голова, обе ноги, правая рука и кисть левой. Передняя часть туловища заполнена гипсом на месте прикрепления другой фигуры (Прозерпины).

Поступил в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 678

Овидий. Метаморфозы. V, 390–410.

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) зафиксированы два произведения, связанные с сюжетом «Похищение Прозерпины Плутоном», — «Плутон, похищающий Прозерпину, с Тритоном у ног, Бернини» и «Плутон, похищающий Прозерпину, с собакой Цербером, Бернини». В Списке Альгартти (Mazza Voccazzi 2003) значатся

два произведения на этот сюжет из терракоты — работы Бернини и работы Мальтезе (Кафа). В «поясничную» опись 1800 оба они внесены без имени автора (Петров 1864). По-видимому, рассматриваемая статуэтка является фрагментом второй из этих групп. Можно полагать, что уже к середине XIX в. она находилась в весьма поврежденном состоянии, и поэтому Г. Трей упоминает, очевидно, только другой вариант «Похищения Прозерпины» (Трей 1871. С. 52. № 739). Возможно, данная статуэтка числится в «Указателе» Трея как «Бегущий юноша». При поступлении терракоты в Эрмитаж Ж. А. Мацулевич отнесла ее к итальянской школе XVII в.

Определение сюжета статуэтки и атрибуция Бернини принадлежат Н. К. Косарева, которая первой обратила внимание на ее композиционное сходство с группой Бернини «Похищение Прозерпины» (Галерея Боргезе, Рим). Эта атрибуция была опубликована исследовательницей в каталоге выставки 1991–1992 в Риме и Венеции, а затем в более полной форме — в статье 1993. Действительно, между терракотой Эрмитажа и мраморной группой есть композиционное сходство. Над монументальной композицией, заказанной кардиналом Шипионе Боргезе, Бернини работал в 1621–1622. Существуют документы о том, что деньги Бернини выплачивались в июне и дважды в сентябре 1621. В июле и сентябре 1622 мастер Агостино Ради получал плату за работу над пьедесталом, предназначенным для группы, которая 23 сентября была перевезена из мастерской Бернини на виллу Боргезе. Однако в конце того же года кардинал Боргезе подарил «Похищение Прозерпины» кардиналу Лудовико Лудовизи, племяннику папы Григория XV. Она вернулась в Галерею Боргезе только в начале XX в., дополнив имеющееся там уникальное собрание ранних произведений Бернини.

Манера исполнения торса Плутона не противоречит тому, как выполнены торс Нептуна (кат. 18) и фигура Давида (кат. 19), тоже происходящие из



17

собр. Фарсетти, так что можно говорить об их стилистическом единстве. Вместе с тем техника исполнения здесь несколько иная. Данная статуэтка является полой внутри. Можно предположить, что она была получена путем снятия формы с предшествующей модели и далее дорабатывалась Бернини в нужном ему направлении. Возможно, именно эти особенности исполнения обусловили хрупкость торса Плутона, что в дальнейшем привело его к сильным повреждениям. Подобная же техника использована Бернини в сильно поврежденной статуэтке св. Лонгина из Музея Рима, которая была найдена в результате археологических раскопок в Вечном городе. Учитывая краткие сроки работы Бернини над



18

группой «Похищение Прозерпины», модель торса Плутона можно отнести к 1621. Терракотовая модель для головы Прозерпины, довольно большого размера, хранится в Музее искусств в Кливленде.

А. Колива (2002) отвергает авторство Бернини. К. Дикерсон (2006) решительно отрицает атрибуцию для группы трех эрмитажных терракот (кат. 17–19), а также для головы Прозерпины из музея в Кливленде; эта точка зрения повторена им в каталоге выставки (Dickerson 2012), однако без развернутой аргументации. Представляется, что даже если техника исполнения трех статуэток Эрмитажа отлична от техники, характерной для Бернини, то это не повод для отрицания его автор-

ства, ибо манера исполнения могла меняться в процессе творческого развития мастера. К сожалению, за исключением рассматриваемых, ранние модели и боццетти Бернини не сохранились, поэтому отсутствует точка опоры для дальнейшей аргументации.

**Выставки:** 1991–1992 Roma — Venezia. N 14; 1998–1999 Chicago — Philadelphia — Washington. N 14.

**Литература:** Museo 1788. P. 23; Петров 1864. С. 604; Трей 1871. С. 52. № 747 или 748; Косарева 1993. С. 84; Coliva 2002. P. 14; Mazza Voccazzi 2003. P. 161. N 13; Андросов 2006. № 10; Dickerson 2006. P. 349; Dickerson 2012. P. 82.

Бернини, Джан Лоренцо

Bernini, Gian Lorenzo

1598, Неаполь — 1680, Рим

### 18. Торс Нептуна

Фрагмент статуэтки. Терракота.

Высота 37

Утрачены голова, обе руки до локтя, правая нога от колена, левая — от бедра.

Поступил в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 679

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) и в Списке Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003) значится «Нептун, Бернини». В Петербурге определение статуэтки было забыто, и Г. Трей упомянул ее, по-видимому, просто под названием «Бегущий юноша». Под тем же названием она была внесена в инвентарь Эрмитажа как произведение итальянского скульптора XVII в.

Н. К. Косарева обратила внимание на сходство этой мужской фигуры и особенно спиралевидной драпировки у правого бедра с монументальной мраморной фигурой Нептуна из фонтанной группы «Нептун с тритоном» работы Бернини и предложила приписать терракоту этому мастеру, атрибуция была опубликована исследовательницей в каталоге выставки 1991–1992 в Риме и Венеции, а затем —

в статье 1993. Группа, созданная Бернини между мартом 1622 и февралем 1623 по заказу кардинала Алессандро Перетти Монгальто, до 1786 украшала сад виллы Монгальто в Риме. Позднее ее приобрел знаменитый английский живописец сэр Джошуа Рейнольдс, перевезший ее в Англию, а со временем, в 1950, она поступила в Музей Виктории и Альберта в Лондоне.

Сходство позы не оставляет сомнений в близости к монументальной статуе, однако может показаться, что в терракоте нет виртуозности зрелых произведений Бернини (С. Шютце, А. Колива и К. Дикерсон отрицают авторство Бернини). Тем не менее форма здесь трактована упруго и выразительно, а анатомические детали проработаны с большим мастерством. Сравнение данного произведения с другими терракотами собрания Фарсетти, соотносимыми с ранними работами Бернини («Плутон», «Давид»), а также с некоторыми статуэтками, датирующимися более поздним временем («Аввакум с ангелом» и «Даниил» из Апостолической Ватиканской библиотеки), убеждает в том, что они образуют единую стилистическую группу. Представляется, что торс Нептуна — не ранняя стадия разработки композиции, а вполне законченная модель в небольшом размере, относящаяся к последнему этапу работы скульптора. Эту точку зрения разделяет Ч. Эвери (1997). По-видимому, статуэтку следует датировать началом 1622, когда Бернини приступил к работе над фонтанной группой.

**Выставки:** 1991–1992 Venezia — Roma. N 13; 1998–1999 Chicago — Philadelphia — Washington. N 10; 2002 Bonn. N 231; 2005 Massa. N 4.

**Литература:** Museo 1788. P. 21; Петров 1864. С. 605; Трей 1871. С. 52. № 747 или 748; Косарева 1993. С. 82; Avery 1997. P. 258; Schütze 1998. P. 175; Wardropper 1998–1999. P. 37; Coliva 2002. P. 14; Mazza Voccazzi 2003. P. 161. N 18; Андросов 2006. № 11; Dickerson 2006. P. 349; Dickerson 2012. P. 82.

Бернини, Джан Лоренцо

Bernini, Gian Lorenzo

1598, Неаполь — 1680, Рим

### 19. Давид

Статуэтка. Терракота. Высота 46

Утрачены голова, обе руки выше локтя, левая нога выше колена.

Повреждены два пальца на правой ноге. Многочисленные швы реставрации, повреждения поверхности.

Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 662

1 Кн. Цар. 17: 49.

В собр. Фарсетти (Museo 1788) и Списке Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003) статуэтка числилась произведением Бернини и называлась, согласно русскому переводу, «Давид, бросающий камень из пращи, Берниния». В петербургской АХ эта атрибуция была утрачена, вероятно, из-за сильных повреждений терракоты, и статуэтка поступила в Эрмитаж просто как работа итальянского мастера XVII в. Авторство Бернини вновь было предложено Н. К. Косаревой, и с этой атрибуцией статуэтка публиковалась в каталогах выставок начиная с 1989.

Мраморная статуя Давида, созданная юным Бернини по заказу кардинала Шипионе Боргезе, явилась одним из наиболее ярких проявлений нового стиля в пластике начала сейченто. Работа над мрамором в основном приходится на 1623. Статуя была завершена ко 2 мая 1624, когда ее установили на постаменте (ныне хранится в Галерее Боргезе в Риме).

Атрибуция Бернини может, на первый взгляд, показаться спорной, так как в статуэтке не чувствуется того сильного эмоционального напряжения, которым характеризуется статуя из Галереи Боргезе. Однако внимательный анализ вполне подтверждает авторство великого скульптора. Терракота имеет ряд отличий от монументальной статуи: например, другую форму имеют арфа и часть доспеха у ног Давида. Изменена и форма подно-



19



жия. Тщательная проработка поверхности и деталей, особая аккуратность в трактовке тела показывают близость к двум другим статуэткам из собр. Фарсетти, которые мы также рассматриваем как ранние работы Бернини — торс Нептуна (кат. 18) и торс Плутона (кат. 17). Отметим, что вместе с головой Прозерпины из Музея искусств в Кливленде эти три терракоты являются единственными моделями к ранним работам Бернини. По-видимому, тогда мастер еще не достиг той виртуозности, которая характеризует его зрелые произведения. Дополнительным аргументом здесь может быть свидетельство каталога собр. Фарсетти об авторстве Бернини.

Принимая во внимание крупные размеры рассматриваемой статуэтки и тщательную проработку деталей, Ч. Эвери (1997) предположил, что она могла являться «моделино», которое Бернини должен был предложить на утверждение заказчику. Эта точка зрения кажется нам вполне убедительной. В таком случае исполнение терракоты может быть отнесено к началу 1623. С подобной гипотезой не согласны А. Колива (2002) и К. Дикерсон (2006, 2012), которые считают, что терракота является только упрощенным вариантом мраморной статуи и поэтому имеет копийный характер.

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 14; 1991–1992 Roma — Venezia. N 15; 1998–1999 Chicago — Philadelphia — Washington. N 12; 1999 Roma — Padova. N 29.

**Литература:** Museo 1788. P. 22; Петров 1864. С. 601; Трей 1871. С. 521. № 747 или 748; Avery 1997. P. 259; Wardropper 1998–1999. P. 37, 39; Coliva 2002. P. 14; Mazza Boccazzi 2003. P. 162. N 65; Андросов 2006. № 12; Dickerson 2006. P. 345; Dickerson 2012. P. 82.

Бернини, Джан Лоренцо

Bernini, Gian Lorenzo

1598, Неаполь — 1680, Рим

#### 20. Экстаз св. Терезы

Группа. Терракота. Высота 46  
Утрачены: у ангела — голова, верх  
левого крыла, правая рука, часть



ладони левой руки с пальцами; у св. Терезы — ступня левой ноги, средний палец правой руки и мизинец левой руки. Реставрировано правое крыло ангела. На поверхности видны старые трещины (от обжига?). Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции. Инв. № Н. ск. 619

Сюжетом группы было выбрано мистическое видение, описанное св. Терезой из Авилы (1515–1583), основательницы ордена кармелиток, канонизированной в 1622: ей явился ангел со стрелой божественной любви в руке и пронзил сердце святой. Бернини не только сумел удивительным образом передать в камне эффект видения, но и с редкой проникновенностью выразил противоречивые чувства Терезы — боль и вместе с тем наслаждение, которое ощущает она от проникновения стрелы в ее сердце. Театральный эффект, производимый монументальной группой, дополняют мраморные полуфигуры членов семьи Корнаро, наблюдающие за происходящим слева и справа в ложах, подобных театральным.

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) группа упоминалась как произведение Бернини. Весьма странно, что в Списке Альгаротти она отсутствует. В 1871 Г. Трей рассматривал ее вместе с большинством произведений нового времени, происходящих из собр. Фарсетти, как копию с монументальной работы. При поступлении в Эрмитаж терракоте вернули первую атрибуцию, с которой она была опубликована в 1963 Ж. А. Мацулевич. Авторство Бернини в дальнейшем было принято в эрмитажных публикациях и каталогах временных экспозиций, включая выставку работ Бернини, прошедшую в 1999 в Риме и Падуе, и выставку «Триумф барокко» в Турине, Вашингтоне и Монреале в 1999–2000. Однако в литературе о Бернини атрибуция не встретила единодушного признания. Р. Виттковер отказался от окончательного суждения, не будучи знаком с произведением в оригинале.

Сомнения в атрибуции выразили М. и М. Фаджоло дель Арко, Р. Кун, А. Бакки и Б. Боуче. Х. Кауффманн, И. Лейвин и составители каталога выставки в Принстоне (1981) указывали на то, что терракота уступает по качеству мраморной группе и не является работой Бернини. В последнее время, как кажется, скептическое отношение к «Экстазу св. Терезы» из Эрмитажа меняется. Так, авторство Бернини признает Ч. Эвери. П. Канната (каталог выставки: 1999 Roma — Padova. P. 351) справедливо подчеркивает деликатную моделировку группы, а Т. Мардер (каталог выставки: 1999 Torino — Washington — Montreal. N 66) считает ее подлинной работой Бернини, хотя и дает имя автора в каталоге со знаком вопроса. Составители каталога выставки произведений Бернини (Dickerson 2012) указывают на отсутствие фактов, которые позволили бы опровергнуть авторство мастера, и помещают группу в раздел «Бернини или поздний подражатель».

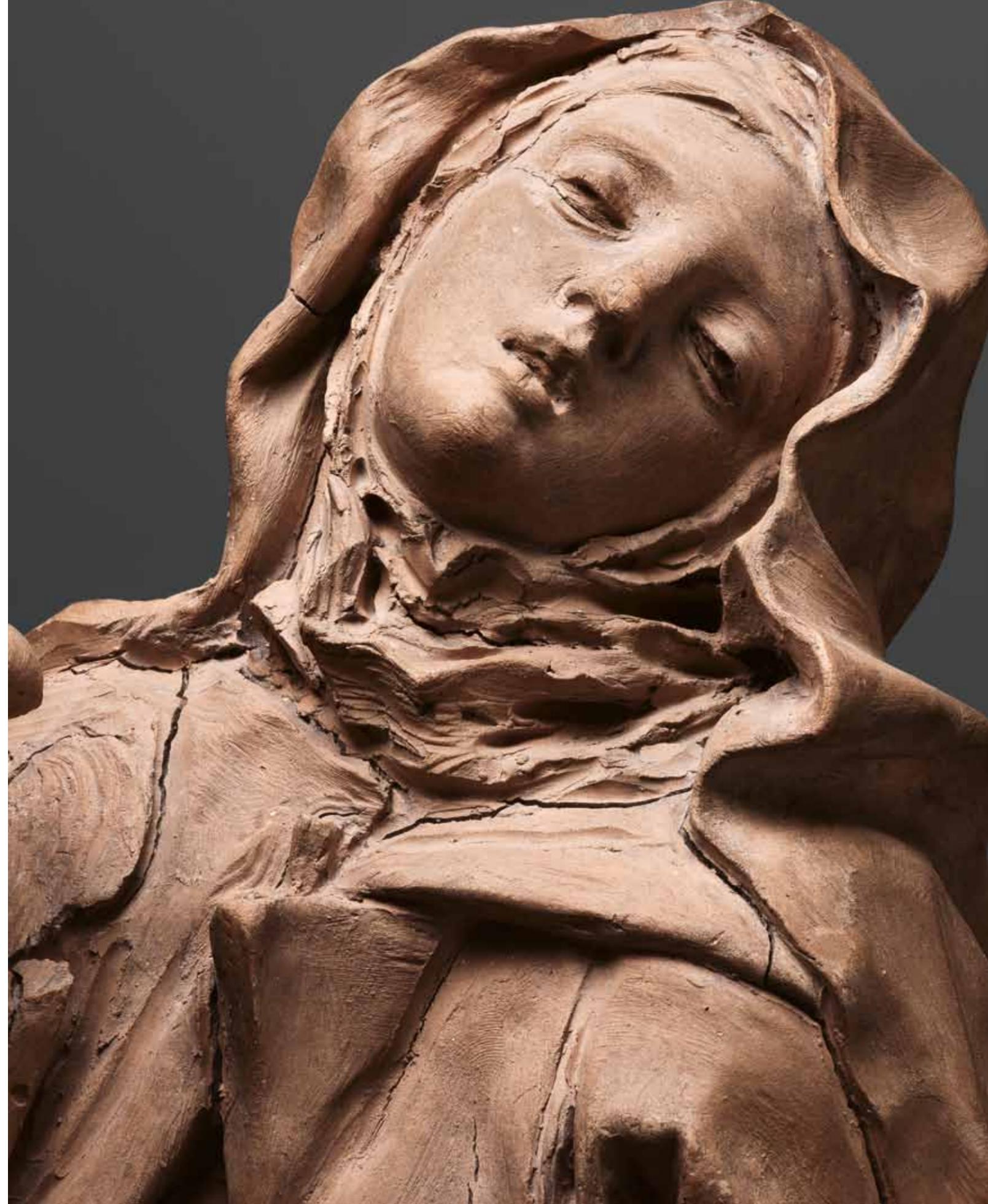
Нам представляется, что скептическое мнение ряда исследователей можно объяснить не совсем удачной фотографией, опубликованной в свое время Ж. А. Мацулевич (1963). На самом деле группа отличается исключительно высоким качеством исполнения. Оно особенно проявляется в удивительно тонко и в то же время свободно трактованных драпировках, обволакивающих фигуру св. Терезы. Следует обратить внимание также на выразительное лицо святой и мягко пролепленные кисти ее рук. Композиционное решение терракоты показывает ее творческий, а не копийный характер: группа имеет несколько точек опоры, которые скрыты от зрителя драпировкой, таким образом создается впечатление парения в воздухе, видения (как и в мраморной группе). В то же время рисунок складок близок рисунку монументальной композиции, но не тождественен ей. Поэтому терракоту следует считать не боццетто, а моделлино, представляющим одну из последних, если не самую последнюю стадию работы скульп-

тора над произведением. Возможно, тщательная проработка всех деталей терракота была представлена заказчику для окончательного утверждения.

Как известно, мраморная группа «Экстаз св. Терезы» была создана Бернини для капеллы Корнаро в римской церкви Санта Мария делла Виттория по заказу кардинала Федерико Корнаро (1579–1655). Сооружение самой капеллы Корнаро было закончено в начале 1647. В это время Бернини, не имея заказов от папского двора, уже мог начать работу над мраморной группой. Из материалов, недавно опубликованных К. Наполеоне (Napoleone 1998. P. 176, 180, 184, 185), видно, что мастер получал деньги за свою работу 23 июня 1649 (500 скуди), 29 ноября 1649 (173 скуди) и 12 июля 1651 (500 скуди). Можно полагать, что крупная сумма, выданная Бернини 20 августа 1651 (1500 скуди), означала окончательную расплату за завершённое произведение. Исходя из этого, можно предположить, что подготовительная модель должна была быть создана ок. 1647.

В Музее изобразительных искусств Лейпцига хранится подготовительный рисунок Бернини к группе. В Музее Палаццо Венеция в Риме находится голова св. Терезы, исполненная в терракоте, примерно в величину мраморной группы, отличающаяся от нее в деталях. Согласно новым исследованиям, она должна рассматриваться как модель для перевода в мрамор, созданная Бернини на последнем этапе работы (каталог выставки: 1999 Roma — Padova. N 66). Тем не менее эрмитажная терракота остается единственным пластическим произведением, в котором запечатлена вся композиция, созданная Бернини.

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 15; 1991–1992 Roma — Venezia. N 16; 1998–1999 Chicago — Philadelphia — Washington. N 13; 1999 Roma — Padova. N 68; 1999 Torino — Washington — Montreal. N 66; 2003 Madrid. P. 204. N 4. 5; 2005 Bonn. N 255; 2011 Madrid. N 99.





**Литература:** Museo 1788. P. 24; Петров 1864. С. 604; Трей 1871. С. 50. № 703; Matzulevitch 1963. P. 69; Wittkower 1966. P. 216; Fagiolo dell'Arco 1967. N 130; Kuhn 1967. S. 5; Kauffmann 1970. S. 132; Androssov, Kosareva, Saverkina 1978. N 37; Lavin 1980. P. 202; Princeton 1981. P. 89; Le Musée de l'Hermitage 1984. N 370; Bacchi 1996. P. 781; Avery 1997. P. 149; Kalweram 1997. S. 137; Boucher 1999. P. 56; Андросов 2006. С. 54. № 13; Андросов 2009-III. P. 58; Dickerson 2012. P. 195–198. N 17.

Бернини, Джан Лоренцо

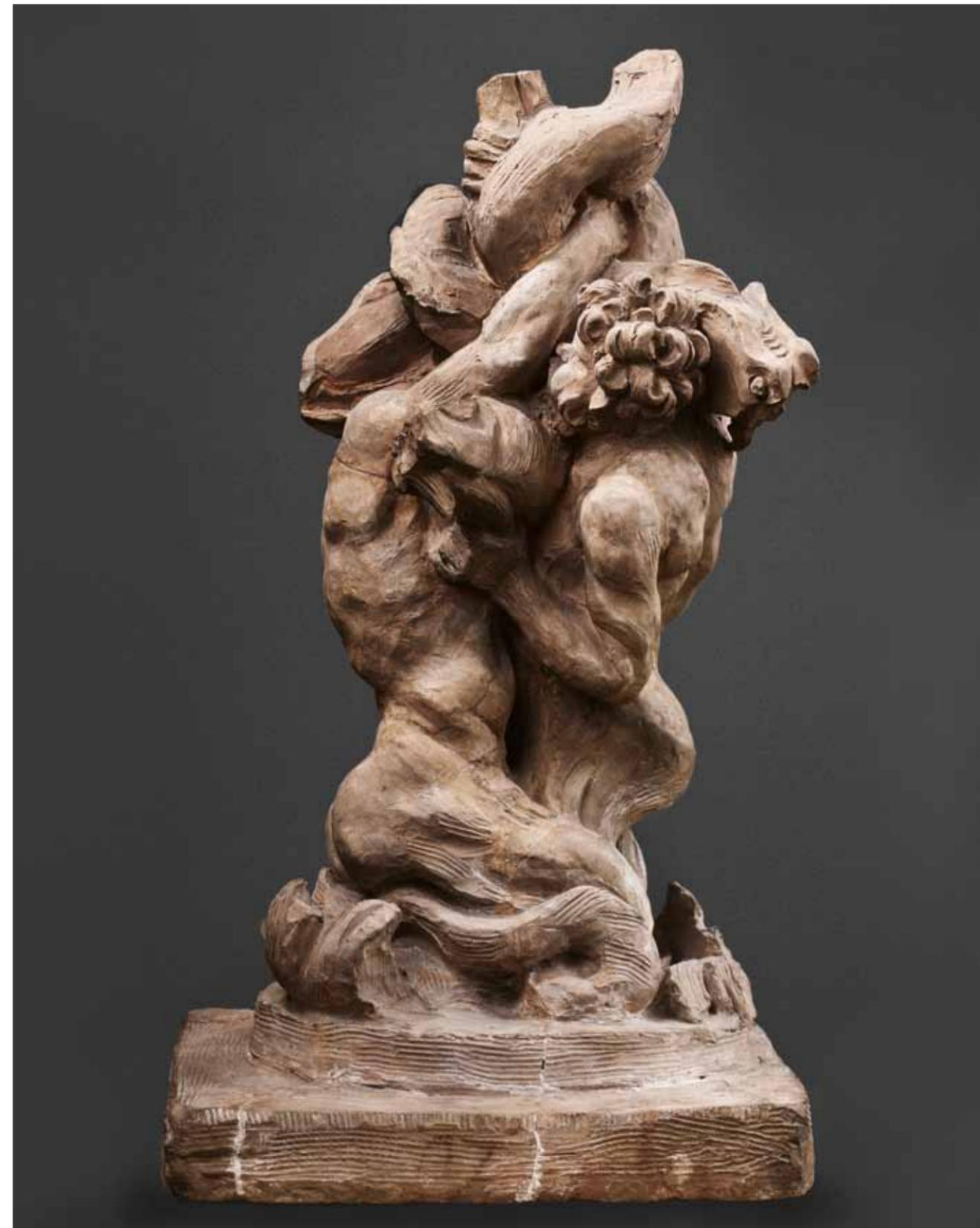
Bernini, Gian Lorenzo

1598, Неаполь — 1680, Рим

**21. Тритоны, держащие дельфинов**

Группа. Терракота. Высота 46  
Швы реставрации, трещины.  
Поступила в 1919 из Музея АХ  
в Петрограде. Ранее: до 1800 —  
собр. Фарсетти в Венеции.  
Инв. № Н. ск. 602

В конце 1651 Бернини по заказу папы Иннокентия X Памфили приступил к работе над фонтаном, который должен был украсить площадь Навона в Риме. Скульптор с самого начала разрабатывал два варианта композиции. Один из них был описан Бернини в проекте контракта следующим образом: «Мрамор, чтобы сделать группу из двух тритонов и четырех рыб, будет стоять примерно 290 скуди...» (D'Onofrio 1957. P. 72). Этот проект фонтана Бернини запечатлел в выразительном рисунке, хранящемся ныне в Королевской библиотеке в Виндзоре. Тот же замысел отражает и поврежденная группа из терракоты в Государственных музеях в Берлине, изображающая двух тритонов. По композиции она близка к эрмитажной терракоте, только там утрачены голова одного из тритонов и их поднятые вверх руки, поддерживавшие дельфинов. Мы вправе говорить не только об единстве замысла обеих групп, но и об общности их исполнения — сходна лепка мускулистых обнаженных





торсов и рыбьих хвостов, которыми заканчиваются тела тритонов. В то же время берлинская группа кажется более выразительной, что дало возможность авторам каталога работ мастера (Dickerson 2012) отнести терракоту Эрмитажа к продукции мастерской Бернини.

В мае 1653 папа Иннокентий X утвердил другой проект фонтана для площади Навона — со статуей стоящего Мавра, держащего в руках дельфина. В таком виде фонтан был исполнен и существует в настоящее время. Проект композиции с двумя тритонами, держащими дельфинов, по-видимому, был оставлен Бернини. Сравнивая группу из Петербурга с терракотой из Берлина, которая исследователями единодушно признается произведением Бернини с точной датировкой между маем 1652 и маем 1653, мы должны отметить близость не только композиции, но и манеры исполнения и качества. Поэтому рассматриваемое произведение тоже должно быть признано работой Бернини, возможно выполненной чуть позднее «Тритонов» из Берлина. Дополнительным аргументом в пользу предложенной нами атрибуции может служить то обстоятельство, что в каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) и в Списке Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003) значилась «модель фонтана на Пьяцца Навона, Бернини», позднее не идентифицированная (в «Указателе» Г. Трея группа ошибочно ассоциировалась с произведением Альгарди, хотя индивидуальная манера этого скульптора противоречит экспрессивной манере исполнения группы).

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 16; 1991–1992 Roma — Venezia. N 17; 1998–1999 Chicago — Philadelphia — Washington. N 14; 2005 Massa. N 5; 2011 Выборг. № 32.

**Литература:** Museo 1788. P. 22; Петров 1864. С. 603; Трей 1871. С. 41. № 641; Андросов 1989. С. 69; Андросов 1990. С. 9; Wardropper 1998–1999. P. 40; Mazza Voccazzi 2003. P. 161. N 3; Андросов 2006. № 14; Dickerson 2012. P. 168–170. N 12.

Бернини, Джан Лоренцо

Bernini, Gian Lorenzo

1598, Неаполь — 1680, Рим

## 22. Константин Великий

Статуэтка. Терракота.

Высота 45

Утрачены: у всадника — голова, кисть правой руки, ступня правой ноги; у лошади — передние ноги и часть задних, ухо и хвост, а также угол подножия под передними ногами.

Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 673

Константин (ок. 285–337) — древнеримский император, разрешивший свободное исповедование христианской веры и впоследствии канонизированный.

В каталог собр. Фарсетти (Museo 1788) статуэтка включена как «Константин на лошади, Бернини». В каталоге Музея АХ (1871) не упоминается вообще. В инвентарь Эрмитажа терракота была записана под именем Бернини. В 1963 ее опубликовала Ж. А. Мацулевич как боццетто к статуе Константина Великого для Скала Реджа в Ватикане. Атрибуция принята всеми последующими авторами.

Колоссальная мраморная статуя Константина Великого была заказана Бернини папой Иннокентием X еще в 1654. Первоначально предполагалось установить ее в соборе Св. Петра в Риме. Работы, которые велись несколько лет, затем были прерваны и возобновились только в 1662, когда статую решили поставить на Скала Реджа. Фактически работа над статуей Константина Великого была завершена в 1668, но установили ее на месте только в январе 1669 и торжественно открыли 1 ноября 1670.

Свободный эскизный характер эрмитажной терракоты не оставляет сомнений в ее авторском характере. К тому же боццетто из Эрмитажа во многом отличается от монументальной статуи. Главное различие состоит

в том, что в терракоте сильнее выражено остановленное движение скачущего коня, фигуре которого приданы более округлые очертания. В мраморной статуе конская фигура имеет удлиненные пропорции и располагается более горизонтально.

Сложная история создания статуи на Скала Реджа дает возможность различной датировки эрмитажной терракоты. Так, Н. К. Косарева считала, что статуэтка могла быть создана ок. 1655 (каталог выставки: 1989 Ленинград). Напротив, Р. Виттковер (1966) датирует ее более поздним временем — ок. 1662, когда начался второй этап работы над статуей. С ним солидарен Х. Кауффманн (1970), в то время как К. Россахер (1967) предпочитает датировку ок. 1663. Нам представляется, что датировка терракоты временем ок. 1662–1663 вполне убедительна.

Статуэтка из Эрмитажа является единственным безусловно авторским боццетто к статуе Константина (если не считать нескольких рисунков). В 1967 К. Россахер опубликовал еще один вариант модели, показывающий фигуру Константина вместе с фоном (общая высота 81 см), хранившийся в частном собрании в Австрии, а ныне — в Музее барокко в Зальцбурге. Судя по фотографии, не исключено, что это произведение является повторением ансамбля Бернини, созданным позднее.

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 17; 1991–1992 Roma — Venezia. N 20; 1998–1999 Chicago — Philadelphia — Washington. N 16; 2005 Bonn. N 94.

**Литература:** Museo 1788. P. 24; Петров 1864. С. 602; Matzulevitsch 1963. P. 71; Wittkower 1966. P. 254; Fagiolo dell'Arco 1967. N 198; Rossacher 1967. P. 9; Kauffmann 1970. S. 283; Herding 1970. S. 122; Princeton 1981. P. 144; Bacchi 1996. P. 283; Ferrari, Papaldo 1996. P. 579; Mazza Voccazzi 2003. P. 161. N 55; Андросов 2006. С. 55. № 16; Dickerson 2006. P. 348; Androsov 2009–III. P. 58; Dickerson 2012. P. 222–225. N 23.

Бернини, Джан Лоренцо

Bernini, Gian Lorenzo

1598, Неаполь — 1680, Рим

### 23. Ангел с титулом

Статуэтка. Терракота. Высота 32  
Утрачены голова, верх правого  
крыла, нижние концы обоих  
крыльев, правая рука до локтя  
и титул в ней. На подножии и правой  
ноге — трещины.  
Поступила в 1919 из Музея АХ  
в Петрограде. Ранее: до 1800 —  
собр. Фарсетти в Венеции.  
Инв. № Н. ск. 630

Настоящая статуэтка, как и аналогичная ей (кат. 28), является свидетельством одного из самых значительных проектов, осуществленных в Риме под руководством Бернини. Вскоре после своего избрания папой в июне 1667 Климент IX уже в сентябре того же года решил украсить мост Св. Ангела в Риме колоссальными статуями ангелов с орудиями страстей. Общее руководство работами было возложено на Бернини, который привлек для участия в этом проекте не только своих сотрудников и учеников, но и всех самых видных римских ваятелей того времени (в том числе Эрколе Феррату и Антонио Джорджетти, чьи произведения, связанные с этим проектом, также имелись в собр. Фарсетти). Сначала предполагалось создать восемь, затем десять статуй. В результате было исполнено двенадцать фигур ангелов, две из которых ныне находятся в церкви Сант Андреа делле Фратте в Риме.

По-видимому, все мастера получили эскизы от Бернини, которым в целом должны были следовать, создавая свои статуи. Блоки для двух своих статуй — «Ангел с титулом» и «Ангел с терновым венцом» — Бернини получил весной 1668, поэтому можно предположить, что первые модели для статуи он мог исполнить еще в конце 1667. По свидетельству Карло Картари, современника скульптора, оставившего дневник, фигуры обоих ангелов уже к 3 января 1668 были почти

готовы, их завершение предполагалось через два месяца. Однако в феврале у папы Климента IX возник замысел отправить их в Пистойю, его родной город, чтобы скульптуры не страдали от пребывания под открытым небом. Позднее он заказал с них копии, над которыми с 1670 работали ученики Бернини — Джулио Картари и Паоло Нальдини. Эти копии и были установлены на мосту Св. Ангела осенью 1671. Первая пара статуй после смерти Бернини оставалась в его мастерской, и только в 1729 их перенесли в церковь Сант Андреа делле Фратте, приходскую церковь Бернини, где они находятся до сих пор.

Вероятно, сходство данной статуэтки с другой (кат. 28) отмечалось на протяжении всей их истории. По-видимому, в каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) они значились как «две модели ангелов», без имени автора, но среди произведений Бернини. Список Альгаротти (Mazza Boccazzi 2003) дважды упоминает «Ангела с Моста, Бернини» и один раз «Портрет Ангела с Моста, Бернини». Г. Трей (1871) рассматривал их как копии «одного из ангелов Бернини на так наз. мосту Ангелов в Риме». В соответствии с его описанием терракота была внесена в инвентарь Эрмитажа как «Ангел с крестом» работы Бернини. Особенностью ее является разметка сзади, по-видимому предназначенная для перевода фигуры в мрамор.

Статуэтка опубликована в 1967 И. Лейвином, который справедливо рассматривает ее как боццетто ко второму «Ангелу с надписью», находящемуся ныне на мосту Св. Ангела в Риме. Как известно, над этой статуей работал в 1670–1671 Джулио Картари под непосредственным руководством Бернини (она оплачивалась с 23 июля 1670 по 12 ноября 1671). Согласно свидетельствам современников, и сам мастер принял участие в этой работе. Впоследствии атрибуция была принята М. и М. Фаджоло дель Арко (1967), Р. Виттковером (1977), М. Уэйлом (1974), А. Баки (1966), а также в каталогах временных выставок. Особня-

ком стоит мнение, высказанное позднее тем же М. Уэйлом (1998), что статуэтка могла быть создана Бернини в соавторстве с Картари. На самом деле эта статуэтка по манере и качеству исполнения полностью соответствует группе боццетто к первой статуе ангела, хранящихся в Форт-Уорте и Кембридже. Вместе с тем только Бернини мог внести в боццетто ряд изменений, которые слегка меняют рисунок драпировок (материя проходит с левого колена позади правой ноги ангела и образует своеобразный завиток). Эту деталь мы видим только в данной модели и в статуе, созданной Картари. Характерной особенностью статуэтки также является подставка, сделанная сзади, на которую нанесена шкала размеров, предназначенная, очевидно, для увеличения фигуры до нужных размеров. Учитывая историю создания мраморной статуи, исполнение боццетто можно отнести к началу 1670.

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 21; 1991–1992 Roma — Venezia. N 22; 1998–1999 Chicago — Philadelphia — Washington. N 18; 1999 Roma — Padova. N 101; 2001–2002 Houston — London. N 47.  
**Литература:** Museo 1788. P. 21; Петров 1864. С. 601; Трей 1871. С. 51. № 713 или 714; Lavin 1967. P. 103; Fagiolo dell'Arco 1967. N 220; Weil 1974. P. 81; Wittkower 1977. P. 199; Bacchi 1996. P. 783; Wardropper 1998–1999. P. 40; Weil 1998. P. 148; Ferrari, Papaldo 1999. P. 26, 459; Mazza Boccazzi 2003. P. 161, 162. N 25, 67, 100; Андросов 2006. С. 57. № 18; Dickerson 2006. P. 348; Lavin 2009. P. 1197; Dickerson 2012. P. 326–329. N 44.

Бернини, Джан Лоренцо

Bernini, Gian Lorenzo

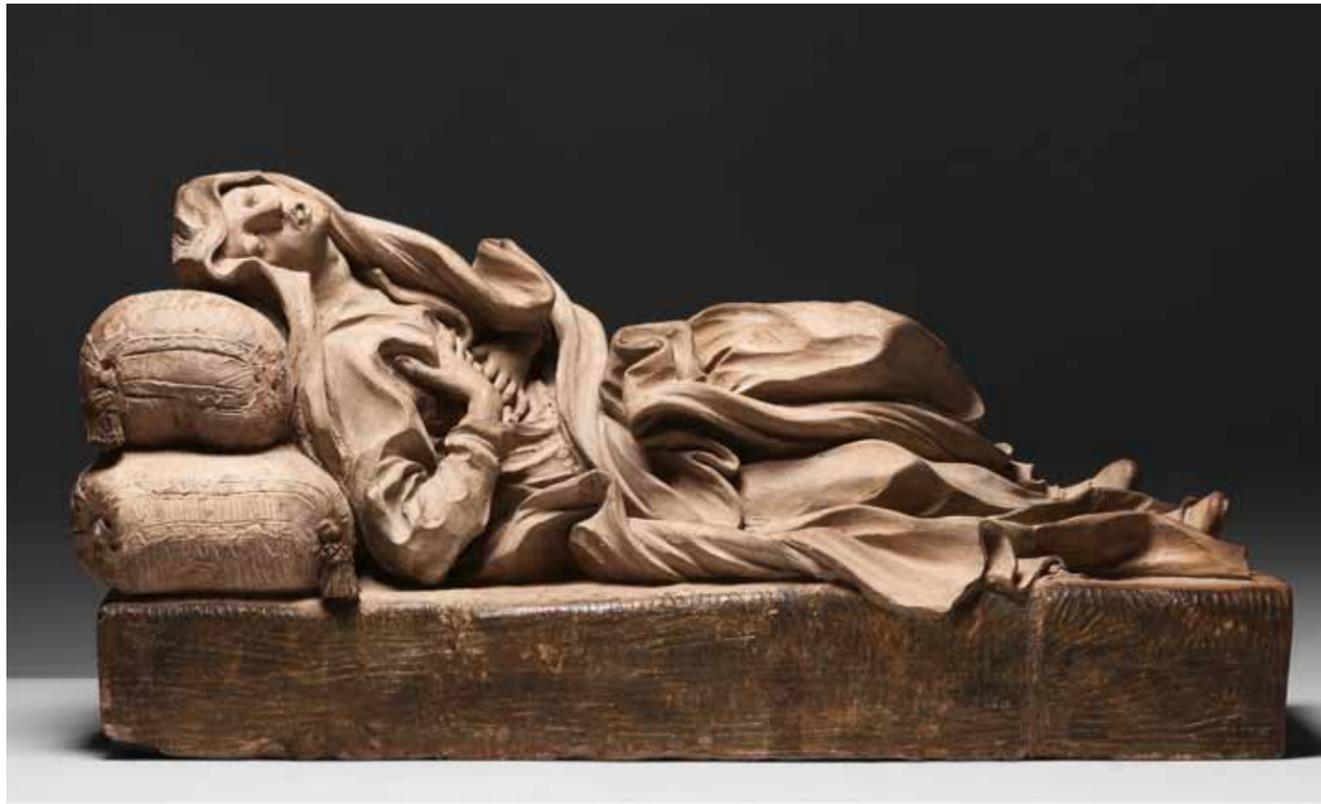
1598, Неаполь — 1680, Рим

### 24. Блаженная Людовика

#### Альбертони

Статуэтка. Терракота. Высота 24,  
длина 48,5  
Утрачены две кисти на подушках;  
небольшие сколы на складках.





24



24, вид с обратной стороны

Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 614

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) данная статуэтка упоминается как произведение Бернини, но с неправильным определением сюжета — «Св. Цецилия, лежащая на земле с руками на груди, Бернини». В Списке Альгаротти не значится. В «попящичной» описи 1800, опубликованной П. Н. Петровым (1864), речь идет о двух лежащих фигурках работы Бернини — св. Пракседе и св. Цецилии. Г. Трей (1871) обе статуэтки считал копиями с оригинала Бернини, изображающего св. Пракседу. При поступлении в Эрмитаж сюжет терракоты был определен правильно, и она была внесена в инвентарь как подготовительная работа к статуе блаженной Людовики Альбертони (церковь Сан Франческо а Рипа, Рим). С этой атрибуцией статуэтка опубликована Н. К. Косаревой (1974).

История создания статуи Бернини отражена в известных документах. Благочестивая монахиня, родившаяся в 1473 и умершая в 1533, была причислена к блаженным в январе 1671 папой Климентом X Алтьери, родственником семьи Альбертони. Племянник папы, кардинал Палуццо Палуцци дельи Альбертони, выступил заказчиком Капеллы Алтьери, для которой и предназначалась статуя Бернини. Согласно avviso от 17 февраля 1674, работу поручили Бернини, причем он исполнил статую бесплатно, чтобы получить прощение для своего брата Луиджи. Можно предположить, что Бернини приступил к работе еще в 1672, и к этому времени должен относиться беглый набросок, хранящийся в Музее изобразительных искусств в Лейпциге. По свидетельству Карло Картари, библиотекаря семьи Алтьери, статуя была закончена к октябрю 1674. До сих пор остается дискуссионным вопрос, изобразил ли Бернини Людовику умирающей или же находящейся в экстатическом состоянии, подобно св. Терезе.

Примечательным моментом является также существование многих небольших статуэток в терракоте, повторяющих композицию статуи Бернини (Музей изобразительных искусств, Безансон; Музей изящных искусств, Дижон; Музей Виктории и Альберта, Лондон; Музей изобразительных искусств, Омск; Лувр, Париж; частное собр., Рим; Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург — реплика меньшего размера, также происходящая из собр. Фарсетти, — кат. 38). Особенностью этих вариантов является большая близость к законченной статуе, в отличие от рассматриваемой терракоты. В настоящее время из них только лондонская статуэтка рассматривается исследователями как безусловное произведение самого Бернини. Изолированное положение занимает небольшая бронзовая статуэтка (частное собрание), сильно отличающаяся от статуи и также приписываемая Бернини или его мастерской (Mellini 1996–1997; Sotheby's 2006. Lot. 80).

Что касается терракоты из Эрмитажа, то, несмотря на очень высокое качество ее исполнения, авторство Бернини отрицает целый ряд авторов, в том числе М. Меццатеста, С. Остроу (Princeton 1981), Ш. Перлоу (1984, 1990), Б. Боуче (каталог выставки: 2001–2002 Houston — London), А. Колива (2002); сомневаются О. Феррари и С. Папальдо (1999). Ф. Мальгуэр (2002) предлагает авторство Джулио Картари. Наиболее подробно пытались показать отличия техники исполнения эрмитажной статуэтки от привычных приемов Бернини авторы каталога выставки его работ (Dickerson 2012). Однако они не смогли убедительно объяснить несходство терракоты и монументальной статуи. По нашему мнению, которое разделяют Ч. Эвери и Дж. Л. Меллини, атрибуция Бернини кажется не вызывающей сомнений из-за высочайшего качества исполнения терракоты. Мы склонны рассматривать статуэтку из Эрмитажа как модель для представления заказчику, исполненную на относительно ранней стадии работы скульптора над произ-

ведением. Отсюда следует возможная датировка статуэтки — ок. 1672.

**Выставки:** 1987 New Delhi. N 119; 1989 Ленинград. № 23; 1991–1992 Roma — Venezia. N 24; 1998–1999 Chicago — Philadelphia — Washington. N 20; 1999 Roma — Padova. N 106; 2001–2002 Houston — London. N 56; 2003 Roma. N 65; 2005 Massa. N 7; 2007 Bassano. N 42; 2011 Выборг. № 33.

**Литература:** Museo 1788. P. 23; Петров 1864. С. 603; Трей 1871. С. 50. № 695 или 696; Kosareva 1974. P. 481; Androsov, Kosareva, Saverkina 1978. N 37; Princeton 1981. P. 306; Mezzatesta 1982. N 10; Perlove 1984. P. 71; Perlove 1990. P. 72; Mellini 1996–1997. P. 207; Avery 1997. P. 152; Ferrari, Papaldo 1999. P. 86; Касьянов 2002. С. 124; Koliva 2002. P. 15; Malgouyres 2002. P. 26–27; Андросов 2006. С. 57–59. № 19; Zuchowski 2010. P. 180–182; Dickerson 2012. P. 212–215. N 21.

Бернини, Джан Лоренцо (?)

Bernini, Gian Lorenzo (?)

1598, Неаполь — 1680, Рим

## 25. Мужской портрет

Бюст. Мрамор. Высота 60

Утрачены концы пальцев руки. Скол на левой скуле. Повреждены края воротника. Реставрированы кончик носа и левое ухо.

Поступил до 1917.

Инв. № Н. ск. 972

О личности изображенного сведений не имеется, тем более что неизвестно происхождение бюста (ранее находился в Зимнем дворце). Можно предположить, что он происходит с гробницы в одной из римских церквей. На это указывает характерный жест руки, поддерживающей складки плаща, часто встречающийся в скульптуре древнеримских надгробий. Бюст был внесен в инвентарь Эрмитажа как произведение итальянского скульптора XVII в. и устно связывался с именем Бернини. Опубликован автором настоящего каталога в 1989 предположительно как произведение юного Джан Лоренцо Бернини.



25

Общая композиция «Мужского портрета», натуралистический подход к изображенному, трактовка деталей (чрезвычайно конкретная проработка зрачков, ушных раковин, волос на затылке и подбородке) показывают его большую близость к «Портрету Антонио Коппола» (церковь Сан Джованни деи Фьорентини, Рим). Документы о последнем произведении собраны и опубликованы американским исследователем И. Лейвином. Они свидетельствуют о том, что бюст был исполнен в 1612 «скульптором Бернини», без указания имени. В своей статье И. Лейвин, на наш взгляд убе-

дительно, показывает, используя как сопоставление с другими работами, так и косвенные данные, что автором портрета Коппола был именно юный Джан Лоренцо (Lavin 1968. P. 223). Основным оппонентом исследователя выступил Ч. Д'Онофрио, считавший бюст в церкви Сан Джованни деи Фьорентини работой Пьетро Бернини. По мнению этого ученого, легенда о ранних произведениях Бернини, исполненных им в 10–12-летнем возрасте, была создана самим Бернини в последние годы жизни для утверждения собственной гениальности. Она была принята на веру доверчивыми био-

графами (Филиппо Бальдинуччи, Доменико Бернини), которым следуют, без должной проверки, современные ученые (D'Onofrio [s. a.]. P. 90, 106). В последнее время сторонником авторства Пьетро Бернини выступил автор монографии об этом мастере Х. У. Кесслер (2005). Он, в частности, сопоставляет трактовку волос в «Портрете Антонио Коппола» и рельефе «Вознесение Богоматери» (собор Санта Мария Маджоре, Рим) и приходит к выводу об их сходстве. На основании этой атрибуции он относит к творчеству Бернини-отца и бюст из Эрмитажа, датируя его временем ок. 1614–1618. В качестве аналогии Кесслер предлагает изображение духовных лиц в рельефе «Коронавание папы Климента VIII» (собор Санта Мария Маджоре, Рим) и статую Иоанна Крестителя в римской церкви Сант Андреа делла Валле.

В то же время сводка различных мнений об авторстве «Портрета Антонио Коппола» в книге Кесслера показывает, что многие исследователи продолжают считать бюст произведением Джан Лоренцо (Kessler 2005. Kat. A. 23). В каталоге портретов работы Бернини К. Хесс рассматривает его как совместное произведение Джан Лоренцо и Пьетро Бернини (2009 Firenze. Cat. 1).

Внимательное сопоставление двух рассматриваемых бюстов — Антонио Коппола и неизвестного из Эрмитажа — действительно выявляет много общих деталей. В то же время представляется, что они несколько различны по концепции. «Портрет Антонио Коппола» более четок и более определенно моделирован. Изображенный показан как индивидуальность, и его лицо вполне конкретно (возможно, благодаря посмертной маске). Бюст из Эрмитажа менее четок по форме и отличается большей плоскостностью. Кажется, будто, тщательно передавая детали лица, мастер не заботится об общем впечатлении, что свидетельствует о его молодости и неопытности. Исходя из этих наблюдений, кажется вероятным авторство

Джан Лоренцо для эрмитажного бюста, даже если атрибуция портрета Коппола вызывает споры. Тогда «Мужской портрет» может быть датирован не 1611–1612, как мы предлагали ранее, а ок. 1615 — несколько ранее портрета Джованни Баттиста Сантони (церковь Санта Прасседе, Рим), обычно признаваемого самым ранним произведением Джан Лоренцо в этом жанре (датируется от 1610 до 1615, а Х. У. Кесслер рассматривает его как совместную работу отца и сына Бернини — Kessler 2005. S. 351–353. Kat. C. 1).

**Выставки:** 1999 Санкт-Петербург. № 2.

**Литература:** Андросов 1989. С. 68; Kessler 2005. S. 325–328. Kat. A. 25.

Бернини, Джан Лоренцо (?)

Bernini, Gian Lorenzo (?)

1598, Неаполь — 1680, Рим

## 26. Св. Амвросий

Статуэтка. Терракота.

Высота 46

Утрачена кисть правой руки.

Повреждения на бороде и на краях складок одежды.

Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 624

Св. Амвросий Медиоланский (ок. 340–397) — епископ Милана (Медиолана). Статуэтка упоминается в каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) среди обозначенных как «Три доктора в епископской одежде, с книгой в руке, в соборе Св. Петра в Риме». Г. Трей (1871) рассматривал их среди копий с оригинала Бернини. В инвентарь Эрмитажа статуэтка внесена как произведение Бернини и воспроизводилась с этой атрибуцией в альбомах 1970 и 1975, а также в каталогах выставок.

Композиционно статуэтка чрезвычайно близка к монументальной бронзовой статуе св. Амвросия, украшающей алтарь (так называемый Трон св. Петра) в соборе Св. Петра в Риме. Бернини работал над этим ответственным



26

ным заказом более десяти лет, с 1657 по 1666, причем активно привлекал своих помощников. Над фигурами отцов церкви, в частности, работали Эрколе Феррата, Антонио Раджи и Ладзаро Морелли, получавшие в марте 1657 деньги за модели для фигур четырех святых. Однако Бернини продолжал изменять и совершенствовать свой проект. В дневнике папы Александра VII в записи от 7 апреля 1658 отмечено, что скульптор показал ему «вторую модель Св. Амвросия для кафедры Св. Петра из глины, высотой в две пальмы», а 14 апреля — «модель кафедры Св. Петра из глины высотой

в две пальмы, а в прошедшее воскресенье принес Св. Амвросия в пару к Св. Августину» (Krautheimer, Jones 1975. S. 205). По-видимому, из этого следует заключить, что окончательные модели статуй св. Амвросия и св. Августина, а также алтаря (кафедры) «высотой в две пальмы» (ок. 44,68 см) были созданы самим Бернини. Позднее над моделями статуй святых большого размера работали названные ранее скульпторы, а также Петер Ферпортен. Эти статуи были окончены к апрелю 1660, но показались недостаточно внушительными, и Бернини решил увеличить их высоту. К их литью

в бронзе, за которое отвечал Джованни Артузи, приступили только осенью 1661, а закончили отливку, не без некоторых технических трудностей, к началу 1663. После этого до конца 1665 продолжались полировка, чеканка и золочение бронзовых статуй. Торжественное открытие алтаря состоялось в январе 1666.

Модель кафедры, которую Бернини представил в апреле 1658 папе, ныне отождествляется с терракотой из Института искусств в Детройте, хотя ее высота (58,4 см) не вполне соответствует указанной в дневнике папы (Darg 2002. N 137). Дж. О'Гроуди (1999) опубликовала статуэтку св. Амвросия, ранее находившуюся в частном собрании в Риме и приобретенную Музеем Гарвардского университета в Кембридже. Настаивая на безусловном авторском характере этой сильно поврежденной терракоты, исследовательница предложила отождествить ее с той, которую Бернини представил заказчику в апреле 1658. Одновременно Дж. О'Гроуди высказала сомнения в атрибуции терракоты из Эрмитажа, которая, по ее мнению, слишком близка к реализованной монументальной статуе и которую она склонна рассматривать как копию. Более подробную аргументацию против авторства Бернини приводят составители каталога его произведений (Dickerson 2012). По их мнению, статуэтка рассчитана только на одну точку зрения и излишний наклон при рассмотрении прямо указывает, что она скопирована с монументальной статуи. Лицо святого, на их взгляд, недостаточно выразительно.

Однако этим аргументам противоречит то обстоятельство, что рисунок складок, глубоких и резких, здесь не полностью соответствует складкам плаща бронзовой статуи. Качество исполнения эрмитажной статуэтки настолько высоко, что авторство Бернини представляется вполне возможным. Нельзя не отметить также, что размеры эрмитажной терракоты полностью совпадают с указанными в дневнике папы. Таким образом, не ис-

ключено, что именно эрмитажная статуэтка была представлена в 1658 заказчику. Это обстоятельство вполне объяснило бы законченный характер нашего моделино.

Интересно отметить также, что такие произведения Бернини, как статуи отцов церкви для Трона св. Петра, оказали сильное воздействие на скульптуру барокко в целом. Отзвуки этой экспрессивной манеры можно заметить даже в ряде произведений деревянной пластики, созданных во второй половине XVIII в. на северо-востоке Европы.

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 19; 1991–1992 Roma — Venezia. N 18; 1998–1999 Chicago — Philadelphia — Washington. N 15; 1999 Петербург. № 3; 2002 Bonn. N 232; 2003 Ann Arbor. N 39; 2005 Massa. N 6; 2007 Bassano. N 2.

**Литература:** Museo 1788. P. 20; Петров 1864. С. 600; Трей 1871. С. 50. № 708, 710 или 711; Зарецкая, Косарева 1970. № 40; Зарецкая, Косарева 1975. № 40; O'Grody 1999. P. 139; Mazza Voccazzi 2003. P. 161. N 51–53; Андросов 2006. № 15; Dickerson 2012. P. 254–256. N 29.

Бернини, Джан Лоренцо  
(мастерская)

Bernini, Gian Lorenzo  
(workshop of)

### 27. Портрет Бернини

Фрагмент бюста. Терракота.

Высота 46

Видны многочисленные швы реставрации.

Поступил в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 565

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) среди «голов из обожженной глины» значился «Портрет Бернини». Возможно, ему должен соответствовать «Портрет головы Бернини», упоминаемый в Списке Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003). Г. Трей (1871) не смог его идентифицировать и назвал терракоту просто «Мужской порт-

рет», датируя ее концом XVII или началом XVIII в.

В Эрмитаже уже в 1930-е Ж. А. Мацулевич пришла к выводу, что голова представляет собой автопортрет Бернини. Предварительная краткая публикация была сделана ею в 1945, а более полная — в 1961. По мнению исследовательницы, над автопортретом Бернини мог работать в 1670-е, предназначая его для задуманной им собственной гробницы (ее замысел отражен в рисунке, хранящемся в Национальном графическом институте в Риме). Как автопортрет Бернини терракота воспроизводилась во многих эрмитажных публикациях.

Однако Р. Виттковер (1966) не согласился с гипотезой Ж. А. Мацулевич. По его мнению, аргументация, связанная с рисунком надгробия, неубедительна, потому что рисунок не принадлежит руке Бернини. Что касается эрмитажного портрета, то он, как считал английский исследователь, скорее всего, исполнен не с натуры, а с гравюры Арнольда ван Вестерхаута, повторяющего живописный портрет Бернини работы Джованни Баттиста Гаулли.

Второй тезис Р. Виттковера не кажется нам убедительным. Абсолютного сходства с гравированным портретом в терракоте Эрмитажа нет, и кажется, что здесь Бернини представлен в более зрелом возрасте. Однако сомнения видного ученого заставили нас внимательнее отнестись к проблеме авторства терракоты. В результате был сделан вывод о принадлежности портрета мастерской Бернини. Главным аргументом против авторства самого мастера является весьма сухая и временами даже жесткая трактовка лица. Нельзя забывать также, что имя создателя портрета отсутствовало уже в каталоге собр. Фарсетти. Наконец, никакие источники не сообщают о работе Бернини над своим надгробием. Таким образом, речь может идти о замысле, возникшем после смерти ваятеля, и его портрет мог скорее быть исполнен кем-то из учеников (каталог выставки: 1991–1992 Roma — Venezia).



27

Тем не менее Т. Монтанари в 1998 вновь вернулся к мысли, что терракота Эрмитажа представляет собой автопортрет Бернини. Его аргументация в основном сводится к доказательствам существования некоего портретного бюста Бернини в 1680-е. Наиболее важным является то, что исследователь указал на гипсовый бюст Бернини в Национальном музее Версаля. Бюст, считающийся произведением Жан-Жака Кафieri, созданным до 1773, несомненно, восходит к эрмитажному портрету. Признавая высокие художественные достоинства нашего портрета Бернини, кажется все же более вероятным, что он мог быть создан в последние годы жизни мастера одним из его учеников. Определенное сходство терракота обнаруживает с двумя мраморны-

ми бюстами — кардинала Фаусто Поли и особенно Гауденцио Поли, находящимися в Капелле Поли римской церкви Сан Гризогоно. Эта капелла была создана под руководством Бернини в последние годы жизни мастера, и бюсты также должны были быть исполнены в его мастерской. Недавняя публикация Дж. Курциетти документально доказала, что их автором был Джулио Картари, один из самых известных помощников Бернини в последний период его жизни. Именно этот мастер мог быть и автором нашего портрета.

**Выставки:** 1972 Ленинград. № 485; 1987 New Delhi. N 120; 1989 Ленинград. № 25; 1991–1992 Roma — Venezia. N 26; 1998–1999 Chicago — Philadelphia — Washington. N 21; 1999 Roma — Padova. N 230; 2005 Massa. N 8; 2011 Иркутск. № 40.

**Литература:** Museo 1788. P. 20; Петров 1864. С. 593; Трей 1871. С. 36. № 578; Мацулевич 1945. С. 13; Зарецкая, Косарева 1960. № 20; Мацулевич 1961. С. 69; Wittkower 1966. P. 273; Зарецкая, Косарева 1970. № 41; Зарецкая, Косарева 1975. № 41; Androsov, Kosareva, Saverkina 1978. N 38; Montanari 1998. P. 390; Mazza Voccazzi 2003. P. 162. N 66; Андросов 2006. С. 59–61. № 22; Curziotti 2008. P. 44.

Бернини, Джан Лоренцо  
(мастерская)

Bernini, Gian Lorenzo  
(workshop of)

### 28. Ангел с титулом

Статуэтка. Терракота. Высота 33

Утрачены обе руки и предмет в них, правое крыло и низ левого крыла.

Следы старой реставрации на шее.

Поступила в 1919 из Музея АХ

в Петрограде. Ранее: до 1800 —

собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 629

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) данная терракота и другая на тот же сюжет (кат. 23) значились, очевидно, как «две модели ангелов», при этом до них и после них упоминались произведения, приписанные Бернини. Список Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003) дважды упоминает «Ангела с Моста, Бернини» и один раз «Портрет Ангела с Моста, Бернини». Г. Трей (1871) рассматривал их как копии с оригинала Бернини и считал, что утраченный предмет в руках ангелов мог быть крестом. В инвентарь Эрмитажа терракоту внесли как произведение Бернини, однако впервые она была опубликована только в каталоге выставки 1989. Атрибуция была принята рядом исследователей, в том числе И. Уордропером, А. Бакки, Ч. Эвери, рассматривающим ее как моделино, О. Феррари и С. Папальдо. Однако в каталоге выставки в Хьюстоне и Лондоне (2001–2002) Б. Боуче приписывает статуэтку сотруднику Бернини и без достаточных оснований относит ее к работе скульптора над



28

кафедрой св. Петра в соборе Св. Петра. Той же точки зрения придерживается и Т. Зигель (доклад на конференции в Музее Виктории и Альберта в Лондоне, май 2002).

Статуя Бернини «Ангел с титулом» имеет особенно хорошую документацию. К ранней стадии работы относятся статуэтки из Музея искусств в Форт-Уорте (ранее — собр. Р. Дэвис) и в Музее Гарвардского университета, Кембридж, штат Массачусетс, отличающиеся эскизным характером исполнения. Ближе к осуществленному варианту терракота из Музея Палаццо Венеция в Риме и второй экземпляр из Кембриджа, также очень свободные по исполнению. В то же время для терракоты собр. Фарсетти характерна более подробная разработка деталей. Можно согласиться с тем, что по манере исполнения статуэтка из Эрми-

тажа несколько отличается от других эскизов к статуе. В первую очередь, это относится к пропорциям фигуры, которая кажется слишком большеголовой. Различна также трактовка ряда деталей — волос на голове ангела, драпировок, подножия.

Анализ техники исполнения статуэтки, проведенный Э. Зигелем в каталоге выставки работ мастера (Dickerson 2012), показывает значительные отличия от творческих приемов Бернини. Можно согласиться с тем, что статуэтка занимает изолированное место среди других моделей для статуи ангела с титулом.

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 20; 1991–1992 Roma — Venezia. N 21; 1998–1999 Chicago — Philadelphia — Washington. N 17; 1999 Roma — Padova. N 100; 2001–2002 Houston — London. N 48; 2005 Bonn. N 207.

**Литература:** Museo 1788. P. 21; Петров 1864. С. 603; Трей 1871. С. 51. № 713 или 714; Vacchi 1996. P. 783; Avery 1997. P. 169; Wardropper 1998–1999. P. 37, 40; Ferrari, Papaldo 1999. P. 26; Mazza Voccazzi 2003. P. 161, 162. N 25, 67, 100; Андросов 2006. С. 56. № 17; Dickerson 2012. P. 339–341. N 47.

Бернини, Джан Лоренцо  
(мастерская)

Bernini, Gian Lorenzo  
(workshop of)

### 29. Голова ангела

Фрагмент бюста. Терракота.

Высота 21

Повреждены концы развевающихся прядей волос. Головка укреплена на подставке из зеленой брекчии высотой 10,5.

Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 620

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) среди «голов из терракоты» есть «Ангел малый, Бернини», который, вероятно, идентичен рассматриваемой терракоте. В Списке Альгаротти



29

(Mazza Voccazzi 2003) эта работа, по видимому, значит как «головка Ангела, Бернини». Г. Трей упоминал ее как копию с Бернини (со знаком вопроса). В инвентарь Эрмитажа головка также внесена как копия с работы Бернини и публиковалась с этой атрибуцией в каталогах музея.

Действительно, головка обнаруживает сходство с головами ангелов, исполненных Бернини и его мастерской для моста Св. Ангела в Риме. Пожалуй, еще ближе она к статуе правого ангела с алтаря Капеллы дель Сакраменто в соборе Св. Петра в Риме (бронза, 1673–1674). Тем не менее абсолютного сходства с этими произведениями здесь нет, и вряд ли правильно считать «Голову ангела» копией с одного из них. Трудно предположить также, что она является моделью какой-то монументальной статуи. На это указывает как тщательная проработка волос, так и сама форма небольшого бюста. Скорее всего, мы имеем здесь дело с произведением «в манере Бернини», созданным в его мастерской одним из учеников и, возможно, являющимся частичным повторением одной из моделей скульптора.

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 28; 1991–1992 Roma — Venezia. N 28.

**Литература:** Museo 1788. P. 20; Петров 1864. С. 596; Трей 1871. С. 50. № 704; Mazza Voccazzi 2003. P. 162. N 84; Андросов 2006. № 23.

Бернини, Джан Лоренцо  
(с оригинала)

Bernini, Gian Lorenzo (after)

### 30. Аполлон и Дафна

Группа. Бронза, искусственная

коричневая патина. Высота 88

Поступила в 1926 из Юсуповского дворца-музея в Ленинграде.

Инв. № Н. Ск. 1276

Овидий. Метаморфозы. I, 453–568.

Группа является уменьшенным повторением знаменитой мраморной скульптуры Джан Лоренцо Бернини, исполненной мастером ок. 1622–1625 и находящейся ныне в Галерее Боргезе в Риме. В инвентаре Эрмитажа бронзовая группа была датирована XIX в., что представляется ошибочным хотя бы потому, что она находилась в собр. Н. Б. Юсупова уже в 1820-е. Судя по коричневой искусственной патине, она скорее могла быть исполнена в XVII в., возможно еще при жизни самого Бернини.

**Выставки:** 2011 Иркутск. № 41.

Бернини, Джан Лоренцо  
(с оригинала)

Bernini, Gian Lorenzo (after)

### 31. Св. Вивиана

Статуэтка. Терракота. Высота 55

Утрачены пальцы правой руки, часть большого пальца правой ноги и концы многих листьев лаврового куста.

Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 625

Св. Вивиана (Бибиана) — жертва гонений на христиан во время правления Юлиана Отступника (355–367). В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) числилась как «Св. Вивиана, Бернини».



30



31

В Списке Альгаротти не отождествляется. Г. Трей (1871) рассматривал ее как копию с оригинала Бернини. Статуэтка опубликована Ж. А. Мацулевич (1963) как подготовительная модель к статуе «Св. Вивиана», исполненной Бернини между 1624 и 1626 для церкви Санта Бибиана в Риме, и воспроизводилась с этой атрибуцией в эрмитажных публикациях. Однако авторство Бернини было отвергнуто Р. Виттковером, по мнению которого статуэтка имеет все черты поздней

копии. С точкой зрения английско-го исследователя согласились М. и М. Фаджоло дель Арко (1967). Как копия с оригинала Бернини терракота экспонировалась на выставках в 1989 и 1991–1992.

Действительно, несмотря на тщательность исполнения, статуэтка кажется немного вялой и даже манерной. Лицо святой, слегка измененное по сравнению с монументальной статуей, имеет более классический характер, что может указывать на позднее время ее исполнения. Вместе с тем эрмитажная терракота по качеству превосходит аналогичную статуэтку из Лувра (Париж), также признаваемую ныне копией с оригинала Бернини. Еще одна фигурка св. Вивианы, находящаяся в частной коллекции, экспонировалась на выставке в Италии в 2006 как оригинал модели Бернини (Roma. Vagoso. Bernini. Borromini. Pietro da Cortona. Catalogo della mostra / A cura di M. Fagiolo. Milano, 2006. P. 128–129).

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 27; 1991–1992 Roma — Venezia. N 27.  
**Литература:** Museo 1788. P. 23; Петров 1864. С. 600; Трей 1871. С. 43. № 645; Зарецкая, Косарева 1960. № 22; Matzulevitsch 1963. P. 73; Wittkower 1966. P. 189; Fagiolo dell'Arco 1967. N 35; Зарецкая, Косарева 1970. № 35–37; Зарецкая, Косарева 1975. № 35–37; Ferrari, Rapaldo 1999. P. 61; Андросов 2006. № 24.

Бернини, Джан Лоренцо  
(с оригинала)

Bernini, Gian Lorenzo (after)

### 32. Пророк Аввакум с ангелом

Группа. Терракота тонированная. Высота 42

Утрачены руки и нижняя часть левого крыла ангела, а также ступня левой ноги, часть запястья левой руки, указательный палец правой руки и прядь бороды Аввакума. Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции. Инв. № Н. ск. 616

Кн. Авв. 1–3.

По каталогу собр. Фарсетти (Museo 1788) группе соответствует, очевидно, «небольшая модель Аввакума с ангелом, Бернини». В Списке Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003) дважды упоминается «Ангел Аввакума, Бернини». В «попящичной» описи 1800, опубликованной П. Н. Петровым (1864), упоминаются два произведения с таким сюжетом, оба приписываемых Бернини. Г. Трей (1871) также писал о двух копиях с Бернини, уточняя, что речь идет о повторениях группы из Капеллы Киджи в римской церкви Санта Мария дель Пополо. С той же атрибуцией терракота внесена в инвентарь Эрмитажа. Действительно, эта терракота показывает явную близость к монументальной мраморной группе «Пророк Аввакум с ангелом» из Капеллы Киджи, которая датируется временем ок. 1655–1657. Терракота аналогичной композиции, рассматриваемая большинством авторов как подготовительная модель к мраморной группе, хранится в Музеях Ватикана (высота 51,5 см). Эрмитажная композиция уступает ей по качеству исполнения и поэтому, несмотря на некоторые отличия от монументальной группы (изменен рисунок драпировки у правого бедра ангела), должна рассматриваться как копия, возможно, с подготовительной модели. В бывшем собр. П. Шерпа хранилась голова ангела из терракоты, восходящая к группе из Капеллы Киджи и приписываемая Бернини (Sotheby's 1994. Lot 56).

**Литература:** Museo 1788. P. 20; Петров 1864. С. 603, 604; Трей 1871. С. 50. № 698 или 699; Mazza Voccazzi 2003. P. 161. N 15, 48; Андросов 2006. № 25.

Бернини, Джан Лоренцо  
(с оригинала)

Bernini, Gian Lorenzo (after)

### 33. Пророк Аввакум с ангелом

Группа. Терракота. Высота 52

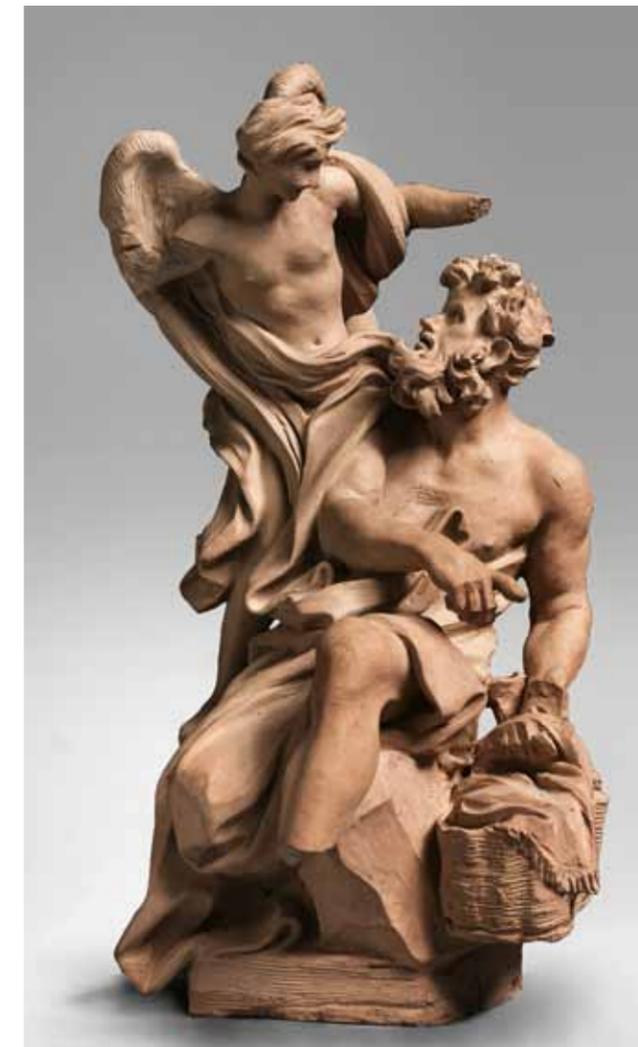
Утрачены обе руки ангела, левая нога и указательный палец правой руки



32

Аввакума, а также часть подножия спереди, вместе с концом плаща. Повреждено правое плечо ангела. Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции. Инв. № Н. ск. 615

По каталогу собр. Фарсетти (Museo 1788) «Аввакум с ангелом» работы Бернини значится лишь один раз, и это описание скорее относится к предыдущей группе (кат. 32), поскольку речь идет о небольшой модели («моделетто»). Зато Список Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003) дважды упоминает «Ангела Аввакума, Бернини». В «попящичной» описи 1800, опубликованной П. Н. Петровым (1864), зафиксиро-



33

ваны два изображения «пророка Аввакума с ангелом». Г. Трей (1871) рассматривал их как копии с группы Бернини в Капелле Киджи в римской церкви Санта Мария дель Пополо. С той же атрибуцией группа внесена в инвентарь Эрмитажа.

Эта терракота является довольно точным повторением монументальной композиции из церкви Санта Мария дель Пополо, однако качество исполнения здесь не очень высоко. Поэтому ее следует рассматривать как копию с оригинала Бернини.

**Литература:** Петров 1864. С. 603–604; Трей 1871. С. 50. № 698 или 699; Mazza Voccazzi 2003. P. 161. N 15, 48; Андросов 2006. № 26.

Бернини, Джан Лоренцо  
(с оригинала)

Bernini, Gian Lorenzo (after)

### 34. Пророк Даниил со львом

Группа. Терракота тонированная. Высота 60

Утрачены концы трех пальцев на левой руке и трех пальцев на правой. Кисти рук реставрированы. Повреждены края драпировок и подножия.

Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 611

Кн. Дан. 6: 16–24.



34

По каталогу собр. Фарсетти (Museo 1788) терракоте может соответствовать «Ангел с поднятыми в молитве руками и лев у ног», без имени автора. Список Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003) показывает большую осведомленность, упоминая «Даниила, выше-сказанного» (Бернини). В «поящичной» описи 1800, опубликованной П. Н. Петровым (1864), повторено название из каталога Фарсетти. Г. Трей (1871) правильно определил сюжет статуэтки как изображение пророка Аввакума и указал на ее сходство со статуей Бернини в Капелле Киджи церкви Санта

Мария дель Пополо в Риме, считая терракоту копией с Бернини. С той же атрибуцией статуэтка внесена в инвентарь Эрмитажа. Действительно, композиционное сходство терракоты со статуей Бернини «Пророк Даниил» из Капеллы Киджи, исполненной ок. 1655–1657, не вызывает сомнений. Однако качество исполнения нашей статуэтки довольно низкое и никак не может идти в сравнение ни с монументальной группой, ни с предполагаемой моделью Бернини (Музеи Ватикана, Рим). По-видимому, терракота представляет собой

довольно грубую копию с оригинала Бернини, скорее исполненную несколько позднее, чем в мастерской скульптора.

**Литература:** Museo 1788. P. 21; Петров 1864. С. 602; Трей 1871. С. 50. № 693; Mazza Voccazzi 2003. P. 161. N 14; Андросов 2006. № 27.

Бернини, Джан Лоренцо  
(с оригинала)

Bernini, Gian Lorenzo (after)

### 35. Св. Августин

Статуэтка. Терракота. Высота 50  
Утрачена кисть правой руки.  
Повреждены края митры и мантии.  
Поступила в 1919 из Музея АХ  
в Петрограде. Ранее: до 1800 —  
собр. Фарсетти в Венеции.  
Инв. № Н. ск. 626

Св. Августин (Аврелиус Августин, 354–430) — один из отцов церкви.

Эта статуэтка должна была входить в число «Трех докторов в епископской одежде, с книгой в руке, в соборе Св. Петра в Риме», упоминавшихся в каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788), а также в Списке Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003). Г. Трей рассматривал все три статуэтки как копии с оригинала Бернини. В инвентарь Эрмитажа терракоту записали как произведение Бернини, и она публиковалась с этой атрибуцией в каталоге выставки 1989 и как работа Бернини (со знаком вопроса) в 1991.

Фигура св. Августина занимает положение справа в алтаре (кафедре) собора Св. Петра, который создавался в течение десяти лет, с 1657 по 1666. В работе принимали участие также Эрколе Феррата, Антонио Раджи и Ладзаро Морелли, которые в марте 1657 получали деньги за модели четырех «докторов». Тем не менее можно предполагать, что окончательные модели были исполнены все-таки Бернини, который в апреле 1658 представлял папе Александру VII модель кафедры «величиной в две пальмы» (44,68 см).



35

Эти размеры вполне соответствуют фигурке св. Амвросия из Эрмитажа (кат. 26), а также данной статуэтке. Статуя св. Августина была отлита в бронзе в конце 1661 — начале 1662. Эрмитажная терракота немного отличается от нее рисунком складок внизу. Ее исполнение характеризуется высоким качеством, в частности, эффектной разработкой драпировок, которые действительно близки к эскизам Бернини. Особенностью терракоты является также характер обработки со всех четырех сторон, что позволяет предполагать ее использование как моделино. Вместе с тем лицо святого кажется слишком спокойным и недостаточно темпераментным по исполнению. Таким образом, статуэтка пред-



36

ставляет собой, скорее всего, копию с оригинала Бернини, возможно выполненную в его мастерской.  
**Выставки:** 1989 Ленинград. № 18; 1991–1992 Roma — Venezia. N 29; 2007 Bassano. N 3.  
**Литература:** Museo 1788. P. 20; Петров 1864. С. 600; Трей 1871. С. 50. № 708, 710 или 711; Mazza Voccazzi 2003. P. 161. N 51–53; Андросов 2006. № 20; Dickerson 2012. P. 384.

Бернини, Джан Лоренцо  
(с оригинала)

Bernini, Gian Lorenzo (after)

### 36. Св. Августин

Статуэтка. Терракота. Высота 46

Утрачены правая рука и носок левой ноги.

На подножии процарапанная по влажной глине дата: 1702  
Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 627

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) статуэтка упоминается среди «трех докторов в епископской одежде». Список Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003) дополняет это именем Бернини. Г. Трей (1871) рассматривал все три терракоты как копии с оригинала Бернини. С той же атрибуцией данная статуэтка занесена в инвентарь Эрмитажа. Дата на подножии, возможно, относится к работам по украшению статуями



37

колоннады на площади Св. Петра в Риме, предпринятым как раз в это время. Сравнение данной терракоты с другой, также выполненной по оригиналу Бернини (кат. 35), показывает их значительные отличия, хотя качество рассматриваемой статуэтки нельзя назвать низким. Сохраняя композицию статуи Бернини, неизвестный скульптор делает пропорции фигуры более удлинёнными, несколько упрощает рисунок драпировок, изменяет черты лица святого. Как кажется, в основе этих изменений лежит несколько иное чувство формы, относящееся к более позднему времени. Следует добавить, что в отличие от статуэтки, проработанной со всех сторон, данная фигурка — полая сзади. По-видимому, ее автора интересовал лишь фронтальный вид статуи. Как уже отмечалось, в 1701–1702 велись работы по украшению статуями колоннады перед собором Св. Петра. Не исключено, что данная статуэтка могла быть создана в связи с этим проектом, но осталась нереализованной в виде монументальной статуи. Композиция статуи «Св. Августина» Бернини вообще оказала большое воздействие на мастеров следующего поколения. В частности, Филиппо Каркани ис-

пользовал произведение Бернини в слегка переработанном виде в фигуре «Св. Августин» (стукко), выполненной для церкви Санта Мария делле Верджине в Риме в 1680-е.

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 29; 1991–1992 Roma — Venezia. N 19.  
**Литература:** Museo 1788. P. 20; Петров 1864. С. 600; Трей 1871. С. 50. № 708, 710 или 711; Mazza Voccazzi 2003. P. 161. N 51–53; Андросов 2006. № 28.

Бернини, Джан Лоренцо  
(с оригинала)

Bernini, Gian Lorenzo (after)

### 37. Блаженная Людовика Альбертони

Статуэтка. Терракота. Высота 18, длина 44  
Повреждены края подножия.  
Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.  
Инв. № Н. ск. 613

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) статуэтка значилась как «св. Пракседа, лежащая на земле с руками на груди, Нокки (del Nocchi)», однако в «попящичную» опись 1800 она попала как

работа Бернини. В Списке Альгаротти не упоминается. Г. Трей (1871) перевел статуэтку в разряд копий с Бернини, и с этой атрибуцией она была записана в инвентарь Эрмитажа. Статуэтка опубликована Н. К. Косаревой в 1974 как копия со статуи работы Бернини, возможно исполненная Франческо Мария Ноккьери. Хотя реставрация 1991, освободившая статуэтку от темной краски, позволила признать качество ее исполнения несколько выше, чем считалось ранее, она все же проигрывает при сравнении с моделью самого Бернини. Данная терракота могла быть создана в мастерской Бернини в процессе работы над мраморной статуей или вскоре после ее завершения. Статуэтка достаточно точно повторяет статую из церкви Сан Франческо а Рипа в Риме. Имя Нокки в каталоге собр. Фарсетти позволяет предположить авторство скульптора Франческо Мария Ноккьери из Анконы, работавшего в мастерской Бернини. К сожалению, информация об этом ваятеле почти полностью отсутствует. Для королевы Христины Шведской он исполнил мраморную статую сидящего Аполлона, которая находится теперь в парке Аранхуэса близ Мадрида. Модель из терракоты к ней хранится в Музее Эшмола в Оксфорде. Как копию с оригинала Бернини терракоту упоминают Ш. Перлоу (1984) и Дж. Л. Меллини (1996–1997). Напротив, В. П. Касьянов (2002) включает данную реплику статуи Людовики Альбертони в число авторских моделей мастера. Т. Жуховски (2010) рассматривает ее как произведение мастерской Бернини.

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 30; 1991–1992 Roma — Venezia. N 25; 2007 Bassano. N 43; 2011 Выборг. № 34.  
**Литература:** Museo 1788. P. 23; Петров 1864. С. 603; Трей 1871. С. 50. № 696; Kosareva 1974. P. 483; Perlove 1984. P. 71; Mellini 1996–1997. P. 207; Ferrari, Papaldo 1999. P. 86; Касьянов 2002. С. 124; Андросов 2006. С. 58. № 29; Zuchowski 2010. P. 183.

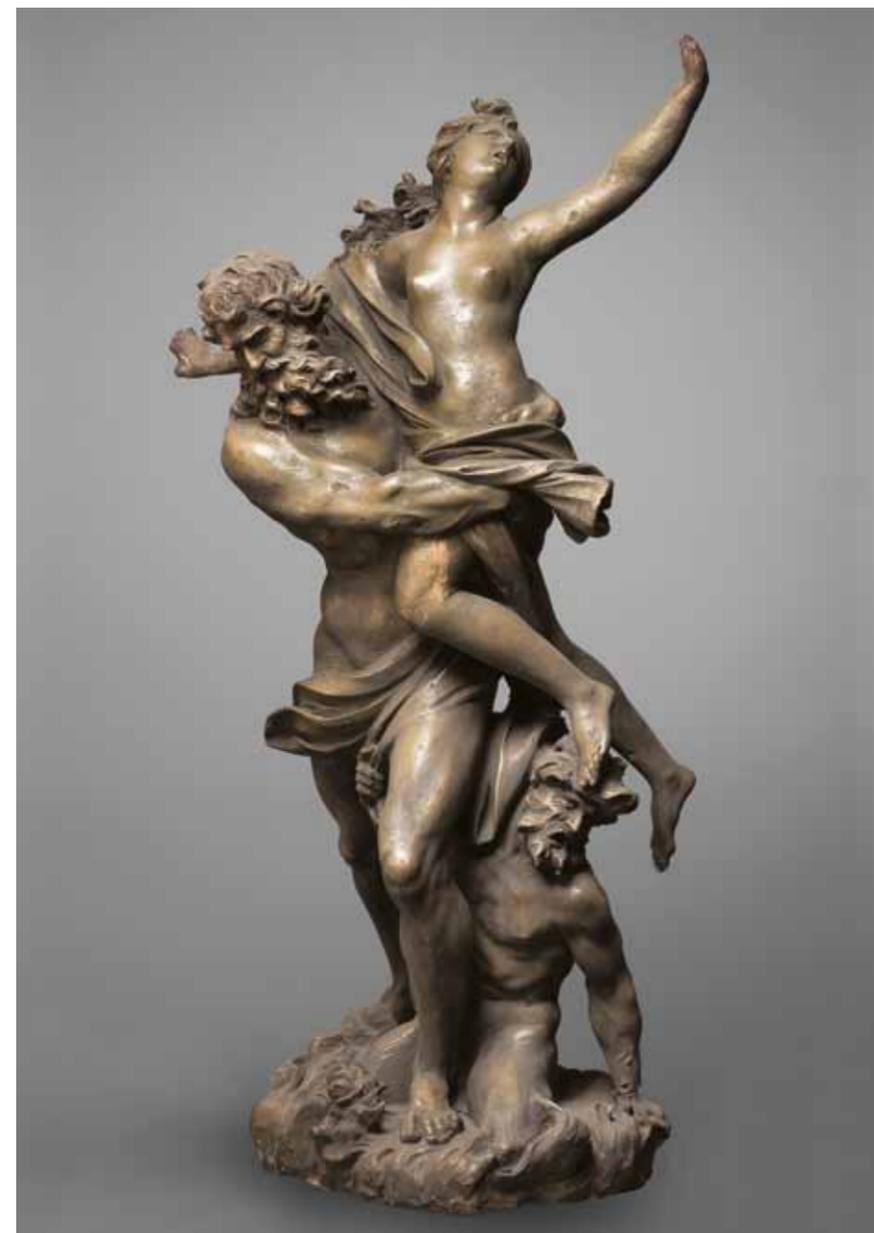
Бернини, Джан Лоренцо  
(с оригинала?)

Bernini, Gian Lorenzo (after?)

### 38. Похищение Прозерпины

Группа. Терракота. Высота 49  
Утрачены пальцы руки Прозерпины и большой палец правой ноги Плутона.  
Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.  
Инв. № Н. ск. 653

Овидий. Метаморфозы. V, 390–410.  
Группа упоминается в каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) как «Плутон, похищающий Прозерпину, с Тритон у ног, Бернини». В Списке Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003) ей может соответствовать «Похищение Прозерпины Мальтезе». При публикации русского перевода «попящичной» описи 1800 П. Н. Петровым (1864) упоминание о тритоне было пропущено. Г. Трей в своем «Указателе» (1871) упоминал терракоту под названием «Плутон, похищающий Прозерпину», без имени автора. Ж. А. Мацулевич предполагала возможность авторства Мелькиорре Мальтезе, однако соответствующая публикация ею не была сделана. Поскольку Л. Я. Латт не упоминала группу в своей статье о произведениях Мелькиорре Кафа, можно предположить, что она не разделяла эту точку зрения. Н. К. Косарева в 1993 кратко упомянула «Похищение Прозерпины», обсуждая атрибуцию Бернини торса Плутона. По мнению исследовательницы, рассматриваемую группу гипотетически можно считать копией «с одной из промежуточных моделей Бернини». Нам кажется такая точка зрения вполне правдоподобной. С одной стороны, сходство терракоты с мраморной группой из Галереи Боргезе в Риме не вызывает сомнений. С другой стороны, качество исполнения эрмитажной группы не позволяет приписать ее Бернини. Однако появление мужской фигуры у ног Плутона, которую считали изображением тритона и которая скорее



38

персонифицирует подземное царство, трудно объяснить, если не считать, что среди моделей Бернини могла быть группа подобной же композиции, позднее скопированная одним из его учеников.  
**Литература:** Museo 1788. P. 22; Петров 1864. С. 602; Трей 1871. С. 52. № 739; Косарева 1993. С. 86; Mazza Voccazzi 2003. P. 162. N 93; Андросов 2006. № 30.

Альгарди, Алессандро  
Algardi, Alessandro

1598, Болонья — 1654, Рим

### 39. Двое святых

Группа. Терракота. Высота 63  
Утрачены головы обеих фигур.  
У левого святого утрачены также правая рука выше локтя и часть ступни правой ноги вместе с подножием.



39

72

Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 669

В середине 1630-х Альгарди исполнил группу, изображавшую трех святых, которую потом предполагалось отлить в бронзе. Проект не был осуществлен, и композиция так и осталась в терракоте (Рим, церковь Санти Лука э Мартина). Поводом для заказа явилась находка 25 октября 1634 в церкви, строившейся ок. римского Форума, мощей св. Мартины, а также реликвий св. Конкордия, Епифания и неизвестного по имени святого.

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) упоминается «группа трех святых скульпторов, Альгарди», которая, очевидно, соответствует композиции, хранящейся ныне в Эрмитаже. Автор каталога лишь допустил неточность в сюжете, спутав святых, чьи мощи были найдены в 1634, с «четырьмя коронованными святыми», считавшимися покровителями скульпторов. В Списке Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003) «три святых мученика скульпторы» также значатся под именем Альгарди. Позднее это определение было забыто, и группа в АХ и в Эрмитаже числилась безымянной вплоть до ее публикации в 1983. Атрибуция Альгарди принята всеми последующими авторами. Высочайшее качество исполнения терракоты, в деталях несколько отличающейся от группы большего размера, вполне подтверждает эту атрибуцию. Вероятно, данная композиция оказалась одной из первых, в которой проявилась индивидуальная манера Альгарди, столь несхожая с почерком Бернини. Ее отличает спокойная уравновешенность композиции и благородная простота рисунка.

Следует отметить также интересную техническую деталь. Работая над монументальной группой, Альгарди в последний момент добавил голову бородатого святого в центре, исполненную отдельно. В группе из Эрмитажа она отсутствует, однако технические исследования подтвердили следы от

ее прикрепления в центральной части композиции. Это обстоятельство дополнительно подтверждает авторство Альгарди. Вероятно, группа, происходящая из собр. Фарсетти, служила моделью, которую Альгарди представил своим заказчикам.

Судя по всему, работа над группой происходила вскоре после нахождения мощей святых. Дж. Монтегю датирует группу в церкви Санти Лука э Мартина серединой 1630-х, тогда модель из Эрмитажа могла быть создана ок. 1635.

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 1; 1991–1992 Roma — Venezia. N 1; 1998–1999 Chicago — Philadelphia — Washington. N 4; 1999 Roma. N 6; 2005 Massa. N 9. **Литература:** Museo 1788. P. 24; Петров 1864. С. 602; Трей 1871. С. 53. № 754; Androsov 1983. P. 81; Montagu 1985-I. P. 354. N 48. В. 1; Vacchi 1996. P. 771; Wardropper 1998–1999. P. 34; Ferrari, Papaldo 1999. P. 195; Mazza Voccazzi 2003. P. 162. N 71; Андросов 2005. С. 7; Андросов 2006. С. 51. № 31.

Альгарди, Алессандро

Algardi, Alessandro

1598, Болонья — 1654, Рим

#### 40. Палач

Статуэтка. Терракота. Высота 54  
Утрачены правая рука выше запястья и левая до середины предплечья, а также край драпировки у правого плеча. Многочисленные швы реставрации.

Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 661

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) и в Списке Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003) статуэтка значится как «Палач, Альгарди». Г. Трей (1871) считал ее копией с оригинала Альгарди, но в инвентарь Эрмитажа ее записали как произведение самого мастера. Статуэтка показывает сходство с мраморной фигурой палача в группе «Усекновение главы св. Павла» из церкви Сан Паоло Маджоре в Болонье. Группа,

ее прикрепления в центральной части композиции. Это обстоятельство дополнительно подтверждает авторство Альгарди. Вероятно, группа, происходящая из собр. Фарсетти, служила моделью, которую Альгарди представил своим заказчикам.

украшающая главный алтарь храма, была заказана Вирджилио Спада. Первый контракт относится к сентябрю 1633 и предусматривает представление деревянных моделей. Второй контракт был подписан 31 апреля 1634 Альгарди Спада и Джованни Карло Алесси, генеральным прокуратором ордена барнабитов. Однако только третий контракт, относящийся к апрелю 1635, оговаривал доставку мраморных блоков для обеих фигур. Судя по всему, работа над монументальными статуями проходила с января 1641 по начало 1643, когда Альгарди регулярно получал деньги за свою работу. Последние 100 скуди были выплачены скульптору 17 декабря 1644. Эрмитажная терракота, по-видимому, относится к ранней стадии работы над группой. Позиция палача, поворот фигуры, рисунок драпировок отличают ее от самой статуи. С другой стороны, статуэтка, хотя и полностью законченная, носит во многом экспериментальный характер: отставленная назад правая нога палача слишком длинна, по крайней мере, длиннее его левой ноги. Тем не менее терракоту следует считать скорее боццетто, отражающим индивидуальную манеру Альгарди, как считала Дж. Монтегю, а не моделлино, как полагал Б. Боуче (каталог выставки: 2001–2002 Houston — London). Учитывая сложную историю создания группы, нам представляется возможным датировать терракоту Эрмитажа временем ок. 1634. Сильно поврежденный фрагмент статуэтки, которая также может рассматриваться как подготовительная к фигуре «Палач», недавно был приобретен Национальным Баварским музеем в Мюнхене. В собр. Аберг в Риджисберге хранится фрагмент верхней части фигуры, также считающийся авторской моделью работы Альгарди. Статуэтка была опубликована автором настоящего каталога как произведение Альгарди в 1983. Эта атрибуция принята, хотя не без некоторых сомнений, Дж. Монтегю, а также последующими авторами. Не исключено, что статуэтка ранее находилась в мастерской Эрколе Ферраты, где

73



40

упомянута в посмертной описи имущества, относящейся к 1686 («un Carnefice di creta cotta del Langardi» — Golzio 1935. P. 73).

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 2; 1991–1992 Roma — Venezia. N 2; 1998–1999 Chicago — Philadelphia — Washington. N 5; 1999 Roma. N 19; 2001–2002 Houston — London. N 38; 2005 Massa. N 10.

**Литература:** Museo 1788. P. 21; Петров 1864. С. 602; Трей 1871. С. 53. № 747 или 748; Androsov 1983. P. 82; Montagu 1985-I.

P. 372. N 68 B.1; Montagu 1986. P. 11; Boucher 1999. P. 56; Mazza Boccazzi 2003. P. 161. N 57; Андросов 2006. № 32.

Альгарди, Алессандро

Algardi, Alessandro

1598, Болонья — 1654, Рим

#### 41. Портрет Лелио Франджипане

Бюст. Терракота. Высота 66

Утраты сзади на затылке и спереди на плечах, по краям лат и плаща, а также по краю складки. Трещины на лице и шее.

Поступил в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 568

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) среди бюстов упомянут «Молодой человек в железных доспехах, Альгарди». В Списке Альгаротти (Mazza Boccazzi 2003) дважды упомянут бюст мученика, который, очевидно, соответствует данному произведению. Атрибуция Альгарди предложена Н. К. Косаревой (устно).

В 1638 Альгарди закончил работу над мраморными бюстами Муцио Франджипане и его сыновей Роберто и Лелио для семейной капеллы в римской церкви Сан Марчелло аль Корсо. Лелио Франджипане, убитый на войне в 1605 в возрасте 26 лет, представлен здесь идеальным юным воином, почти лишенным индивидуальных портретных черт. Эрмитажный бюст близок к мраморному экземпляру, но отличается от него по рисунку складок драпировки. Высокое качество терракоты Эрмитажа стало особенно очевидно, когда в результате реставрации 1991, проведенной Т. Н. Чернышевой, она была освобождена от поздней коричневой краски. По-видимому, бюст из Эрмитажа являлся моделью в натуральную величину для перевода в мрамор. По стилю и мастерству исполнения он близок к бюсту Муцио Франджипане (Национальная пинакотекка, Болонья). Атрибуция бюста Альгарди принята последующими авторами, в том числе Дж. Монтегю. Предполагаемая его датировка — середина 1630-х.

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 3; 1991–1992 Roma — Venezia. N 3; 1998–1999 Chicago — Philadelphia — Washington. N 6; 2000 Roma. N 5; 2005 Massa. N 11.

**Литература:** Museo 1788. P. 19; Петров 1864. С. 595; Трей 1871. С. 36. № 581; Montagu 1985-I. P. 426. N 147 B.1; Vacchi 1996. P. 771; Ferrari, Papaldo 1999. P. 202; Mazza Boccazzi 2003. P. 160. N 5, 10; Андросов 2006. № 33; Androsov 2009-III. P. 58.



41

Альгарди, Алессандро

Algardi, Alessandro

1598, Болонья — 1654, Рим

#### 42. Портрет юноши

Бюст. Терракота. Высота 64

Оббиты края обреза. Видны швы реставрации.

Поступил в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 567

Бюст, по-видимому, идентичен «Мученику, Альгарди», включенному в каталог собр. Фарсетти (Museo 1788). Список Альгаротти (Mazza Boccazzi 2003) упоминает два раза бюсты мученика работы Альгарди и один раз «похожий» (на мученика). В Музее АХ эта атрибуция была забыта, бюст значился просто как итальянская работа XVII в. С тем же определением его внесли в инвентарь Эрмитажа.



42

В каталогах выставок 1989 и 1991–1992 было высказано предположение об авторстве Альгарди. Действительно, трактовка волос очень напоминает о портрете Лелио Франджипане, так же хранящемся в Эрмитаже (кат. 41). Похожи и лица обоих персонажей с едва пробивающимися усами и бородкой. Характерна для Альгарди также трактовка драпировок, которая напоминает о портрете Эдуардо Сантарелли с его надгробия в церкви Санта Мария Маджоре в Риме (ок. 1630). Исходя из этого, мы можем высказать предположение, что рассматриваемый бюст мог представлять собой первый вариант портрета Лелио Франджипане, от которого, по-видимому, не сохранилось прижизненного изображения. Он мог не удовлетворить заказчиков, братьев Марио и Помпео Франджипане, либо из-за недостаточного портретного сходства с прототипом, либо из-за слишком «мирного»

облика изображенного (в окончательном варианте Лелио представлен в латах). Так или иначе, кажется возможным датировать бюст 1630-ми.

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 4; 1991–1992 Roma — Venezia. N 4.

**Литература:** Museo 1788. P. 19; Петров 1864. С. 595; Трей 1871. С. 36. № 580; Mazza Boccazzi 2003. P. 160. N 5; Андросов 2006. № 34.

Альгарди, Алессандро

Algardi, Alessandro

1598, Болонья — 1654, Рим

#### 43. Портрет Гаспаре Мола

Бюст. Терракота.

Высота 64

Повреждены края складок плаща. Утрачен конец большого пальца, указательный палец реставрирован.



Поступил в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции. Инв. № Н. ск. 572

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) бюст, очевидно, упомянут как «Портрет старика, Альгарди». В Списке Альгаротти (Mazza Boccazzi 2003) ему может соответствовать скорее портрет неизвестного «сказанного Альгарди». В Эрмитаже бюст ошибочно идентифицировался с портретом «князя Памфили», однако убедительную его интерпретацию предложила только Дж. Монтегю (1985). Исследовательница отождествила изображенного с ювелиром и медальером Гаспаре Мола (ок. 1580–1640) на основании сходства с живописным портретом последнего, хранящимся в Академии св. Луки в Риме. Альгарди должен был лично знать Гаспаре Мола, потому что они примерно в одно и то же время работали в Мантуе для членов семьи Гонзага. В своем завещании от 24 января 1640 Мола выражал желание, чтобы надгробие было украшено его портретным изображением, а в инвентаре его имущества упоминается «бюст сказанного покойного Гаспаре Мола из терракоты», возможно идентичный находящемуся ныне в Эрмитаже. По-видимому, портрет в мраморе по каким-то причинам не был создан или же оказался утрачен. Стилистически терракота из Эрмитажа близка к таким мраморным бюстам работы Альгарди, как портреты Антонио Черри (1637, Городская картинная галерея, Манчестер) или Джованни Гарциа Меллини (ок. 1640, церковь Санта Мария дель Пополо, Рим). По-видимому, портрет Гаспаре Мола исполнен с натуры — изображен человек, близкий и понятный скульптору, чувствуется особая симпатия Альгарди к портретируемому. Это заметно, прежде всего, при сравнении бюста с портретом Лелио Франджипане (кат. 41), представленным идеальным, но холодным в своем совершенстве воином.

**Выставки:** 1972 Ленинград. № 483; 1989 Ленинград. № 5; 1991–1992

Roma — Venezia. N 5; 1998–1999 Chicago — Philadelphia — Washington. N 7; 1999 Roma. N 26; 2005 Massa. N 12. **Литература:** Museo 1788. P. 19; Петров 1864. С. 593; Трей 1871. С. 37. № 585; Зарецкая, Косарева 1970. № 42; Зарецкая, Косарева 1975. № 42; Montagu 1985-I. P. 439. N 168; Vacchi 1996. P. 771; Wardropfer 1998–1999. P. 35; Boucher 1999. P. 56; Mazza Boccazzi 2003. P. 160. N 8; Андросов 2006. № 35; Di Lorenzo 2011. P. 31.

Альгарди, Алессандро

Algardi, Alessandro

1598, Болонья — 1654, Рим

#### 44. Щедрость

Статуэтка. Терракота. Высота 37. Утрачены голова, четыре пальца на правой руке, часть подножия у левой ноги. Края плаща оббиты. Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции. Инв. № Н. ск. 596

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) статуэтка упоминается как «Изобилие, Альгарди». В Списке Альгаротти не отождествляется. Г. Трей (1871) называл ее «аллегорической фигурой изобилия» и копией с работы Альгарди. В инвентарь Эрмитажа терракота внесена как «Фортуна» работы Альгарди. Статуэтка изучена и опубликована Н. К. Косаревой (1984), указавшей, что это модель к аллегорической фигуре Щедрости на надгробии папы Льва XI (Алессандро Оттавиано Медичи, избран папой в 1605 и в том же году умер) в соборе Св. Петра в Риме. Терракота имеет ряд отличий от осуществленной статуи, исполнение которой было возложено на скульптора Джузеппе Перони: здесь обнажена левая грудь женщины, а из рога изобилия падают цветы и плоды, а не монеты, как в монументальной статуе. Заказ на исполнение монумента Альгарди получил в 1634, но лишь в 1638–1639 в Карраре отбирались мраморные блоки для статуй, завершена же гробница была только в 1644.



44

Различия между моделью и осуществленной статуей доказывают, что перед нами — одна из промежуточных моделей. Вероятно, ее можно датировать временем ок. 1638. Автором ее должен был быть Альгарди, ответственный за общую композицию надгробия. Правда, эрмитажная модель по уровню исполнения несколько уступает лучшим моделям мастера из Болоньи, тем не менее здесь чувствуется присущая ему жестковатая манера. В Библиотеке Ватикана хранится другая статуэтка, рассматриваемая как модель Альгарди к статуе «Щедрость». Она также сильно повреждена от времени и не представляется очень тонкой по исполнению. Повторение этой фигуры хранится в Национальном музее Сан Мартино в Неаполе и считается работой скульптора XVIII в. Анджело Вива.

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 6; 1991–1992 Roma — Venezia. N 6.

**Литература:** Museo 1788. P. 24; Петров 1864. С. 600; Трей 1871. С. 42. № 634; Косарева 1984. С. 31; Андросов 2006. № 36.

Альгарди, Алессандро

Algardi, Alessandro

1598, Болонья — 1654, Рим

#### 45. Портрет Бенедетто Памфили

Фрагмент бюста. Терракота.

Высота 55

Повреждены несколько трубок воротника.

Поступил в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 575

Голова из терракоты, представляющая собой фрагмент бюста, была опубликована в 1984 Н. К. Косаревой, которая рассматривала ее как модель к мраморному бюсту работы Альгарди, хранящемуся в галерее Дориа Памфили в Риме. Дж. Монтегю (1985) также упоминает эрмитажную терракоту, оставляя вопрос об ее авторстве открытым и допуская возможность того, что перед нами — копия ученика. Тем не менее портрет показывался на выставках в Италии как произведение Альгарди, и очень высокое качество его исполнения позволяет настаивать на авторстве мастера из Болоньи. Дополнительным аргументом здесь может служить упоминание в каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) и в Списке Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003) «Портрета князя Панфили, Альгарди».

Вопрос о том, чье изображение представлено в Галерее Дориа Памфили, а значит и в Эрмитаже, долго оставался дискуссионным. М. Хеймбургер Равалли, автор первой монографии об Альгарди, считала, что римский бюст может изображать Камилло Памфили, племянника папы Иннокентия X (Heimburger Ravalli 1973. N 37). Того же мнения придерживалась и Н. К. Косарева, при аргументации ссылаясь на

юный возраст изображенного. Однако Дж. Монтегю указала, что самое раннее описание, относящееся к 1666, упоминает мраморный бюст с гофрированным воротником как изображение Бенедетто Памфили. Бенедетто, брат Иннокентия X и дядя Камилло, умер молодым, и его возраст может соответствовать данному портрету. Кандидатура Памфилио Памфили, другого брата папы, также представляется сомнительной, так как он умер в возрасте 75 лет в 1639 и должен был быть изображен пожилым человеком. Как кажется, окончательное решение вопроса дает ссылка на Джованни Пьетро Беллори, современника Альгарди, который писал о бюсте «Бенедетто Памфили, брата папы, представленного в воротнике, и донны Олимпии с вдовой вуалью» (Bellori 1728. P. 158). Такое описание не оставляет сомнений в том, что в римском и петербургском портретах представлен именно Бенедетто. По-видимому, бюст из собр. Фарсетти является моделью, предназначенной для перевода в мрамор, и может датироваться временем ок. 1646.

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 7; 1991–1992 Roma — Venezia. N 9; 2000 Roma. N 11; 2005 Massa. N 13; 2011 Выборг. № 35.

**Литература:** Museo 1788. P. 19; Петров 1864. P. 593; Трей 1871. С. 37. № 588; Косарева 1984. С. 35; Montagu 1985-I. P. 439. N 169 B.1; Mazza Voccazzi 2003. P. 160. N 4; Андросов 2006. № 37.

Альгарди, Алессандро

Algardi, Alessandro

1598, Болонья — 1654, Рим

#### 46. Портрет Олимпии Памфили

Бюст. Терракота. Высота 66

Вуаль за головой женщины реставрирована в гипсе и, таким образом, является поздней доделкой.

Поступил в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 571

Олимпия Памфили-Майдалкини — жена Памфилио Памфили, брата папы Иннокентия X, — пользовалась большим влиянием во время понтификата своего родственника, над которым ей приписывалась неограниченная власть.

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) бюст значился как «Портрет донны Олимпии», без указания имени автора, однако Список Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003) называет автором Альгарди. Г. Трей (1871) уточнил, что мраморный вариант бюста находится во дворце Дориа Памфили в Риме, но он рассматривал данное произведение как копию с оригинала Альгарди. В Эрмитаже было принято авторство Альгарди, и с этой атрибуцией бюст воспроизводился в ряде эрмитажных альбомов. Дж. Монтегю (1985), напротив, рассматривала бюст как «самое проблематичное» произведение, происходящее из собр. Фарсетти, и склонялась к мысли, что оно является копией, выполненной одним из учеников мастера. В каталоге выставки 1989 автор настоящего издания присоединился к этой атрибуции, правда с некоторыми сомнениями, указывая, в частности, на различия между вариантами в мраморе и в терракоте (в последнем добавлены четки на поясе женщины). Тем не менее реставрация, проведенная в 1988–1989, показала высокие художественные достоинства бюста. Некоторая сухость трактовки формы вполне объясняется тем, что вдовья вуаль на голове донны Олимпии выполнена из гипса и является позднейшей доделкой. В результате реставрации стало возможным рассматривать бюст как авторскую модель в натуральную величину для реализации портрета в мраморе.

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 12.

**Литература:** Museo 1788. P. 19; Петров 1864. С. 594; Трей 1871. С. 36. № 584; Зарецкая, Косарева 1960. № 19; Зарецкая, Косарева 1970. № 43; Androsov, Kosareva, Saverkina 1978. N 138; Le Musée de l'Ermitage 1984. N 372; Montagu 1985-I. P. 475. N R. 48; Mazza Voccazzi 2003. P. 160. N 3; Андросов 2005. С. 7; Андросов 2006. С. 53. № 38.





46

80



48

Альгарди, Алессандро

Algardi, Alessandro

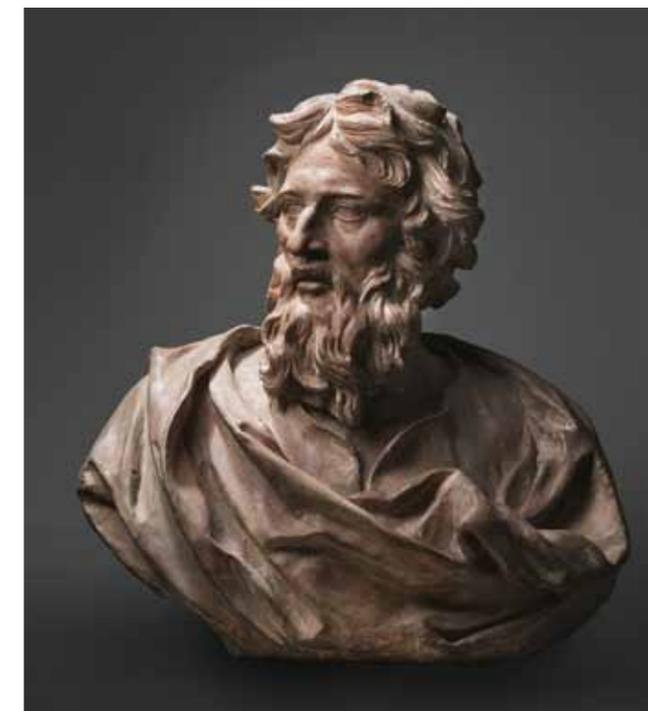
1598, Болонья — 1654, Рим

**47. Апостол Павел**

Бюст. Терракота. Высота 44  
Повреждены волосы надо лбом.  
Поступил в 1919 из Музея АХ  
в Петрограде. Ранее: до 1800 —  
собр. Фарсетти в Венеции.  
Инв. № Н. ск. 580

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) упоминался среди бюстов «Св. Павел, Альгарди». В Списке Альгаротти (Mazza Boccazzi 2003), возможно, значился как «мученик» работы Альгарди. В инвентарь Эрмитажа бюст также был занесен как работа мастера из Болоньи.

В статье 1983 Дж. Монтегю привлекла внимание к паре мраморных бюстов апостолов Петра и Павла из частного собр. Исследовательница определила их как произведения, выполненные Альгарди между 1646 и 1649 по заказу кардинала Джакомо Францони. Оба бюста восходили по иконографии к образам тех же святых из знаменитого



47

рельефа Альгарди «Встреча папы Льва Великого с Атилой» (собор Св. Петра, Рим). В дальнейшем эти бюсты неоднократно повторялись в виде небольших бронзовых бюстов, иногда с позолотой (например, в быв. собр. Бринсли Форда, Лондон, и других коллекциях). Они же послужили образцами для ряда учеников и подражателей Альгарди (мраморные бюсты работы Эрколе Ферраты в Галерее Дориа Памфили в Риме, датированные 1686, или бюсты в стукко работы Никколо Траверси в генуэзской церкви Сан-Маттео, ок. 1720–1723). Можно предположить также, что бюст св. Петра встречается чаще и был более популярен, тогда как св. Павел изображался только как парный к первому.

Эрмитажный бюст был опубликован как произведение Альгарди в 1983. Позднее Дж. Монтегю (1985) высказала некоторые сомнения в этой атрибуции, предполагая, что терракота может быть копией с оригинала Альгарди. Реставрация бюста, проведенная в 1987–1988, тем не менее подтвердила очень высокое качество исполнения бюста, вполне достойного руки

Альгарди. Атрибуция может быть поддержана тем, что в посмертной описи имущества Эрколе Ферраты (1686) дважды упоминались головы (бюсты?) св. Павла работы Альгарди («Una testa di San Paolo del Langardi... Una d[etta] di San Paolo del Langardi» — цит. по: Golzio 1935. P. 67).

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 10; 1991–1992 Roma — Venezia. N 8; 1998–1999 Chicago — Philadelphia — Washington. N 8; 2005 Massa. N 15; 2011 Выборг. № 36.  
**Литература:** Museo 1788. P. 20; Петров 1864. С. 593; Трей 1871. С. 38. № 598; Androssov 1983. P. 82; Montagu 1983. P. 29; Montagu 1985-I. P. 378. N 71 L.B.1.D.1; Wardropper 1998–1999. P. 35; Mazza Boccazzi 2003. P. 160. N 5, 10; Андросов 2006. С. 53. № 39.

Альгарди, Алессандро

Algardi, Alessandro

1598, Болонья — 1654, Рим

**48. Апостол Петр**

Бюст. Бронза. Высота 21,5  
Поступил в 1927 из ГМФ.  
Инв. № Н. ск. 1472

81



Бюст числился работой итальянского скульптора XVII в. Атрибуция Альгарди предложена С. О. Андросовым (1983) и подтверждена Дж. Монтегю (1983, 1985). Композиция известна в многочисленных репликах и вариантах, часто с парным изображением апостола Павла. Бронзовые позолоченные бюсты Петра и Павла, приписываемые самому Альгарди, хранились в быв. собр. Бринсли Форда (Лондон) и в другой частной коллекции. Более поздние их реплики из бронзы — в Музее искусств Принстонского университета, из серебра — в соборе города Феррентино. Модель из терракоты чуть большего размера, принадлежавшая ранее Галерее Хейм в Лондоне, ныне — в Музее искусств в Детройте. Аналогичная модель несколько худшего качества, с датой 1661, хранится в Музее барокко в Зальцбурге и рассматривается как произведение последователя Альгарди (Die Metamorphosen 1979. S. 64). Наконец, известны два мраморных бюста апостолов работы Альгарди, первый из которых (частное собр.) восходит к той же модели, что и эрмитажный. Дж. Монтегю предлагает датировать терракоту из Детройта и мраморные бюсты концом 1640-х, а бронзовые бюсты — началом 1650-х. Очевидно, такая же датировка может быть предложена и для эрмитажного бюста.

**Литература:** Androsov 1983. P. 83; Montagu 1983. P. 29; Montagu 1985-I. P. 378. N B.1 C.2; 1999 Roma. P. 178 (в выставке не участвовал).

Альгарди, Алессандро  
Algardi, Alessandro

1598, Болонья — 1654, Рим

#### 49. Титан

Статуэтка. Терракота.

Высота 38

Реставрирована левая рука.

Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 656

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) статуэтка числилась под названием «Колонопреклоненный Геракл, который держит мешок, Альгарди», а в Списке Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003) — как «Циклоп, Альгарди». Однако уже в русском переводе каталога имя Альгарди было пропущено (Петров 1864). Г. Трей (1871) упоминал терракоту как изображение «мужчины, поддерживающего камень», без указания имени автора. При поступлении в Эрмитаж статуэтка была занесена в инвентарь под именем Альгарди, но долгое время оставалась неопубликованной. В 1974 О. Раджо (Нью-Йорк) указала (устно) на то, что терракота является подготовительной к фигуре титана из тагана с изображением Юпитера работы Альгарди, но статуэтка была опубликована только в 1983. Позднее к этой атрибуции, хотя и с некоторыми сомнениями, присоединилась Дж. Монтегю (1985), и статуэтка неоднократно экспонировалась под именем Альгарди на выставках, в том числе на монографической выставке мастера в Риме в 1999. В самом деле, качество исполнения ее очень высоко. Анатомия проработана чрезвычайно тонко и четко, вместе с тем здесь отсутствует сухость копии. К тому же модель из Эрмитажа слегка отличается от фигуры, включенной в бронзовый таган (чуть по-другому расставлены ноги, изменены поворот головы и выражение лица). В целом ее можно признать одним из шедевров Альгарди в области мелкой пластики. Как известно, заказ на создание двух таганов с изображением Юпитера и Юноны был сделан Диего Веласкесом во время посещения Рима в 1649–1650. Позднее для завершения серии были добавлены еще два тагана — с фигурами Кибелы и Нептуна (таким образом, они символизировали четыре стихии — огонь, воздух, землю и воду). Таганы с фигурами Юпитера и Юноны были завершены к началу 1654 и посланы в Испанию. До 1959 они украшали фонтан в парке Аранхуэса близ Мадрида. Уже во второй половине XVII в. таганы стали очень популяр-

ными и неоднократно повторялись в бронзе (список реплик дает Дж. Монтегю в монографии об Альгарди). Модели таганов после смерти Альгарди принадлежали дону Хуану де Кордоба, представителю испанского короля, наблюдавшему за ходом работ в Риме после отъезда Веласкеса. Позднее они перешли к кардиналу Антонио Барберини и упоминаются в инвентаре его имущества 1671–1672, а затем — к его брату, кардиналу Франческо Барберини Старшему. Возможно, статуэтка, происходящая из собр. Фарсетти, находилась в мастерской Эрколе Ферраты, ученика Альгарди. Посмертная опись имущества Ферраты, составленная в 1686, упоминает оригинальный таган из глины и два эскиза к тагану из глины работы «Лангарди» («un capofoco del Langardi originale di creta e due bozzi di creta cotta di capofochi del Langardi» — цит. по: Golzio 1935. P. 69, 70, 73). Можно предположить, что какую-то часть собр. Ферраты, в которой были хорошо представлены произведения Альгарди, Мелькиорре Кафа и самого Ферраты, в середине XVIII в. в Риме приобрел Филиппо Фарсетти.

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 8; 1991–1992 Roma — Venezia. N 7; 1998–1999 Chicago — Philadelphia — Washington. N 9; 1999 Roma. N 46; 1999 Санкт-Петербург. № 5; 2002 Bonn. N 230; 2003 Ann Arbor. N 38; 2005 Massa. N 14; 2011 Выборг. № 37.

**Литература:** Museo 1788. P. 22; Петров 1864. С. 601; Трей 1871. С. 52. № 472; Androsov 1983. P. 81; Montagu 1985-I. P. 409. N 129 B. 2; Mazza Voccazzi 2003. P. 162. N 62; Андросов 2006. № 40.

Альгарди, Алессандро (?)

Algardi, Alessandro (?)

1598, Болонья — 1654, Рим

#### 50. Молящийся св. Франциск Ассизский

Статуэтка. Терракота.

Высота 40

Трещины на шее и капюшоне.



50

Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции. Инв. № Н. ск. 598

Св. Франциск Ассизский (ок. 1181–1226) — основатель ордена францисканцев, один из наиболее почитаемых в Италии святых. В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) статуэтка числилась под названием «Св. Франциск коленопрекло-

ненный, Альгарди». В Списке Альгаротти не отождествляется. Г. Трей упоминал ее в 1871 как копию с оригинала Альгарди. В инвентарь Эрмитажа статуэтку внесли под именем Альгарди. Она экспонировалась на выставках в 1989 и 1991–1992 как работа Альгарди (со знаком вопроса), но не вызвала интереса у позднейших исследователей. Между тем качество терракоты следует признать достаточно высоким, а

исполнена она в манере, похожей на чуть суховатую манеру Альгарди. Можно указать также на аналогию к статуэтке в творчестве Альгарди: в 1651 скульптору был заказан алтарь церкви Сан Никколо да Толентино в Риме, представлявший св. Николая из Толентино со св. Августином и св. Моникой. Этот алтарь с мраморными фигурами святых, в создании которого принимали участие также Франческо Баратта, Эрколе Феррата и Доменико Гвиди, был завершен, очевидно, к осени 1654, то есть в основном еще при жизни Альгарди.

Модель в терракоте к фигуре св. Николая хранится в Музее Палаццо Венеция в Риме. По нашему мнению, эрмитажная статуэтка обнаруживает с ней значительное сходство — в типе лица, трактовке складок и в таких деталях, как прижатая к груди левая рука или ступня правой ноги, выступившая из-под плаща. Уверенной, чуть жесткой лепкой формы близка данная терракота также к «Титану» в собр. Эрмитажа (кат. 49). Можно предположить, что изображение св. Франциска отражает какую-то неосуществленную или не дошедшую до наших дней работу Альгарди, относящуюся к последнему периоду его творчества. Возможно, реализовать этот замысел Альгарди не успел из-за преждевременной смерти.

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 11; 1991–1992 Roma — Venezia. N 10; 2007 Bassano. N 13.

**Литература:** Museo 1788. P. 23; Петров 1864. С. 601; Трей 1871. С. 42. № 636; Андросов 2006. № 41.

Альгарди, Алессандро (с оригинала)

Algardi, Alessandro (after)

### 51. Отдых на пути в Египет

Барельеф. Бронза золоченая. 29 × 36 (овал)

Поступил в 1930 из ГРМ.

Инв. № Н. ск. 1705

Псевдоевангелие Матфея, XIII.

Рельеф, занесенный в инвентарь Эрмитажа как произведение итальянского скульптора XVIII в., на самом деле представляет собой реплику известной композиции Алессандро Альгарди. Дж. Монтегю относит исполнение оригинала к середине 1630-х и приводит более десяти вариантов этой композиции в бронзе (овальной или восьмиугольной формы). Среди лучших версий она рассматривает рельефы из Музея Фитцуильяма в Кембридже и Музея Палаццо Венеция в Риме (Montagu 1985-I. P. 307–309. N 4).

Рельеф Эрмитажа, до недавнего времени оставшийся неизданным, не вошел в список, составленный Дж. Монтегю. Он представляет собой упрощенный вариант рельефа Альгарди, в котором опущены фигура ангела слева и детали пейзажа. Его следует отнести к копиям с композиции Альгарди, созданным, вероятно, в XVII в.

**Выставки:** 2011 Выборг. № 38.

Альгарди, Алессандро (круг)

Algardi, Alessandro (circle of)

### 52. Апостол Петр

Бюст. Терракота. Высота 48

Утрачена часть драпировки у правого плеча.

Поступил в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 581

Бюст числился в собр. Фарсетти (Museo 1788), очевидно, как произведение Альгарди («Старый мученик, Альгарди» или «Старик, вышесказанного [Альгарди]»). Г. Трей (1871) рассматривал терракоту как копию с оригинала Альгарди, а в инвентарь Эрмитажа она была внесена снова под именем самого мастера.

Действительно, тип лица апостола близок к типу, который разрабатывал в своем творчестве Альгарди. Здесь можно вспомнить, например, изображение св. Петра в рельефе «Встреча папы Льва Великого с Атилией» (со-



51

бор Св. Петра, Рим). Позднее, в конце 1640-х этот же тип встречался в ряде других произведений Альгарди, к их числу принадлежит, например, монументальный мраморный бюст из частного собр., терракотовый (Институт искусств, Детройт), а также небольшие бронзовые бюсты (известен ряд реплик, в частности из быв. собр. Бринсли Форда в Лондоне и из коллекции Эрмитажа — кат. 48, не является парным к рассматриваемому бюсту из-за разницы в размерах). Та же иконография использовалась учениками и подражателями Альгарди. Здесь можно упомянуть мраморный бюст работы Эрколе Ферраты (Галерея Дориа Памфили, Рим) и бюст из терракоты, датированный 1661 (Музей барокко, Зальцбург). Иконографию образа св. Петра, созданную Альгарди, отражает также статуя в стукко, созданная Паоло Нальдини (1649, церковь Сан Мартино аль Монте, Рим), и бюст в стукко работы генуэзского скульптора Николо Траверси (ок. 1720–1723, церковь Сан Маттео, Генуя).

Следует заметить, что в эрмитажном бюсте тип лица св. Петра, созданный Альгарди, несколько видоизменен. Наконец, необычная обработка задней стороны терракоты не встречается в других бюстах работы Альгарди, хранящихся в Эрмитаже. Все эти наблюдения позволяют сделать вывод, что бюст мог быть создан одним из мастеров круга Альгарди.

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 13; 1991–1992 Roma — Venezia. N 12; 2005 Massa. N 16.

**Литература:** Museo 1788. P. 19; Петров 1864. С. 594; Трей 1871. С. 38. № 601; Mazza Voccazzi 2003. P. 160. N 2; Андросов 2006. № 42.

Альгарди, Алессандро (круг?)

Algardi, Alessandro (circle of?)

### 53. Женский портрет

Бюст. Терракота.

Высота 53

Оббиты края платья и рукавов.

Видны швы реставрации.



52

Поступил в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 574

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) этому бюсту может соответствовать только «Портрет женщины, вышесказанного [Альгарди]». Так же он значится и в Списке Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003). Г. Трей (1871), по-видимому, упоминал его как «Женский портрет, бюст из терракоты. Хорошая итальянская работа, принадлежащая, вероятно, еще XVI столетию». На основании этого бюст внесли в инвентарь Эрмитажа как произведение неизвестного итальянского скульптора конца XVI в. Напротив, на выставках 1989 и 1991–1992 бюст экспонировался как произведение Альгарди (со знаком вопроса). В пользу этой атрибуции бюст сопоставлялся с портретом Джачинты Санвитале Конти (модель в терракоте работы Альгарди хранится в Музее Палаццо Венеция в Риме, мраморный бюст для надгробия в церкви Сан Рокко в Парме вы-



53

полнен Доменико Гвиди вскоре после 1652). Однако при некотором сходстве формы и трактовки деталей платья эрмитажный бюст отличается более графичным характером и производит даже ретроспективное впечатление (поэтому, вероятно, Г. Трей датировал его XVI в.). Бюст может быть сопоставлен, например, с мраморным портретом Марии Дульоли Барберини работы Джулиано Финелли (Лувр, Париж), в котором столь же тщательно трактован костюм изображенной. Поэтому на нынешнем этапе нам представляется более правильным отнести «Женский портрет» Эрмитажа скорее к работам, созданным одним из современников Альгарди, возможно находившимся под его влиянием, нежели к произведениям самого мастера.

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 9; 1991–1992 Roma — Venezia. N 11.

**Литература:** Museo 1788. P. 19; Петров 1864. С. 594; Трей 1871. С. 37. № 587; Mazza Voccazzi 2003. P. 160. N 9; Андросов 2006. № 43.

Феррата, Эрколе

Ferrata, Ercole

1610, Пеллио Инферьоре — 1686, Рим

#### 54. Ангел с крестом

Статуэтка. Терракота. Высота 59  
Утрачены крест и кисть правой руки ангела, а также значительная часть его левого крыла.

Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 623

В собр. Фарсетти (Museo 1788) терракота числилась без имени автора, а в Списке Альгаротти она вообще не отождествляется. Возможно, ранее именно эта статуэтка упоминалась в посмертной описи имущества Эрколе Ферраты (1686): «Небольшой Ангел из обожженной глины г-на Эрколе» («Un Angelino di creta cotta del S.r Ercole» — цит. по: Golzio 1935. P. 72). Терракота показывает большое сходство со статуей Ферраты «Ангел с крестом», исполненной для украшения



54



55

моста Св. Ангела в Риме. В числе ведущих скульпторов своего времени Феррата был привлечен Бернини для участия в этом проекте. В Палаццо Роспильози в Риме сохранился рисунок мастерской Бернини, по-видимому, отражающий первоначальный замысел статуи «Ангел с крестом», принадлежащий самому Бернини. Композиция повторена Ферратой как в монументальной статуе, так и в данной терракоте, которую следует считать вполне законченной моделью, все же

слегка отличающейся от окончательной статуи (рисунок драпировок, в том числе у правой ноги, слегка изменен). Как кажется, индивидуальная манера Ферраты проявилась здесь в беспокойных складках одежды и особенно в миловидном, но довольно тривиальном лице ангела.

Феррата начал получать деньги за работу над статуей еще до доставки ему мраморного блока, 31 июля 1668; 24 ноября ему привезли мрамор, а уже 22 ноября следующего года статуя

была установлена на мосту Св. Ангела. По-видимому, из этого следует, что подготовительная модель к статуе также должна датироваться первой половиной или серединой 1668.

Атрибуция статуэтки из Эрмитажа была опубликована нами в каталоге выставки в Риме и Венеции и более подробно — в статье на русском языке, увидевшей свет в 1992.

**Выставки:** 1991–1992 Roma — Venezia. N 37; 1998–1999 Chicago — Philadelphia — Washington. N 22; 2001–2002 Houston — London. N 49; 2005 Massa. N 17; 2005 Bonn. N 208; 2007 Bassano. N 55; 2011 Выборг. № 39.

**Литература:** Museo 1788. P. 23; Петров 1864. С. 600; Трей 1871. С. 50. № 707; Андросов 1992. С. 277; Андросов 1993. С. 107; Vacchi 1996. P. 803; Wardropper 1998–1999. P. 41; Андросов 2006. № 44; Dickerson 2012. P. 334–338. N 46.

Феррата, Эрколе

Ferrata, Ercole

1610, Пеллио Инферьоре — 1686, Рим

#### 55. Гений с портретными медальонами

Рельеф. Терракота. Высота 25  
Утрачен левый нижний угол  
подножия.

Поступил в 1919 из Музея АХ  
в Петрограде. Ранее: до 1800 —  
собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 664

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) статуэтка упомянута среди рельефов под названием «Ангел, держащий медаль с покойным», без имени автора. В Списке Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003) не отождествляется. Как анонимная работа она включена в «Указатель» Г. Трея (1871) и записана в инвентарь Эрмитажа как произведение итальянского мастера XVII в. «Гений» показывает композиционное сходство с фигурой юноши из стукко, фланкирующей надгробие кардинала Лелио Фальконьери в римской церкви Сан Джованни деи Фиорентини, созданное по проекту Франческо Борро-



56

мини. Центральная фигура этого надгробия представляет Веру. Она выполнена Ферратой между 1665 и 1669, причем к ней сохранилось несколько подготовительных моделей, также приписываемых мастеру (например, Музей прикладного искусства, Гамбург; Музей Фитцвильяма, Кембридж; Музей искусств, Толидо (штат Огайо); Музей Палаццо Венеция, Рим и др.). Ранние гравюры показывают это надгробие без фигур юношей, стоящих по сторонам (Rossi [s. a.]. N 16). Аналогичное надгробие Орацио Фальконьери и Оттавии Саккетти было выполнено в то же самое время Доменико Гвиди (модель к центральной фигуре, олицетворяющей «Милосердие», также хранится в Эрмитаже, кат. 61) и тоже фланкируется статуями гениев из стукко. Можно предположить, что все четыре статуи (из которых дошли до наших дней только три, одна в 1815 заменена мраморной фигурой работы Пьетро Бенальби) были выполнены в начале 1670-х, но не позднее 1686, когда о них упоминал Филиппо Тити. Согласно сведениям последнего, авторами статуй гениев были Филиппо Кар-

кани, Пьетро Сенезе, Франческо Априле, Мишель Анже (Titì 1686. P. 395). Тем не менее следует предположить, что модель была создана главным исполнителем, в нашем случае — Ферратой (об этом ансамбле см: Salerno, Spazzafarro, Taffuri 1973. P. 247). О Феррари и С. Папальдо (1999), напротив, выражают сомнения в авторстве Ферраты и считают возможным создателем боццетто малоизвестного скульптора Франческо Априле.

Оригинальность боццетто очевидна благодаря высочайшему качеству исполнения, которое отличается свежестью и непосредственностью. Глина кажется мягкой и податливой в руках умелого мастера, добивающегося здесь нужных эффектов, то моделируя форму, то вдавливая в поверхность материала. Наряду с работами Бернини статуэтка может рассматриваться как одно из самых выразительных произведений в коллекции Фарсетти. По стилю она близка к модели Веры из музея в Кембридже, подлинность которой не вызывает сомнений у специалистов. Следует отметить также, что в отличие от боццетто, где фигура ге-



56

ния представлена в высоком рельефе, статуя в стукко создана «в полную округлость».

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 60; 1991–1992 Roma — Venezia. N 38.

**Литература:** Museo 1788. P. 18; Петров 1864. С. 594; Трей 1871. С. 52. № 750; Андросов 1992. С. 274; Андросов 1993. С. 111; Ferrari, Papaldo 1999. P. 136; Андросов 2006. № 45; Androsov 2009-III. P. 59.

Феррата, Эрколе (?)

Ferrata, Erocole (?)

1610, Пеллио Инферьоре — 1686, Рим

#### 56. Дерущиеся мальчики

Группа. Терракота. Высота 24  
Утрачены обе руки стоящего на коленях мальчика и большой палец на его правой ноге. У лежащего мальчика утрачены правая нога, пальцы левой руки и три пальца правой руки.

Поступила в 1919 из Музея АХ  
в Петрограде. Ранее: до 1800 —  
собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 586

Благодаря хорошо сохранившемуся на подножии номеру 17, композиция отождествляется с упоминаемой в каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) «Группой из двух играющих путтини, Фьямминго [то есть Дюкенуа]». В Списке Альгаротти (Mazza Boccazzi 2003) она, возможно, значилась как «Два маленьких путти, Франко Кенуа». Г. Трей (1871) рассматривал ее как копию с оригинала Дюкенуа. В инвентарь Эрмитажа терракота была внесена как произведение Дюкенуа и с этой атрибуцией публиковалась в каталогах выставок в 1989 и 1991–1992. При этом отмечалось сходство типов лиц и анатомии детских тел с их трактовкой в рельефе Дюкенуа «Музицирующие ангелы» (1640–1642, алтарь Филомарино, церковь Санти Апостоли, Неаполь). Однако в 1994 У. Шлегель выдвинула предположение об авторстве Эрколе Ферраты. По ее мнению, Феррата мог при этом вдохновляться образами Дюкенуа. В качестве аналогии исследовательница ссылается на мраморный рельеф с изображением ангела работы Ферраты в церкви Сант Аньезе ин Агоне в Риме. Хотя У. Шлегель не приводит решающих доказательств авторства Ферраты, некоторая манерность поз мальчиков, действительно, свидетельствует скорее в пользу авторства этого мастера. В недавней публикации переписки между Квинтиллиано Редзонио (в Венеции) и Ливио Одескальки (в Риме) встречаются упоминания о «небольшой группе борющихся путтини», которую Одескальки заказал Эрколе Феррате (письмо Редзонио от 26 февраля 1682). Осенью того же года ваятель прислал наброски группы, которые заказчик обсуждал в Венеции с местными мастерами. Велись также переговоры о стоимости этого произведения, за которое Феррата просил 275 скуди. Как можно понять, группа должна была быть закончена в 1683. К сожалению, она не дошла до наших дней. Таким образом, эрмитажная терракота, возможно, послужила моделью для этой мраморной группы (Pizzo 2002).

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 34; 1991–1992 Roma — Venezia. N 36; 1998–1999 Chicago — Philadelphia — Washington. N 23.  
**Литература:** Museo 1788. P. 25; Петров 1864. С. 594; Трей 1871. С. 40. № 622; Schlegel 1994. P. 283; Vacchi 1996. P. 804; Pizzo 2002. P. 120, 136; Mazza Boccazzi 2003. P. 161. N 12; Андросов 2006. № 46.

Нальдини, Паоло

Naldini, Paolo

1614, Рим — 1691, Рим

### 57. Портрет Аннибале Карраччи

Бюст. Терракота. Высота 71  
Поступил в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.  
Инв. № Н. ск. 569

Аннибале Карраччи (1560–1609) — знаменитый живописец и график, основной представитель болонской школы живописи.

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) бюст значился как «Портрет Аннибале Карраччи», без имени автора. Список Альгаротти (Mazza Boccazzi 2003) приписывает авторство Альгарди. Г. Трей (1871), сохраняя определение изображенного, относил портрет ко времени жизни художника, то есть к концу XVI в. В инвентарь Эрмитажа бюст был внесен как произведение итальянского скульптора XVII в.

Согласно сведениям Лионе Пасколи, автора жизнеописаний римских скульпторов, мраморные бюсты Рафаэля и Аннибале Карраччи, предназначенные для установки над местами их захоронения в Пантеоне, были заказаны Нальдини живописцем Карло Маратти (Pascoli 1730. P. 464). Возможно, Маратти представил скульптору и рисунки для обоих портретов. По крайней мере гравюра работы Пьетро Аквила по рисункам Маратти, относящаяся к 1674, показывает определенное сходство с бюстами работы Нальдини. Точная дата заказа Маратти нам

неизвестна, но можно предположить, что скульптор работал над портретами довольно долго, примерно десять лет, и их установили в Пантеоне только ок. 1674. Ныне оба мраморных бюста хранятся в Протомотеке Капитолина, расположенной во Дворце Сенаторов в Риме (Martinelli, Pietrangeli 1955. P. 64).

По-видимому, терракотовые модели обоих портретов оставались в собственности Карло Маратти. В описи имущества живописца, составленной 28 апреля 1712, после его смерти, упоминаются два бюста из терракоты с позолотой, изображающие Рафаэля и Аннибале Карраччи, модели тех, что были установлены в Пантеоне (Ver-shad 1985. P. 76). Можно с уверенностью предполагать, что бюст из собр. Фарсетти идентичен тому, что некогда принадлежал Маратти.

На близость эрмитажного бюста к портрету работы Нальдини впервые указала Дж. Монтегю, любезно предоставившая также материалы, свидетельствующие об истории создания этого произведения. У нас нет сомнений в том, что терракота служила моделью для бюста в мраморе, а не является копией с него. На это обстоятельство указывает целый ряд деталей — таких, как иной рисунок складок плаща, большее число пуговиц на рубашке. Однако самый главный аргумент здесь — более свободная, более мягкая по сравнению с мраморным портретом трактовка бюста, которая создает впечатление очень высокого качества исполнения. По-видимому, бюст являлся важным дополнением галереи изображений художников, собранной аббатом Фарсетти.

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 52; 1991–1992 Roma — Venezia. N 56; 1998–1999 Chicago — Philadelphia — Washington. N 24; 2005 Massa. N 18.  
**Литература:** Museo 1788. P. 19; Петров 1864. С. 593; Трей 1871. С. 36. № 582; Vacchi 1996. P. 830; Wardropper 1998–1999. P. 41; Ferrari, Papaldo 1999. P. 482; Mazza Boccazzi 2003. P. 160. N 7; Андросов 2006. № 47; Montagu 2008. P. 280.





58

Нальдини, Паоло (?)

Naldini, Paolo (?)

1614, Рим — 1691, Рим

**58. Ангел с терновым венцом**

Статуэтка. Терракота. Высота 43  
Утрачены часть подножия с частью ступни левой ноги, ступня правой ноги, левое крыло, два пальца левой и один палец правой руки. Поверхность потерта и повреждена, особенно на краях одежды, крыле, венце.

Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.  
Инв. № Н. ск. 628

Статуэтка без труда опознается в каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) как «Ангел с терновым венцом, Бернини». В Списке Альгаротти (Mazza Boccazzi 2003), напротив, дважды упоминается «Ангел с Моста, Бернини» и один раз «Портрет Ангела с Моста, Бернини». В Музее АХ Г. Трей (1871) рассматривал статуэтку как копию со статуи Бернини, украшающей

мост Св. Ангела в Риме. В Эрмитаже терракоту внесли в инвентарь как произведение Бернини, и в ряде эрмитажных публикаций она рассматривалась как подготовительная модель для первого «Ангела с терновым венцом» работы Бернини (ныне — в церкви Сант Андреа делле Фратте, Рим). Однако Р. Виттковер (1966), а за ним и М. Уэйл (1974) указали, что в действительности терракота ближе ко второй статуе, исполненной скульптором Паоло Нальдини и поныне находящейся на мосту Св. Ангела. Как известно, эту копию заказал папа Климент IX, считая произведения Бернини слишком ценными, чтобы находиться под открытым небом. Две эти статуи в целом довольно близки друг другу. Главное их различие состоит в том, что изменен рисунок складок под правым локтем ангела — во второй статуе он проще и более четко читается складка, идущая вниз. Те же особенности характеризуют и терракоту Эрмитажа. Можно предположить, что эти изменения в статую мог внести только сам Бернини. Поэтому рассматриваемую статуэтку считали произведением Бернини и единственной сохранившейся моделью ко второй статуе «Ангел с терновым венцом» такие исследователи, как Р. Виттковер (1966), М. Уэйл (1974), Дж. Монтегю (1985, 1989), А. Бакки (1996), Ч. Эвери (1997). При этом по манере исполнения статуэтка отличается от других моделей к статуям ангелов. Она кажется более аккуратной по лепке, которую иногда можно назвать даже суховатой. Детали проработаны здесь более тщательно. Поэтому Ч. Эвери рассматривал статуэтку как моделино, в которое Бернини внес изменения для мраморной статуи, выполненной Нальдини. В последнее время Т. Зигель высказал мнение, что Бернини не является автором данной фигурки (доклад на конференции в Музее Виктории и Альберта в Лондоне в мае 2002). Еще дальше идет М. Уэйл (1998): считая статуэтку законченным моделино, он высказывает предположение об авторстве Нальдини. Точку зрения Уэйла

считают возможной и авторы каталога выставки работ Бернини (Dickerson 2012). Представляется, что Нальдини мог внести изменения в рисунок драпировок только на основании указаний Бернини. Таким образом, допуская участие Нальдини в работе над данной терракотой, можно предположить, что она является результатом сотрудничества обоих мастеров. Поскольку работу над второй статуей «Ангел с терновым венцом» Нальдини начал в 1670 и завершил осенью 1671 (последняя выплата скульптору относится к 12 ноября), терракота должна была быть создана в самом конце 1669 или в первых месяцах 1670.

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 22; 1991–1992 Roma — Venezia. N 23; 1998–1999 Chicago — Philadelphia — Washington. N 19; 1999 Roma — Padova. N 104; 2005 Bonn. N 206.  
**Литература:** Museo 1788. P. 21; Петров 1864. С. 602; Трей 1871. С. 51. № 712; Wittkower 1966. P. 251; Weil 1974. P. 79; Androsov, Kosareva, Saverkina 1978. N 36; Le Musée de l'Ermitage 1984. N 369; Montagu 1985-II. P. 33; Montagu 1989. P. 144; Bacchi 1996. P. 783; Avery 1997. P. 169; Wardropper 1998–1999. P. 41; Ferrari, Papaldo 1999. P. 26, 457; Weil 1999. P. 148; Mazza Boccazzi 2003. P. 161, 162. N 25, 67, 100; Андросов 2006. С. 57. № 21; Dickerson 2012. P. 330–333. N 45.

Раджи, Антонио (?)

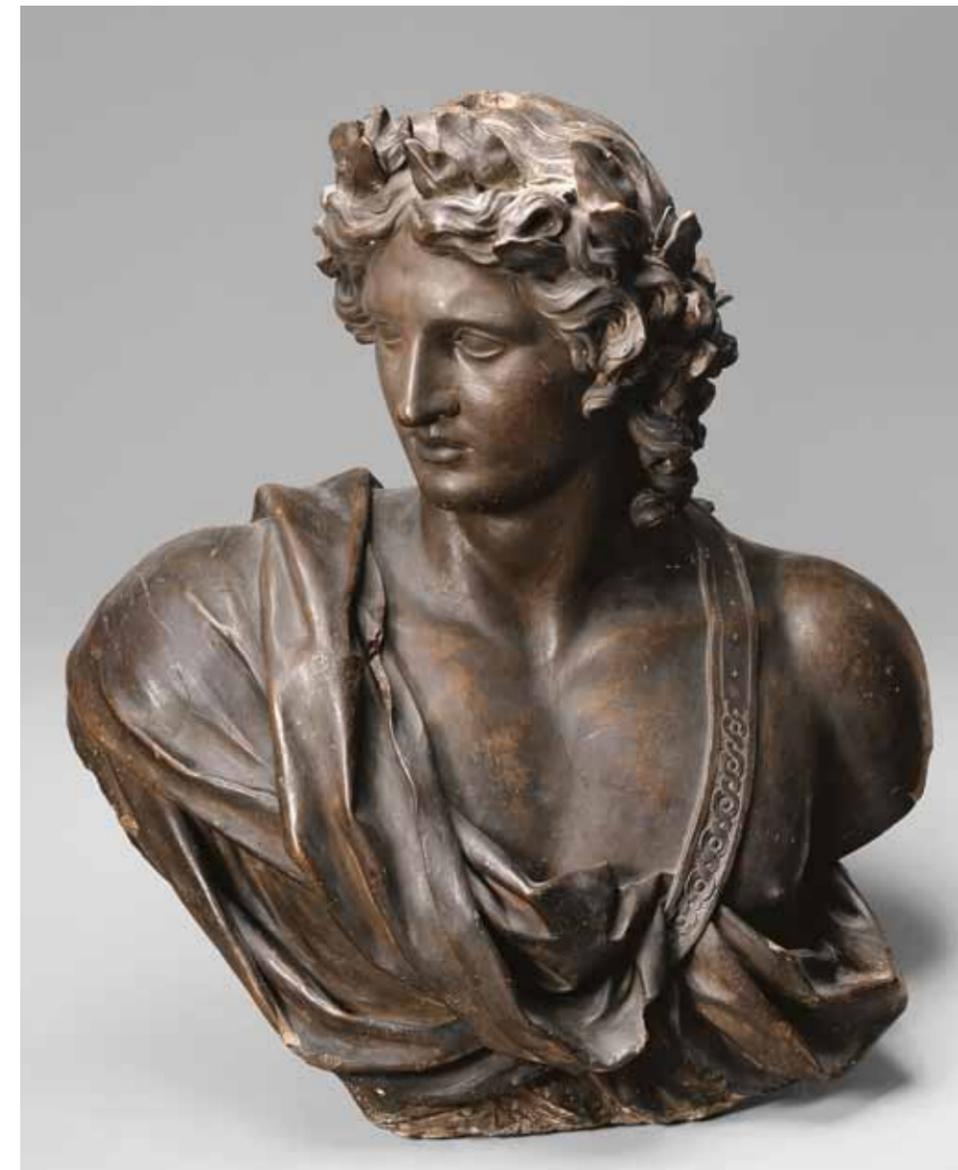
Raggi, Antonio (?)

1624, Вико Моркоте — 1686, Рим

**59. Аполлон**

Бюст. Терракота тонированная. Высота 78  
Утрачены части драпировки на складке и у обреза. Повреждены восемь листьев на венке.  
Поступил в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.  
Инв. № Н. ск. 608

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) бюст упоминается как «Аполлон



59

в венке из лавра, Антонио Раджи». Список Альгаротти (Mazza Boccazzi 2003) называет автором «Аполлона» некоего «Месье Бертона». Г. Трей (1871) рассматривал терракоту как копию с оригинала Раджи. В инвентарь Эрмитажа бюст внесли как произведение Раджи, и он экспонировался на выставке 1989 в Эрмитаже как работа этого мастера (со знаком вопроса). Бюст является свободным подражанием античному «Аполлону Бельведерскому». Антонио Раджи, сначала

сотрудничавший с Альгарди, а потом в течение многих лет — с Бернини, был особенно известен как декоратор в стукко. Он также создал немало монументальных произведений в мраморе, которые свидетельствуют о его высоком профессиональном уровне. Среди них можно упомянуть, например, рельефы «Смерть св. Цецилии» (1660-е, церковь Сант Аньезе ин Агоне, Рим) и «Ангел, предсказывающий св. семейству бегство в Египет» (1670-е, церковь Сант Андреа делла Валле, Рим), а также статую «Ангел



60

с колонной» на мосту Св. Ангела (1668–1670). Хотя мы не видим в данном бюсте прямых аналогий с произведениями Раджи, атрибуция, восходящая к старой традиции, в данном случае кажется нам достаточно убедительной.

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 54.

**Литература:** Museo 1788. P. 19; Петров 1864. С. 593; Трей 1871. С. 48. № 678; Mazza Voccazzi 2003. P. 160. N 1; Андросов 2006. № 48.

Раджи, Антонио (мастерская)

Raggi, Antonio (workshop of)

### 60. Портрет Антонио Раджи

Бюст. Терракота. Высота 62  
Поступил в 1919 из Музея АХ  
в Петрограде. Ранее: до 1800 —  
собр. Фарсетти в Венеции.  
Инв. № Н. ск. 579

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) данному бюсту может соответство-

вать только один, значащийся как «Портрет Антонио Раджи» без имени автора. Список Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003) приписывает «Портрет Антонио Раджи» Альгарди. Впоследствии это определение было утрачено, и бюст внесли в инвентарь Эрмитажа просто как мужской портрет работы итальянского скульптора XVII в. Тем не менее сравнение с гравированным портретом скульптора работы Р. Шелленберга (Donati 1942. P. 449) показывает несомненную близость черт лица пожилого художавого человека с высоким лбом и носом с горбинкой.

Эрмитажный бюст, немного меньше натуральной величины, может, по видимому, рассматриваться как модель для перевода в мрамор. Судя по всему, он высоко ценился в свое время и потому был закреплен на подставке белого мрамора, вероятно современной бюсту.

Представляется, что, как и в случае с «Портретом Бернини» (кат. 27), перед нами не автопортрет, а изображение, выполненное кем-то из учеников мастера, возможно, предназначенное для так и не осуществленного надгробия. К сожалению, сведения о мастерской Раджи, лишь ненадолго пережившего Бернини, практически отсутствуют. Предполагается, что у Раджи некоторое время учился Камилло Рускони. Лионе Пасколи в биографии Раджи сообщает, что в последние годы жизни скульптор почти не мог работать из-за болезни, в то же время имел мало талантливых учеников (Pascoli 1730. P. 251). Поэтому мы не можем предложить имя автора бюста из собр. Фарсетти и предпочитаем остановиться на более общем определении.

**Выставки:** 2005 Massa. N 19; 2011 Выборг. № 40.

**Литература:** Museo 1788. P. 19; Петров 1864. С. 594; Трей 1871. С. 73. № 592 или 595; Mazza Voccazzi 2003. P. 160. N 12; Андросов 2006. № 49.

Гвиди, Доменико

Guidi, Domenico

1628, Торано (Каррара) — 1701, Рим

### 61. Милосердие

Группа. Терракота. Высота 46,  
длина 38

Утрачены голова мальчика, поддерживающего щит, и пальцы правой руки женщины, а также часть подножия. Реставрированы голова женщины, левая нога младенца, сидящего на ее руках, пальцы правой ноги лежащего мальчика.

Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 —  
собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 658

Настоящая группа имеет спереди номер 91, нанесенный охрой, поэтому согласно каталогу собр. Фарсетти (Museo 1788) она должна числиться произведением Франческо Модерати. Некое «Милосердие» работы «Модерати» упоминается также в Списке Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003). По видимому, это определение является ошибочным. Как удалось установить в процессе подготовки каталога выставки 1989, на самом деле терракота является моделью к фигуре «Милосердия» с надгробия Орацио Фальконьери и Оттавии Саккетти в церкви Сан Джованни деи Фьорентини в Риме. Договор на исполнение этого произведения был подписан Доменико Гвиди 29 декабря 1665. Согласно контракту, мастер обязывался представить маленькую модель и затем исполнить группу в мраморе. В марте 1669 «Милосердие» установили на предназначенном для него месте.

Хотя общее сходство эрмитажной терракоты с мраморной группой сомнений не вызывает, они имеют между собой ряд отличий. В окончательном варианте изменена поза младенца, спящего внизу, добавлены драпировки у фигур путто, да и вообще рисунок складок изменен. Наконец, на щите вместо сияния представлены полуфигуры усопших. Все эти изменения, безусловно, свидетельствуют об автор-



61

ском характере эрмитажной терракоты. Эту точку зрения подтверждает и свободный эскизный характер группы. Исполнение «Милосердия» может быть отнесено к концу 1665 или началу 1666. К. Джометти в монографии о творчестве Гвиди также не сомневается в авторстве мастера из Каррары и предлагает для эрмитажной модели датировку 1666. Он приводит также другой вариант модели к той же мраморной группе, выполненный из тер-

ракоты, с позолотой (частное собр., Рим). Существенным отличием римской модели является то, что там на щите представлена голова святого, возможно Франциска Ассизского. В посмертной описи имущества Доменико Гвиди, составленной в 1701, упоминается фигурка «Милосердие» — «una Carita» (Bershad 1970; Giometti 2007). Не исключено, что эта запись относится именно к терракоте, хранящейся ныне в Эрмитаже.

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 33; 1991–1992 Roma — Venezia. N 41; 1998–1999 Chicago — Philadelphia — Washington. N 25; 2005 Massa. N 21; 2007 Bassano. N 63.

**Литература:** Museo 1788. P. 20; Петров 1864. С. 600; Трей 1871. С. 52. № 744 или 745; Bershad 1970. P. 129; Андросов 1992. С. 274; Vacchi 1996. P. 811; Wardropper 1998–1999. P. 41; Mazza Boccazzi 2003. P. 161. N 54; Андросов 2006. № 51; Giometti 2007. P. 43, 89; Androsov 2009-III. P. 59; Giometti 2010. P. 286. N 2M.

Гвиди, Доменико

Guidi, Domenico

1628, Торано (Каррара) — 1701, Рим

### 62. Раб

Статуэтка. Терракота.

Высота 40

Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 654, парная к Н. ск. 660 (кат. 63)

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) статуэтка числилась как произведение Эрколе Ферраты («Два раба Эрколе Ферраты, оригиналы в Ливорно», имеются в виду эта и парная к ней статуэтка). В Списке Альгаротти не отождествляется. Г. Трей (1871) перевел ее в число копий с оригинала Ферраты, но в инвентарь Эрмитажа ее вновь внесли под именем Ферраты. Атрибуция Гвиди предложена нами в 2005.

В самом деле терракота чрезвычайно близка к фигуре левого раба на надгробии гроссмейстера Мальтийского ордена Николы Котонера в церкви Сан Джованни в Ла Валетте (Мальта), исполненного Доменико Гвиди. Здесь практически повторена поза, сходен рисунок драпировок. Изменение, внесенное в монументальную статую, состоит в том, что голова раба повернута к правому плечу таким образом, что взгляд его устремлен вверх. Качество исполнения эрмитажной терракоты следует признать достаточно



62

высоким. В ней не только чувствуется свежесть и творческая свобода, но и заметна персональная манера Гвиди с его любовью к сложным позам и запутанным драпировкам. Отметим, что Гвиди часто сотрудничал с Ферратой, так что даже неточность атрибуции в каталоге собр. Фарсетти кажется вполне логичной. В описи имущества Гвиди, составленной после смерти мастера в 1702, упоминаются две стату-

этки рабов, по-видимому тождественные находящимся в Эрмитаже (Bershad 1970; Giometti 2007). Исходя из этого, атрибуция статуэтки «Раб» Доменико Гвиди кажется нам не вызывающей сомнений.

Согласно недавно опубликованным документам, надгробие соорудилось по завещанию Николы Котонера, умершего в апреле 1680. Самые ранние документы, связанные с оплатой мону-



63

мента, относятся к июлю 1681, а также к 1682. Мальтийский посол в Риме Сакетти сообщал о завершении статуи в письме от 27 мая 1684, однако разрешение на их вывоз из Рима было получено только 24 апреля 1686, после чего к 17 июня того же года статуи привезли на Мальту и смонтировали на месте (Sciberras 2004). Учитывая эту информацию, модель из Эрмитажа можно датировать временем

ок. 1681–1682. К. Джометти (2010), соглашаясь с атрибуцией эрмитажных статуэток Гвиди, предлагает чуть более раннюю датировку — 1680–1681.

**Выставки:** 2005 Massa. N 22; 2011 Выборг. № 43.

**Литература:** Museo 1788. P. 20; Петров 1864. С. 600; Трей 1871. С. 52. № 740; Bershad 1970. P. 129; Андросов 2006. № 52; Giometti 2007. P. 42, 89; Giometti 2010. P. 296. N 8M.

Гвиди, Доменико

Guidi, Domenico

1628, Торано (Каррара) — 1701, Рим

### 63. Раб

Статуэтка. Терракота.

Высота 45

Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 660, парная к Н. ск. 654 (кат. 62)

Как и парная статуэтка, терракота числилась в каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) произведением Эрколе Ферраты. В Списке Альгаротти не отождествляется. Г. Трей (1871) перевел ее в число копий, но в инвентарь Эрмитажа она была внесена под именем того же скульптора.

Статуэтка чрезвычайно близка к фигуре правого раба на надгробии Николы Котонера в церкви Сан Джованни в Ла Валетте (Мальта). В монументальной статуе скульптор слегка изменил положение головы пленника: он оборачивается и смотрит вверх, на статую Котонера. Интересно отметить негроидный тип лица пленника. Очевидно, так же как и парная статуя, имеющая характерную для турка прическу и усы, обе фигуры должны были отражать этнические типы корсаров Средиземного моря, с которыми вели борьбу мальтийские рыцари.

В первый момент возникали сомнения в том, что две терракоты (см. также кат. 62) связаны общим замыслом и предназначены для одного ансамбля. Это впечатление происходило из-за того, что данная фигурка была покрыта слоем темно-коричневой краски, затруднявшей возможность судить о качестве ее исполнения. После реставрации, проведенной В. А. Клур в 2003–2004, удалось очистить поверхность от поздней краски, при этом проявилось не только высокое качество исполнения статуэтки, но и характер творческой манеры, указывающий на авторство одного мастера для обеих терракот. Таким образом, есть все основания предполагать, что перед



64

нами — авторская модель Доменико Гвиди, исполненная в процессе работы над гробницей Николы Котонера в церкви Сан Джованни, Ла Валетта (Мальта), которую можно датировать временем ок. 1681–1682. К. Джометти (2010), соглашаясь с авторством Гвиди для эрмитажных статуэток, предлагает чуть более раннюю датировку — 1680–1681. По-видимому, именно она упоминалась, вместе с парной, в инвентаре имущества, оставшегося после смерти Гвиди в 1702 (Bershad 1970; Giometti 2007).

**Выставки:** 2005 Massa. N 23. 2011 Выборг. № 42.

**Литература:** Museo 1788. P. 20; Петров 1864. С. 600; Трей 1871. С. 52. № 746; Bershad 1971. P. 129; Андросов 2006. № 53; Giometti 2007. P. 42, 89; Giometti 2010. P. 296. N 8M.

Джорджетти, Антонио

Giorgetti, Antonio

1635, Рим — 1669, Рим

#### 64. Голова ангела

Фрагмент бюста. Терракота.

Высота 35

Повреждены концы прядей волос и края бюста.

Поступил в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 576

В собр. Фарсетти (Museo 1788) «Голова ангела» числилась среди произведений Бернини. Список Альгаротти (Mazza Boccazzi 2003) также упоминает «Голову ангела» как произведение «Бернино». С той же атрибуцией она включена в инвентарь Эрмитажа. Как работу Бернини ее рассматривали

Ф. Дент Уэйл (1978) и А. Де Салас Ферри Чулио (1998). Как произведение мастерской Бернини терракота вошла в каталог выставки 1989. Предположение об авторстве Джорджетти впервые выдвинул Э. Цехановецкий (устно), отметивший сходство «Головы ангела» с бюстом ангела, находившимся ранее в Галерее Хейм в Лондоне, а ныне — в частном собр. в Риме (Heim Gallery 1983. N 26). Эта атрибуция принята последующими авторами.

Антонио Джорджетти принадлежал к числу римских скульпторов, ориентировавшихся на творчество Алессандро Альгарди, и, возможно, работал в его мастерской. Тем не менее Бернини доверил молодому ваятелю исполнение одной из статуй, предназначенных для установки на мосту Св. Ангела в Риме — статую «Ангел с губкой». Современники высоко оценивали его произведение, считая «Ангела с губкой» едва ли не лучшим в ансамбле до появления статуй Бернини. К сожалению, Джорджетти умер совсем молодым, едва завершив эту работу.

В то время как композиция статуи, заказанной Джорджетти, должна была зависеть от рисунка Бернини, выступавшего координатором проекта, тип лица ангела близок к образам Альгарди, в частности к лицу ангела из группы «Св. Филиппо Нери» (церковь Санта Мария ин Валичелла, Рим). Поэтому кажется вполне убедительным предположение Б. Боуче (каталог выставки: 2001–2002 Houston — London), что в работе Джорджетти мог использовать подготовительную штудию Альгарди или копию с нее.

Внимательное сопоставление произведений из Эрмитажа и частного собр. не оставляет сомнений в том, что они тесно связаны между собой и близки к статуе «Ангел с губкой». Бюст из частного собр. представляет одну из стадий подготовительной работы над монументальной фигурой. Голова из Эрмитажа имеет более законченный характер и может быть определена как модель, вероятно, в половину величины статуи. Высочайшее качество



65

ее исполнения и какая-то особая свежесть служат гарантией оригинальности. Поскольку работа Джорджетти над статуей «Ангел с губкой» документирована 1668–1669, а установка фигуры на мосту состоялась 19 сентября 1669, модель для нее могла быть создана в 1668.

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 26; 1991–1992 Roma — Venezia. N 39; 1998–1999 Chicago — Philadelphia — Washington. N 27; 2001–2002 Houston — London. N 50; 2005 Massa. N 25; 2005 Bonn. N 209.

**Литература:** Museo 1788. P. 20; Петров 1864. С. 593; Трей 1871. С. 73. № 589; Dent Weil 1978. P. 133; Fasto Romano 1991. P. 105; Bacchi 1996. P. 808; Ferri Chulio 1998. P. 176; Wardropper 1998–1999. P. 41; Basile 2000. P. 293; Mazza Boccazzi 2003. P. 161. N 44; Андросов 2006. № 55; Dickerson 2006. P. 365.

Кафа, Мелькиорре

Cafá, Melchiorre

1638, Витториоза (Мальта) — 1667, Рим

#### 65. Лев

Статуэтка. Терракота. Высота 24, длина 40

Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 640

Статуэтка льва в каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) и в Списке Альгаротти (Mazza Boccazzi 2003) числилась как произведение Мелькиорре Мальтезе. Г. Трей (1871), как обычно, перевел ее в число копий с оригинала Мальтезе. В 1964 терракоту опубликовала Л. Я. Латт как безусловное произведение Кафа, связанное с рельефом

«Мучение св. Евстафия». Эта атрибуция была принята Р. Преймесбергером (1973), Е. Б. Ди Джойа (1986), а также в каталогах выставок Эрмитажа, но отвергнута Б. Контарди (1989). К. Скиберрас, научный редактор сборника статей, посвященного творчеству Кафа (2006), также считает эту атрибуцию правдоподобной. Недолгая художественная карьера Мелькиорре Кафа, прозванного Мальтезе (по месту рождения), прошла в тесном сотрудничестве с Эрколе Ферратой, для которого, согласно свидетельству современников, он часто выполнял модели и эскизы к монументальным произведениям. После смерти Кафа, произошедшей в результате несчастного случая, именно Феррата довел до конца произведения своего сотрудника, оставшиеся незаконченными.

Среди этих работ был монументальный мраморный рельеф «Мучение св. Евстафия», для римской церкви Сант Аньезе ин Агоне, в котором святой представлен окруженным львами. Контракт на создание этой композиции Кафа заключил в 1660, а моделло в терракоте, показывающее композицию в целом, хранится ныне в Музее Палаццо Венеция в Риме и датируется обычно временем ок. 1659–1660. Нужно отметить, что поза льва не вполне соответствует позам львов в мраморном рельефе и в моделло работы Кафа. Тем не менее особенности трактовки тела животного сближают статуэтку с обеими композициями, а высокое качество исполнения терракоты вполне подтверждает традиционную атрибуцию.

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 35; 1991–1992 Roma — Venezia. N 31; 1998–1999 Chicago — Philadelphia — Washington. N 28; 2005 Massa. N 26; 2011 Выборг. № 45.

**Литература:** Museo 1788. P. 22; Петров 1864. С. 603; Трей 1871. С. 51. № 724; Латт 1964. С. 22; Preimesberger 1973. P. 231; Di Gioia 1986. P. 194; Contardi 1989. P. 33; Wardropfer 1998–1999. P. 42; Mazza Boccuzzi 2003. P. 161. N 4; Андросов 2006. № 56; Melchiorre Cafà 2006. P. 267.

### Кафа, Мелькиорре

Cafà, Melchiorre

1638, Витториоза (Мальта) — 1667, Рим

### 66. Апостол Андрей

Статуэтка. Терракота. Высота 44  
Повреждены края подножия и низ драпировки.

Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 650

Вместе с другой статуэткой, аналогичной по композиции, но меньшего размера (ныне также в Эрмитаже, кат. 70), данная терракота числилась в каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) и в Списке Альгаротти (Mazza Boccuzzi 2003) произведением Мелькиорре

Мальтезе. Г. Трей (1871) рассматривал их как копии с оригиналов Мальтезе. Статуэтка была опубликована Л. Я. Латт (1964), которая указала, что это модель к статуе апостола Андрея на фасаде церкви Сант Андреа делла Валле в Риме. Хотя монументальная статуя упоминается в источниках как произведение Эрколе Ферраты, исследовательница предпочла атрибуцию каталога собр. Фарсетти, аргументируя это, в частности, тем, что Кафа часто исполнял модели для статуи Ферраты (об этом писал Лионе Пасколи). Авторство Кафа принято всеми последующими авторами — Р. Преймесбергером (1973), Д. Джеммой (1976), У. Шлегель (1978, 1994), Дж. Монтегю (1989), комментаторами публикации труда Л. Пасколи (1992), А. Бакки (1996), а также в каталогах эрмитажных выставок. Некоторые сомнения в атрибуции выражали только О. Феррари и С. Папальдо (1999). Дж. Монтегю (2006) дополнительно отмечает драпировку терракоты, характерную для Кафа, а Т. Зигель (2006) — высокое качество исполнения статуэтки. Статуя из травертина на фасаде церкви Сант Андреа делла Валле, созданная Эрколе Ферратой (или в его мастерской), датируется временем ок. 1664–1665. В таком случае модель для нее должна была быть создана по крайней мере годом ранее. У. Шлегель (1994) публикует другую модель к той же монументальной статуе, хранящуюся в частном собр., которую приписывает Феррате.

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 36; 1991–1992 Roma — Venezia. N 32; 1998–1999 Chicago — Philadelphia — Washington. N 29; 2007 Bassano. N 6.  
**Литература:** Museo 1788. P. 22; Петров 1864. С. 601; Трей 1871. С. 52. № 733 или 734; Латт 1964. С. 77–78; Preimesberger 1973. P. 231; Jemma 1976. P. 84; Schlegel 1978. P. 52; Montagu 1989. P. 208; Pascoli 1992. P. 336; Schlegel 1994. P. 281; Bacchi 1996. P. 792; Ferrari, Papaldo 1999. P. 33; Mazza Boccuzzi 2003. P. 161, 162. N 49, 94; Андросов 2006. № 57; Montagu 2006. P. 69; Sigel 2006. P. 192–196; Melchiorre Cafà 2006. P. 257.

### Кафа, Мелькиорре

Cafà, Melchiorre

1638, Витториоза (Мальта) — 1667, Рим

### 67. Св. Андрей Авеллино

Статуэтка. Терракота.

Высота 42

Утрачена часть ладони правой руки.

Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 648

Св. Андрей Авеллино (1520–1608) — один из наиболее известных представителей ордена театинцев.

Как и другая статуэтка той же композиции, но меньшего размера (ныне — также в Эрмитаже, кат. 71), терракота числилась в каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) и в Списке Альгаротти (Mazza Boccuzzi 2003) как «Св. Гаетан, Мелькиорре Мальтезе». Г. Трей (1871) упоминает их как копии с оригинала Мальтезе. В 1964 Л. Я. Латт опубликовала статуэтку как произведение Мелькиорре Кафа «Св. Гаетан». В 1978 У. Шлегель уточнила не только назначение терракоты, но и ее сюжет: на самом деле она является моделью к статуе «Св. Андрей Авеллино» на фасаде церкви Сант Андреа делла Валле в Риме. Хотя статуя из травертина считается работой Эрколе Ферраты, исследовательница согласилась с тем, что автором терракоты Эрмитажа был Кафа. Атрибуция принята Р. Преймесбергером (1973), комментаторами публикации труда Л. Пасколи (1992), А. Бакки (1996), а также О. Феррари и С. Папальдо (с некоторыми сомнениями, 1999), Дж. Монтегю (2006) и К. Скиберрасом (Melchiorre Cafà 2006). Можно предположить, что ошибка, вкравшаяся в каталог собр. Фарсетти, объясняется присутствием на фасаде церкви Сант Андреа делла Валле также статуи св. Гаетана Тьене, другого святого ордена театинцев, исполненной Доменико Гвиди. Предполагаемая датировка статуи работы Ферраты для фасада церкви Сант Андреа делла Валле — ок. 1664–1665. В таком случае



66

модель должна была быть создана по крайней мере годом раньше.

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 37; 1991–1992 Roma — Venezia. N 33; 2007 Bassano. N 5.

**Литература:** Museo 1788. P. 22; Петров 1864. С. 601; Трей 1871. С. 52. № 731 или 732; Латт 1964. С. 78; Preimesberger 1973. P. 231; Schlegel 1978. S. 48; Pascoli 1992. P. 336; Bacchi 1996. P. 792; Ferrari, Papaldo 1999. P. 33; Mazza Boccuzzi 2003. P. 161, 162. N 43, 95; Андросов 2006. № 58; Montagu 2006. P. 69; Melchiorre Cafà 2006. P. 257.



67

Кафа, Мелькиорре (приписывается)

Cafà, Melchiorre (attributed)

### 68. Ангел

Статуэтка. Терракота.

Высота 34,5

Утрачена ступня левой ноги, поврежден рукав у правого плеча. Следы реставрации на подставке.

Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 644

На подножии статуэтки заметен номер 9, что по каталогу собр. Фарсетти (Museo 1788) соответствует терракоте «Ангел, Мелькиорре Мальтезе». Это же определение дано в Списке Альгаротти (Mazza Boccuzzi 2003). Г. Трей (1871) рассматривал статуэтку как копию с оригинала Мальтезе. Под именем этого мастера она была внесена в инвентарь Эрмитажа. Статуэтку опубликовала как предполагаемое произведение Кафа Л. Я. Латт в 1964. В то же время исследовательница отмечала: «Нельзя не признать, что композиция этого боццетто и тип лица женщины



68

несколько отличаются от других терракот Каффа».

Из-за сомнений в атрибуции «Ангел» не был включен в каталог выставки 1989, но экспонировался в Риме и Венеции с атрибуцией Кафа (со знаком вопроса). Статуэтка могла быть подготовительным эскизом для фигуры ангела из Капеллы Памфили в церкви Сант Агостино в Риме. Этот алтарь, в центре которого помещается фигура св. Томмазо из Виллановы, раздающего милостыню, принадлежит к наиболее важным работам Кафа. Заказчиком выступил Камилло Памфили,

а автором проекта — архитектор Джованни Мария Баратта. Контракт, подписанный 5 мая 1661, предполагал, что исполнение статуи Бога Отца и поклоняющихся ангелов в верхней части алтаря будет возложено на Джузеппе Перони, однако в июле 1662 скульптор умер, очевидно не приступив к работе. В августе того же года контракт был заключен с Эрколе Ферратой. Торжественное открытие Капеллы состоялось 25 июля 1663, но, по-видимому, к этому моменту статуи были исполнены не в мраморе, а в стукко. Предполагается, что важная

роль в работе принадлежала Мелькиорре Кафа, которому приписывается также модель одного из ангелов (Музей Рима, Рим). Поза этого ангела находит аналогию в терракоте из Эрмитажа. Естественно, что имя Кафа, под которым статуэтка числилась в каталоге собр. Фарсетти, также является весомым аргументом в пользу авторства этого мастера. Е. Б. Ди Джойа (2002) выражает сомнения в авторстве Кафа для фигурки из Эрмитажа. К. Скиберрас (Melchiorre Cafa 2006) считает эту атрибуцию необоснованной.

Если предположение о том, что терракота связана с работами по декорации Капеллы Памфили в церкви Сант Агостино, справедливо, то ее можно датировать временем ок. 1663.

**Выставки:** 1991–1992 Roma — Venezia. N 34.  
**Литература:** Museo 1788. P. 20; Петров 1864. С. 602; Трей 1871. С. 52. № 728; Латт 1964. С. 80; Di Gioia 2002. P. 138; Mazza Voccazzi 2003. P. 161. N 60; Андросов 2006. № 59; Melchiorre Cafa 2006. P. 265.

Кафа́, Мелькиорре  
(приписывается)

Cafá, Melchiorre (attributed)

### 69. Правосудие

Статуэтка. Терракота. Высота 45  
Утрачен меч в правой руке женщины.  
Поступила в 1919 из Музея АХ  
в Петрограде. Ранее: до 1800 —  
собр. Фарсетти в Венеции.  
Инв. № Н. ск. 643

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) группа значится как «Правосудие с двумя путти», без имени автора (она опознается по номеру 105 на подножии). В Списке Альгаротти не отождествляется. Г. Трей (1871) упоминал статуэтку без имени автора, указывая, что она «по исполнению сходна с двумя предыдущими номерами» (которые по каталогу собр. Фарсетти приписывались Мелькиорре Мальтезе). Тем не менее группу внесли в инвентарь Эрмитажа под именем Мальтезе, и при ее публикации в 1964 Л. Я. Латт также рассматривала ее как

произведение Кафа. Позднее статуэтка воспроизводилась как работа этого мастера в альбомах музея. В каталогах выставок 1989 и 1991–1992 мы отдали предпочтение более осторожной атрибуции — «приписывается Кафа». К. Скиберрас (Melchiorre Cafa 2006) считает авторство Кафа необоснованным. Сходство с другими эрмитажными произведениями этого скульптора кажется нам весьма сомнительным. Кроме того, группа, скорее всего, относится к более позднему времени, возможно, к концу XVII в. Однако попытки найти более убедительную атрибуцию пока не принесли результата.

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 39;  
1991–1992 Roma — Venezia. N 35.  
**Литература:** Museo 1788. P. 24; Петров 1864. С. 602; Трей 1871. С. 52. № 727; Латт 1964. С. 69; Зарецкая, Косарева 1970. № 48; Андросов, Kosareva, Saverkina 1978. N 39; Musee de l'Ermitage 1984. N 371; Андросов 2006. № 60; Melchiorre Cafa 2006. P. 266.

Кафа́, Мелькиорре (с оригинала)

Cafá, Melchiorre (after)

### 70. Апостол Андрей

Статуэтка. Терракота. Высота 38,5  
Утрачены концы креста. Оббиты  
края подножия. На руках — следы  
реставрации.  
Поступила в 1919 из Музея АХ  
в Петрограде. Ранее: до 1800 —  
собр. Фарсетти в Венеции.  
Инв. № Н. ск. 649

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) и в Списке Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003) дважды упоминается «Св. Андрей Апостол, Мелькиорре Мальтезе». Г. Трей (1871) рассматривал статуэтку как копию. В инвентарь Эрмитажа ее внесли под именем Мальтезе. Л. Я. Латт (1964), изучив данную терракоту и сравнив ее с аналогичной, чуть большего размера (кат. 66), пришла к выводу, что статуэтка является копией, снятой с первой механическим путем. Действительно, тщательное сравнение обеих фигурок



69

показывает их почти полное тождество, за исключением разницы в размерах (что объясняется усадкой глины после обжига). По-видимому, можно предположить, что терракота была выполнена в мастерской Ферраты в XVII в. Она числится среди копий с оригинала Кафа в сборнике материалов о художнике (Melchiorre Cafa 2006).

**Литература:** Museo 1788. P. 22; Петров 1864. С. 601; Трей 1871. С. 52. № 733 или 734; Латт 1964. С. 77; Mazza Voccazzi 2003. P. 161, 162. N 49, 94; Андросов 2006. № 61; Melchiorre Cafa 2006. P. 263.

Кафа́, Мелькиорре (с оригинала)

Cafá, Melchiorre (after)

### 71. Св. Андрей Авеллино

Статуэтка. Терракота. Высота 39  
Утрачены пальцы правой руки. Трещина по переднему углу подножия.  
Поступила в 1919 из Музея АХ  
в Петрограде. Ранее: до 1800 —  
собр. Фарсетти в Венеции.  
Инв. № Н. ск. 647

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) и в Списке Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003) дважды упоминается



70

«Св. Гаetan, Мелькиорре Мальтезе». Г. Трей (1871) рассматривал ее как копию. В инвентарь Эрмитажа ее внесли под именем Мальтезе. Л. Я. Латт (1964), изучив данную терракоту и сравнив ее с другой, аналогичной, чуть большего размера (кат. 67), пришла к выводу, что статуэтка является копией, снятой с первой механическим путем. С этим наблюдением вполне можно согласиться. По-видимому, терракота была выполнена в мастерской Ферраты в XVII в. Она числится среди копий с оригинала Кафа в сборнике материалов о художнике (Melchiorre Cafà 2006).  
**Литература:** Museo 1788. P. 22, 24; Петров 1864. С. 601; Трей 1871. С. 52. № 731 или

732; Латт 1964. С. 78; Mazza Voccazzi 2003. P. 161, 162. N 43, 95; Андросов 2006. № 62; Melchiorre Cafà 2006. P. 263.

Маццуола, Джузеппе  
Mazzuola, Giuseppe

1644, Вольтерра — 1725, Рим

## 72. Смерть Адониса

Группа. Мрамор. Высота 193  
Утраты на копыте кабана и на краях листьев в нескольких местах.  
На срезе, у ног кабана, подпись и дата: IOSEPH MAZZU / OLI. F. A. MDCCIX



71

Поступила в 1923 из собр. Мусиных-Пушкиных в Петрограде.

Инв. № Н. ск. 1113

Овидий. Метаморфозы. X, 710–740.  
Согласно Лионе Пасколи, автору жизнеописаний художников, группа стала одним из главных произведений мастера, работавшего над ним около тридцати лет, не имея специального



72, подпись



72





73

заказа. В таком случае можно предположить, что работа могла быть начата еще ок. 1680 и завершена только в 1709. А. Бакки и С. Пьергвиди (2008) указывают, что группа была в основном закончена уже ок. 1698. Примерно в 1710 Маццуола уступил скульптуру кардиналу Барберини, который в 1717 подарил ее претенденту на английский престол Иакову Стюарту, жившему в Риме. Обстоятельства при-

обретения группы членом семьи Музинских-Пушкиных неизвестны. Предварительная модель для композиции опубликована У. Шлегель в 1972. Тогда она находилась в частном собр., но позднее была приобретена Национальным музеем Шотландии в Эдинбурге. Единственное монументальное произведение римского барокко в Эрмитаже было опубликовано В. Зубовым

в 1928 и с тех пор неоднократно упоминалось в литературе, посвященной итальянской пластике.

**Литература:** Pascoli 1736. P. 479, 482; Suboff 1928. S. 39; Riccoboni 1942. P. 235; Faldi 1958. P. 135; Schlegel 1972. P. 7; Broeder 1973. P. 25; Androsov, Kosareva, Saverkina 1978. N 40, 41; Musee de l'Ermitage 1984. P. 324. N 376; Martinelli 1987. P. 217; Vacchi, Pierguidi 2008. P. 355.

Маццуола, Джузеппе

Mazzuola, Giuseppe

1644, Вольтерра — 1725, Рим

### 73. Милосердие, попирающее Скупость

Группа. Терракота. Высота 42  
Утрачены головы младенцев — сидящего на руках женщины и стоящего у ее правой ноги, у последнего утрачена также ступня левой ноги.

Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 618

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) группа значится как «Милосердие с гневом у ног, Бернини». В Списке Альгаротти не отождествляется. Г. Трей (1871) рассматривал ее как копию с оригинала Бернини. В инвентарь Эрмитажа ее внесли как произведение Бернини. В каталогах выставок нами была предложена атрибуция мастеру Джузеппе Маццуоле.

Существует бронзовая группа, известная в трех экземплярах, связываемая с именем Джузеппе Маццуолы. Композиция, хранящаяся в Государственных музеях Берлина, была подробно изучена в статье У. Шлегель, которая предложила приписать ее Маццуоле и датировать 1670-ми (Schlegel 1967. P. 388). Второй экземпляр находился на временном хранении в Музее Виктории и Альберта в Лондоне, а затем был продан на аукционе Кристи 21 апреля 1982 (также с атрибуцией Маццуоле). Третий экземпляр хра-

нится в Музее Польди Пеццоли в Милане.

Полная идентичность трех названных бронзовых композиций и эрмитажной терракоты позволила предложить для последней авторство Маццуолы. Вызывала сомнение только датировка этой группы произведений. Удлиненные пропорции фигур, свободный рисунок складок, эскизная манера исполнения скорее близки, на наш взгляд, к работам Маццуолы, исполненным в начале XVIII в. Аналогией здесь может служить, например, группа из терракоты «Смерть Клеопатры», датированная временем ок. 1713 (Пинакотекка, Сиена). Поэтому нам казалось более возможным датировать всю группу произведений временем ок. 1710–1715. В своей недавней статье Дж. Монтегю (2011) указывает на различия терракоты из Эрмитажа и бронзовой группы из Берлина и сближает нашу композицию с мраморной статуей Маццуолы «Милосердие» (Капелла Монте ди Пьета, Рим), заказанной в 1721 и завершенной в 1723. Такая поздняя датировка кажется нам вполне вероятной, хотя она и не объясняет окончательно, почему Маццуола много лет спустя захотел вернуться к созданной им ранее композиции.

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 46; 1991–1992 Roma — Venezia. N 49; 1998–1999 Chicago — Philadelphia — Washington. N 30.

**Литература:** Museo 1788. P. 20; Петров 1864. С. 601; Трей 1871. С. 50. № 702; Андросов 2006. № 64; Montagu 2011. P. 83.

Теодон, Жан Батист

Theodon, Jean Baptiste

1645, Вандре — 1713, Париж

### 74. Св. Цецилия

Статуэтка. Терракота. Высота 38  
Утрачена левая рука до локтя.  
Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 633



74

Св. Цецилия — раннехристианская святая, жившая и принявшая мученическую смерть в Риме.

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) и в Списке Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003) «Св. Цецилия» значилась произведением Франческо Модерати. Г. Трей (1871), очевидно по недоразумению, описал ее как «копию с Мональди». Под именем Карло Мональди терракота была внесена в ин-

вентарь Эрмитажа. Однако не вызывает сомнений, что в действительности ее автором был Жан Батист Теодон, скульптор французского происхождения, приехавший в Рим еще ок. 1676.

В начале XVIII в. при папе Клименте XI были продолжены работы по украшению колоннады собора Св. Петра. Для этой цели создавались колоссальные (высотой более трех метров)



статуи из травертина. Теодон получил заказ на исполнение трех статуй, оцененных по 80 скуди каждая и оплаченных 29 декабря 1703. Две из них, «Св. Франческа Римлянка» и «Св. Цецилия», были опознаны Р. Энггассом (Enggass 1976. P. 70). Несмотря на плохую сохранность статуи «Св. Цецилия» на колоннаде, с уверенностью можно сказать, что по композиции она чрезвычайно близка терракоте из Эрмитажа. Свежее и достаточно свободное исполнение последней не оставляет сомнений в том, что она является боццетто для монументальной фигуры. В ней вполне проявляется классицизм, присущий творчеству Теодона и отличающий его от младших современников — Пьера Этьена Монно и Пьера Легро, гораздо более органично вписавшихся в художественную жизнь Рима начала XVIII в. Авторство Теодона признано Ф. Сушалем (1993) и С. Уокер (1995).

**Выставки:** 1991–1992 Roma — Venezia. N 60; 1999 Санкт-Петербург. № 9; 2000 Massa. N 3; 2007 Bassano. N 4.

**Литература:** Museo 1788. P. 22; Петров 1864. С. 602; Трей 1871. С. 51. № 717; Андросов 1993. С. 113; Souchal 1993. P. 193; Walker 1995. P. 255; Mazza Voccazzi 2003. P. 161. N 58; Андросов 2006. № 65.

Монно, Пьер Этьен

Monnot, Pierre Etienne

1657, Оршанн-Венн — 1733, Рим

#### 75. Кибела

Статуэтка. Терракота. Высота 58  
Поступила в 1919 из Музея АХ  
в Петрограде. Ранее: до 1800 —  
собр. Фарсетти в Венеции.  
Инв. № Н. ск. 645

В Музее АХ статуэтка значилась как «Богиня города». Под этим же названием она была внесена в инвентарь Эрмитажа как произведение итальянского скульптора XVIII в. Однако атрибуты изображенной — корона в виде городских башен и стен и рог изобилия — являются принадлежностями аллегории Земли, поэтому в ка-

талог выставки 1989 статуэтка была включена под наименованием «Земля». В то же время Земля часто идентифицировалась с богиней Кибелой. Эти наблюдения позволили отождествить рассматриваемую статуэтку с упомянутой в каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) «Кибелой г-на Манно». Список Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003) называет автором «г-на Моно». Под этим обозначением скрывается Пьер Этьен Монно, мастер французского происхождения, приехавший в Рим в тридцатилетнем возрасте и оставшийся здесь на всю жизнь.

Тип лица Кибелы и рисунок складок ее хитона находят аналогии в произведениях Монно, в особенности раннего периода, в частности в рельефах «Поклонение младенцу» и «Бегство в Египет», исполненных ок. 1695–1698 для Капеллы Капокачча римской церкви Санта Мария делла Виттория. По тематике эрмитажная статуэтка близка статуям, исполненным Монно для оформления Мраморной купальни (Мраморбад) в Касселе, одного из основных произведений Монно. Работы над этим комплексом, заказанным ландграфом Карлом, развернулись еще в начале 1690-х, и первые мраморные статуи — «Вахх с фавном» и «Леда с лебедем» — датированы 1692. Монно трудился над декором Мраморной купальни до 1720-х. Хотя ни одна из статуй комплекса купальни не соответствует «Кибеле» по сюжету, ее тематика и манера исполнения вполне в духе этого ансамбля, а потому нами была предложена датировка эрмитажной терракоты второй половиной 1690-х. С. Уокер (1995) принимает атрибуцию статуэтки Монно, но предпочитает датировать ее временем ок. 1700–1710.

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 51; 1991–1992 Roma — Venezia. N 54; 1998–1999 Chicago — Philadelphia — Washington. N 31; 1999 Санкт-Петербург. № 6; 2000 Massa. N 1; 2011 Выборг. № 49.  
**Литература:** Museo 1788. P. 23; Петров 1864. С. 600; Трей 1871. С. 52. № 729; Walker 1995. P. 104; Mazza Voccazzi 2003. P. 162. N 72; Андросов 2006. № 66.



76

Рускони, Камилло

Rusconi, Camillo

1658, Милан — 1728, Рим

#### 76. Аллегория Зимы

Статуэтка. Терракота. Высота 27  
Утрачена голова птицы.  
Поступила в 1919 из Музея АХ  
в Петрограде. Ранее: до 1800 —  
собр. Фарсетти в Венеции.  
Инв. № Н. ск. 599

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) статуэтка значилась как «Сидящий путтино, который кажется Зимой, Альгарди». При этом нужно заметить, что почти все фигурки раздела, названного «Оригинальные путтино в полную округлость из обожженной глины», считались произведениями Альгарди, Дюкенуа или Рускони. В Списке Альгаротти не отождествляется.

Уже в «поящичной» описи 1800, опубликованной П. Н. Петровым (1864), имя автора было опущено. Г. Трей (1871) упоминал статуэтку как работу итальянского скульптора XVII или XVIII в. В Эрмитаже она считалась произведением итальянского мастера XVIII в. (Зарецкая, Косарева 1970). В 1970 вариант той же композиции большего размера (высотой 50 см) экспонировался в Галерее Хейм в Лондоне. Э. Цехановецкий, автор каталога, указал, что лондонская фигурка является моделью для мраморной статуэтки, входившей в серию «Четыре времени года», исполненную Рускони для маркиза Никколо Мария Паллавичини. Об этой работе мастера упоминают его современники Лионе Пасколи и Филиппо делла Валле (Pascoli 1730. P. 261; Bottari, Ticozzi [1822]. P. 314), но наиболее подробное описание ее

дал Франческо Саверио Бальдинуччи (Baldinucci 1975. P. 90). Благодаря столь подробным описаниям четыре статуэтки времен года удалось отождествить с находящимися в Королевском собр. в Хемптон Корте. Э. Цехановецкий упомянул и две другие статуэтки под названием «Зима» — из Эрмитажа (ошибочно указав, что она приписывалась Дюкенуа) и из Музея Палаццо Венеция в Риме (которую он считал копией).

Действительно, сравнение имеющихся вариантов статуэток показывает их большую близость. Фигурка из Музея Палаццо Венеция, происходящая из коллекции скульптора Бартоломео Кавачеппи, должна быть признана боццетто и самым ранним свидетельством работы Рускони над этим замыслом. Исполнение эрмитажной статуэтки отличается свежестью и сочностью, поэтому она должна рассматриваться как модель, находящаяся в стадии большей законченности. Фигурка из Галереи Хейм (ныне в собр. Артура Саклера в Нью-Йорке) является моделью к мраморной статуэтке в величину оригинала.

Атрибуция терракоты из Эрмитажа, предложенная Э. Цехановецким, была принята последующими авторами, в том числе Ч. Эвери (1981), М. Дж. Барберини (1991), С. Рудольф (1995), А. Бакки (1996), О. Феррари и С. Палапальдо (1999), а также в эрмитажных каталогах. Некоторые разногласия вызывает лишь датировка серии времен года. В противоположность Э. Цехановецкому и Ч. Эвери, которые датировали ее временем ок. 1700–1711 (дата смерти маркиза Паллавичини), С. Рудольф относит исполнение этой серии ко времени между 1692 и 1695, что выглядит более убедительно.

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 56; 1991–1992 Roma — Venezia. N 58; 1998–1999 Chicago — Philadelphia — Washington. N 32.

**Литература:** Museo 1788. P. 25; Петров 1864. С. 593; Трей 1871. С. 42. № 637; Heim Gallery 1970. P. 27; Зарецкая, Косарева 1970. № 49; Avery 1981. P. 82; Barberini 1991. P. 66; Barberini, Gaspari 1994. P. 81;



77

Rudolph 1995. P. 198; Bacchi 1996. P. 843; Ferrari, Papaldo 1999. P. 509; Андросов 2006. № 67; Noé 2008. P. 249.

Рускони, Камилло

Rusconi, Camillo

1658, Милан — 1728, Рим

**77. Евангелист Иоанн**

Статуэтка. Терракота тонированная. Высота 68

Утрачена кисть правой руки и левая рука с частью книги, а также клюв орла. Повреждения на краях одежды. Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 675

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) и в Списке Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003) значился «Св. Иоанн Евангелист, Рускони». Позднее это определение было забыто, и в инвентарь Эрмитажа терракоту внесли как произведение итальянского скульптора XVII в.

Камилло Рускони в начале XVIII в. заслуженно пользовался славой самого известного скульптора в Италии. Именно ему было поручено исполнение сразу четырех колоссальных статуй для интерьера собора Сан Джованни ин Латерано (наиболее важная работа в Риме того времени). Создавая статуи апостолов Матфея, Андрея, Иоанна, Иакова Старшего, Рускони использовал рисунки глубоко почитаемого им Карло Маратти. Из подобных рисунков, предназначенных для статуи Иоанна, до нас дошли хранящиеся ныне в Берлине (Купферштихкабинет), Дюссельдорфе (Музей искусств) и Ньюкасле (собр. Ральфа Холланда).

Терракота Эрмитажа в деталях несколько отличается от осуществленной статуи, а качество ее исполнения вполне достойно руки Камилло Рускони, хотя по-настоящему судить об этом долго не позволяла поздняя темная тонировка. Только после расчистки статуэтки, осуществленной В. А. Клур

в 1998–1999, стало возможным видеть в ней произведение Рускони. Размеры статуэтки (около трех римских палмов) позволяют предположить, что она могла быть представлена скульптором попечителям как предварительная модель. Другие фигурки апостолов, приписываемые Рускони, имеют примерно такие же размеры («Св. Матфей» высотой 65 см и «Св. Андрей» высотой 70 см — обе в Музее изобразительных искусств, Нима). Насколько нам известно, единственная модель фигуры «Св. Иоанна», приписываемая Рускони, хранится в Люксембургском музее в Париже. Однако она выполнена из гипса, что более характерно для копий (Settecento 1959. N 569).

Работа Камилло Рускони над мраморной статуей Евангелиста Иоанна относится к 1709–1712. По-видимому, модель в терракоте создана в 1709, и этим временем надо датировать рассматриваемую статуэтку.

Учитывая значительное количество произведений Рускони в собр. Фарсетти, можно предположить, что они были приобретены Филиппо Фарсетти у одного из учеников скульптора, получившего их после смерти Рускони. Это обстоятельство, в свою очередь, делает свидетельства каталога собр. Фарсетти об авторстве Рускони более достоверными.

**Выставки:** 1999 Санкт-Петербург.

№ 10; 2005 Massa. N 28; 2011 Выборг. № 50.

**Литература:** Museo 1788. P. 22; Петров 1864. С. 602; Androssov 1999-II. P. 243; Mazza Voccazzi 2003. P. 161. N 10; Андросов 2006. № 68.

Рускони, Камилло

Rusconi, Camillo

1658, Милан — 1728, Рим

**78. Модель памятника папе Григорию XIII**

Группа. Терракота. Высота 97

Модель находится в сильно поврежденном состоянии, многие детали утрачены.

Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 606

Григорий XIII (Уго Бонкомпаньи, 1502–1585) — папа Римский с 1572. В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) и в Списке Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003) упомянута «Гробница Григория XIII, Рускони». Г. Трей (1871) писал о ней как о «поврежденном эскизе из терракоты, копии с Камилло Рускони». В инвентарь Эрмитажа модель была вписана под именем Рускони. В 1930-е композицию реставрировали, фигуры закрепили на фоне бетонной ниши. Более поздняя реставрация, проведенная Т. Н. Чернышевой в 1988–1989, позволила раскрыть высочайшее качество данной модели, представляющей общий замысел Рускони.

Надгробие Григория XIII было заказано скульптору его родственником Джакомо Бонкомпаньи, архиепископом Болоньи, в 1715. Работа заняла более восьми лет, и монумент в соборе Св. Петра в Риме был открыт только в конце 1723. В соответствии с традицией, папа изображен сидящим на саркофаге и поднимающим правую руку в благословляющем жесте. Слева от него сидит аллегорическая фигура Религии, справа — Великолепие, снимающее покров с саркофага, на котором представлено главное деяние папы — введение нового (григорианского) календаря.

Свободное эскизное исполнение данной модели не оставляет сомнений в том, что перед нами — оригинальное произведение Камилло Рускони, созданное в процессе работы над монументом, а не копия с него. Дополнительным аргументом, неоспоримо доказывающим это, может быть то обстоятельство, что рельеф, изображенный на саркофаге в терракоте, по композиции отличается от осуществленного. Согласно документам, опубликованным в 1963 У. Шлегель, автором рельефа не был Рускони. 16 марта 1717 скульптор Бернардино Каметти получил от кардинала Бонкомпаньи



78



78, фрагмент

100 скуди за «рисунок, боццетти и модели» барельефа. За непосредственное исполнение композиции в мраморе 12 марта 1718 малоизвестному скульптору Карло Франческо Меллоне было выплачено 108 скуди (Schlegel 1963. S. 74, 75). В Гравюрном кабинете Государственных музеев в Берлине хранится рисунок Рускони, рассматриваемый как набросок рельефа для монумента Григорию XIII. Его композиция находит полную аналогию в рельефе терракоты Эрмитажа. Тем самым еще раз подтверждается ее оригинальность. Кроме того, в Музее Рима хранится фигура благословляющего папы, также считающаяся моделью для того же монумента. Учитывая историю создания памятника, датировка композиции из Эрмитажа временем ок. 1716–1717 представляется наиболее возможной.

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 57.

**Литература:** Museo 1788. P. 23; Петров 1864. С. 598; Трей 1871. С. 46. № 667; Androssov 1999-II. P. 238; Martin 2001. P. 688; Mazza Boccazzi 2003. P. 162. N 79; Андросов 2006. № 69; Androssov 2009-III. P. 59.

Рускони, Камилло (?)

Rusconi, Camillo (?)

1658, Милан — 1728, Рим

#### 79. Подготовительная модель к статуе папы Григория XIII

Бюст. Терракота тонированная.

Высота 84

Оббиты края воротника, меховой шапки и плеч.

Поступил в 1919 из Музея АХ

в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 570

Затруднения с идентификацией этого выразительного бюста начались уже в каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788), где он, возможно, числился как «Портрет папы, Альгарди». Вероятно, он же значился в Списке Альгаротти как «Портрет Папы Льва, сказанного [Альгарди]». В публикации П. Н. Петрова (1864) он также назван «папой Леоном», то есть Львом. Г. Трей (1871) называл его «бюстом-портретом папы Иннокентия X» и «превосходной итальянской работой XVII столетия»,

но также «копией с Альгарди». Еще в 1930-е Ж. А. Мацулевич, основываясь на изображении драконов на одеянии папы, отождествила его с Григорием XIII Бонкомпаньи, чей герб включал в себя этих фантастических животных. Поэтому бюст некоторое время считался созданным при жизни папы, то есть в конце XVI в., и даже приписывался Себастьяно Торриджани (каталог выставки: 1972 Ленинград).

На самом деле бюст имеет все характерные особенности, позволяющие отнести его исполнение к концу XVII или началу XVIII в. В связи с этим естественно возникло предположение об авторстве Камилло Рускони, работавшего ок. 1715–1723 над монументом в память о Григории XIII для собора Св. Петра в Риме. Правда, композиция бюста несколько отличается от осуществленного варианта, в котором папа изображен поднявшим правую руку в жесте благословения, а также от маленькой модели, хранящейся в Музее Рима. Тем не менее следует учесть, что бюст из Эрмитажа носит черты работы с натуры, которая была



необходима для создания модели в натуральную величину из глины и которая, согласно авторитетному свидетельству Филиппо делла Валле (Bot-tari, Ticozzi [1822]. P. 318), была исполнена летом 1719. Стилистически эрмитажный бюст близок к голове скульптуры «Св. Матфей», созданной Рускони для собора Сан Джованни ин Латерано в Риме, и позолоченному бронзовому рельефу с изображением папы Пия V Гислиери (Музей Метрополитен, Нью-Йорк), также приписываемому Рускони. Все эти аргументы позволяют рассматривать бюст из собр. Фарсетти как подготовительный этюд, созданный Камилло Рускони в процессе работы над монументом папе Григорию XIII. Возможная датировка бюста — ок. 1718.

**Выставки:** 1972 Ленинград. № 498; 1989 Ленинград. № 58; 2005 Massa. N 29.

**Литература:** Museo 1788. P. 19; Петров 1864. С. 594; Трей 1871. С. 36. № 583; Androssov 1999-II. P. 241; Mazza Boccazzi 2003. P. 160. N 11; Андросов 2006. № 70; Androssov 2009-III. P. 59.

Рускони, Камилло (?)

Rusconi, Camillo (?)

1658, Милан — 1728, Рим

#### 80. Петр Великий на коне

Группа. Терракота. Высота 44  
Утрачены голова, руки, правая нога до колена и ступня левой ноги всадника, а также копыта передних ног лошади. От фигуры поверженного противника (турка?) сохранились лишь часть левой ноги и кисть руки, упирающаяся в грудь коня.

Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 677

Петр Великий (1672–1725) — царь (с 1682) и император Всероссийский (с 1721).

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) статуэтка значилась как «Царь Петр на коне с фигурой внизу, Рускони». В Списке Альгаротти (Mazza Boccazzi

2003) ей может соответствовать «Людвик XIV на коне, Бернини». Статуэтка не отождествляется в каталоге Г. Трея. В инвентарь Эрмитажа она была внесена как изображение всадника работы неизвестного скульптора XVII в.

Тем не менее архивные документы начала XVIII в. позволяют объяснить создание эскиза конного монумента Петру Великому в далеком Риме. Об этом проекте, по-видимому задуманном архитектором Никола Микетти, находившимся на русской службе, вероятно, писал А. В. Макарову русский агент в Риме Юрий Кологривов весной 1719. По его словам, Микетти «пишет к своему другу попу что его величество указал ему модель сделать лошад, и хотя Микетти его величество уверил о искусстве оного но всегда таки поп, и как я мог выразуметь делает лошад лизетку а кладет под нее турков, и мне кажетца несходно полтавская баталия с турецкою, но еще против нрава нашего всемиловейшаго государя, он не топтал неприятелей, но от смерти избавил многих, мне поистинну не ради чего, толко ради того что нищей скульптор делает Бернардино, который ничего не знает, а дело славное и вечное...». Из этого не совсем ясного отрывка можно заключить, что некий «нищий скульптор Бернардино» работал над моделью конного памятника Петру Великому. Царь должен был быть изображен сидящим на лошади Лизетте и попирающим побежденного турка. Этот проект не нравился Кологривову по идеологическим соображениям, потому что царь никого не давил и относился великодушно к побежденным противникам. Однако более всего не нравилось Кологривову, вероятно, то, что он остался в стороне от этого проекта. По-видимому, следующий этап работы над монументом можно проследить по документам начала 1720. В это время некий Алессандро Солароли отправлял из Рима в Петербург к Микетти «две модели воцаную и глиняную которая презентуют триумф Его ц[арского] в[еличества]». Можно пред-



80

положить, что обе модели не были одобрены царем и до наших дней не дошли. Однако Алессандро Солароли был монахом, наблюдавшим за работой Рускони над памятником Григорию XIII. Таким образом, авторство Рускони уже не должно казаться нереальным.

Не исключено, что еще одна модель, оставшаяся в Италии, возможно, у наследников Рускони, позднее также попала в Россию, на сей раз в составе собр. Фарсетти, и сохранилась до наших дней, хотя и в сильно поврежденном состоянии.

Атрибуция статуэтки Рускони, предложенная нами в 1985, была поддержана стилистическим анализом со стороны Р. Энггасса (Androssov, Enggass 1994). Однако А. Бакки (1996) выражает сомнения в ее правильности и допускает авторство Бернардино Каметти.

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 59; 1991–1992 Roma — Venezia. N 59;

1998–1999 Chicago — Philadelphia — Washington. N 33; 2000 Massa. N 5.  
**Литература:** Museo 1788. P. 23; Петров 1864. С. 602; Андросов 1985. С. 88; Androssov, Enggass 1994. P. 816; Bacchi 1996. P. 843; Андросов 1999-I. С. 112; Androssov 2000-I. P. 39; Mazza Boccazzi 2003. P. 161. N 40; Андросов 2004-I. С. 285; Андросов 2006. № 71.

Рускони, Камилло  
(с оригинала)

Rusconi, Camillo (after)

#### 81. Распятие со св. Марией Магдалиной

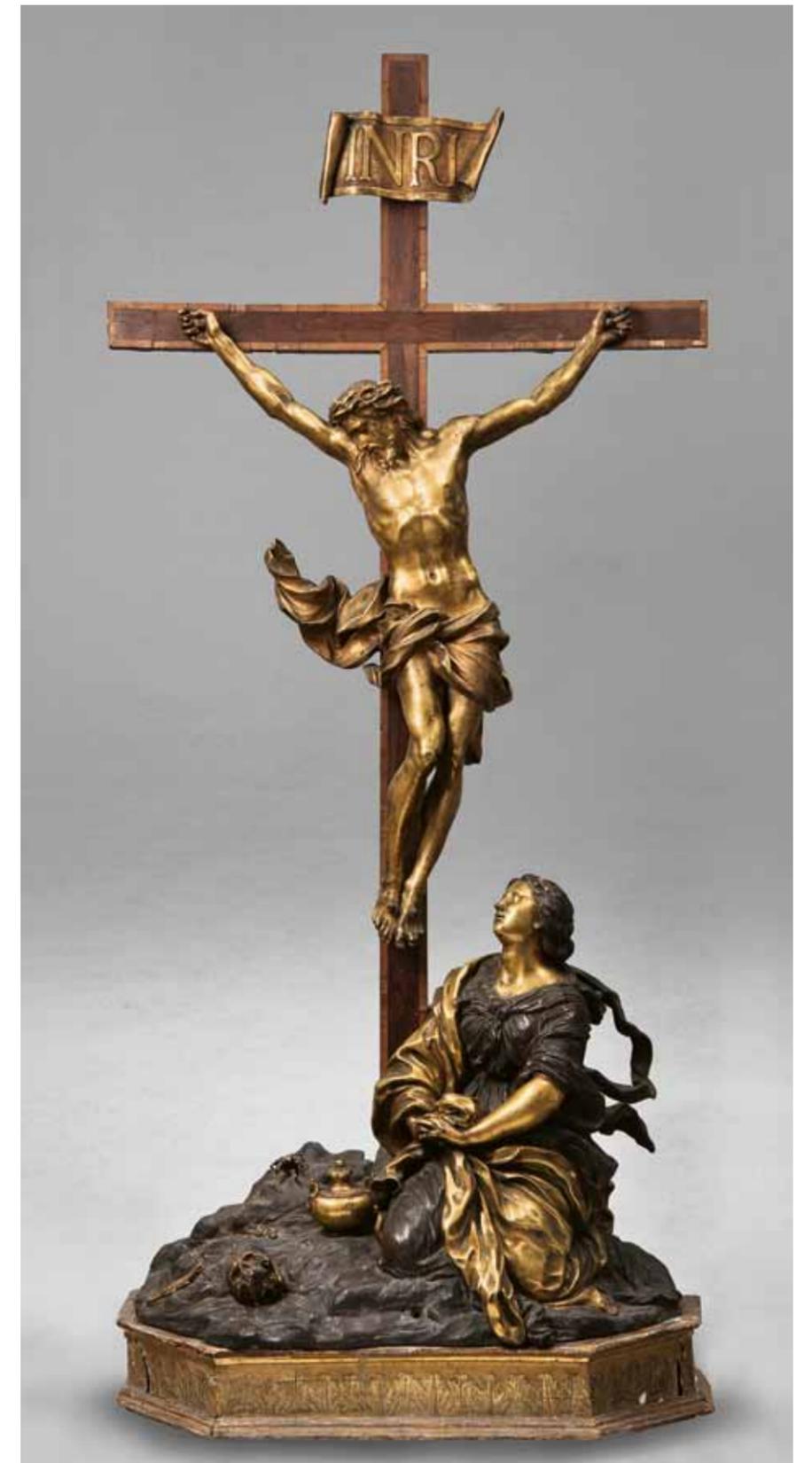
Группа. Бронза патинированная и позолоченная, дерево.  
Высота 172, длина 78  
Трещины и утраты на деревянном кресте.

Надпись на титуле: *INRI* (Iesus Nasoreus Rex Iudeorum)



Поступила в 1919 из Мраморного дворца в Петрограде.  
Инв. № Н. ск. 1424

Сложная композиция с изображением св. Марии Магдалины, сидящей у подножия креста, была внесена в инвентарь Эрмитажа как немецкая работа XVIII в., что неверно. На самом деле фигура распятого Христа выполнена по той же модели, что и фигура из позолоченной бронзы, находившаяся ранее в собр. П. Венграф в Лондоне, а затем — в собр. А. М. Сэклера в Кембридже (США). Ранее делались попытки приписать это распятие Мелькиорре Кафа, однако Дж. Монтегю (2007. Р. 63–65, 224) высказала предположение о том, что автором модели был Камилло Рускони. Действительно, скульптор исполнил для маркиза Никколо Мария Паллавичини серебряное «распятие в три пальма» (ок. 70 см), на подножии которого были изображены череп, кости, змея, урна с крышкой. В инвентаре имущества Паллавичини 1714 это произведение описано так: «Распятие из серебра со своим титулом и похожими гвоздями над крестом эбенового дерева... крест располагается над утесом, сделанным как грот из металла, украшенный изображениями разных цветов, трав и животных, все из позолоченной бронзы, также с черепом и двумя костями с частью скелета из серебра, со змеей, которая окружает крест, также из непозолоченного металла; под описанным гротом — урна из серебра, с крышкой с похожими украшениями» (Rudolph 1995. Р. 85, 86, 212). Дж. Монтегю перечисляет распятия, которые повторяют фигуру Христа, созданную Рускони: из серебра — скульптор Джованни Джардини, 1715 (собор Санта Мария Ассунта, Мателлика); из позолоченной бронзы — Антонио Арриги (?), ок. 1760 (собор, Бергамо); из дерева — неизвестный мастер (церковь Сан Марко, Рим); из терракоты или гипса с раскраской — неизвестный мастер (церковь Номе да Мария, Рим) (Montagu 2007. Р. 163–165). В рассматриваемом эрмитажном распятии, не известном исследовательнице,



81



82

120



81, фрагмент

также повторена фигура умершего Христа, созданная Рускони. Вероятно, к прототипу Рускони восходят и детали подножия — такие, как сосуд, череп, части скелета. И только фигура Марии Магдалины не имеет отношения к оригиналу. По-видимому, композиция была создана в Риме или Северной Италии во второй четверти XVIII в. как реплика знаменитого «Распятия» Камилло Рускони. Публикуется впервые.

Легро Младший, Пьер

Legros II, Pierre

1666, Париж — 1719, Рим

### 82. Св. Франциск Ксаверий

Статуэтка. Терракота. Высота 58  
Утрачены кисти обеих рук, оббиты края плаща. Видны швы реставрации. Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции. Инв. № Н. ск. 632

Св. Франциск Ксаверий (1506–1552) — один из основателей ордена иезуитов, с 1542 проповедовал в Индии и на Дальнем Востоке.

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) рассматриваемая статуэтка упомянута как «Св. Гаетан проповедующий, Карло Мональди». Тем не менее она не имеет ничего общего со статуей на этот сюжет, исполненной Мональди для собора Св. Петра в Риме. В Списке Альгаротти не отождествляется. В процессе работы над каталогом выставки 1989 было высказано предположение о связи терракоты Эрмитажа с мраморной статуей «Св. Франциск Ксаверий», исполненной Пьером Легро для церкви Сан Аполлинаре в Риме. Позы фигур очень близки (в зеркальном изображении). Можно говорить также о значительном сходстве лиц, окаймленных маленькой бородкой. Похоже трактована и одежда святого, свободными складками падающая вниз. Атрибуция принята позднее Ф. Сушалем (1993), Г. Бисселом (1997), а также О. Феррари и С. Папальдо (1999) и Е. Б. Ди Джойа (2002).

Контракт на исполнение статуи св. Франциска Ксаверия был подписан Легро в октябре 1701, а выплаты происходили 6 июня, 13 августа, 21 октября, 16 ноября и 11 декабря 1702, причем уже к 19 октября статуя была поч-

ти оконченной. Скульптор представил св. Франциска Ксаверия с распятием в руках. У его ног — краб, исполненный в бронзе. Согласно жизнеописанию святого, корабль, на котором он плыл на Дальний Восток, потерпел крушение. Франциску Ксаверию удалось выбраться на сушу, и он стал молиться Богу, благодаря его за спасение и сожалел только о бесценном распятии, подаренном ему св. Игнатием. В это время на берег моря вылез гигантский краб, поддерживая клешнями распятие.

Хотя по крупным размерам и тщательной проработке деталей терракота может быть классифицирована как моделино, значительные изменения в композиции, произведенные мастером, свидетельствуют, что она принадлежит скорее к относительно ранней стадии работы. В Музее Рима (Рим) хранится другая фигурка из терракоты, меньшего размера, также считающаяся подготовительной к той же статуе. По композиции она стоит ближе к осуществленному варианту. Эта статуэтка, происходящая из мастерской скульптора Франческо Антонио Фонтана и найденная во время раскопок в центре Рима, по мнению Е. Б. Ди Джойа, может датироваться временем ок. 1696–1697, так как Фонтана умер в феврале 1700. Исследовательница предполагает, что работы, связанные с капеллой в церкви Сан Аполлинаре, могли начаться ранее — уже в 1696. Таким образом, предлагаемая нами датировка терракоты Эрмитажа — ок. 1701 — также может быть изменена на более раннюю.

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 40; 1991–1992 Roma — Venezia. N 43; 1998–1999 Chicago — Philadelphia — Washington. N 110; 1999 Санкт-Петербург. № 7; 2000 Massa. N 2; 2003 Ann Arbor. N 42; 2005 Massa. N 30; 2011 Выборг. № 53. **Литература:** Museo 1788. P. 23; Петров 1864. С. 600; Трей 1871. С. 51. № 716; Souchal 1993. P. 145; Bissel 1997. P. 64; Ferrari, Papaldo 1999. P. 48; Androsov 2000-I. P. 46; Di Gioia 2002. P. 236; Андросов 2006. № 73.

121

Легро Младший, Пьер (?)

Legros II, Pierre (?)

1666, Париж — 1719, Рим

**83. Папа Григорий XV на троне**

Статуэтка. Терракота тонированная.

Высота 74

Утрачены пальцы правой руки.

Повреждения на навершии тиары и на спинке трона. Правая рука реставрирована.

Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 607

Григорий XV (Алессандро Лудовизи, 1554–1623) — папа с 1621.

Атрибуция этой статуэтки уже с XVIII в. была противоречивой. В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) она значилась, очевидно, как «Папа Климент IX, Бернини», но в Списке Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003) — как «Папа выше-сказанного [Бернини]». «Поящичная» опись 1800, опубликованная П. Н. Петровым (1864), упоминает статуэтку как «Великий папа сидящий, Алгардия». Г. Трей (1871) рассматривал ее как копию с оригинала Бернини и изображение папы Иннокентия X. В инвентарь Эрмитажа ее внесли как изображение папы Урбана VIII работы Бернини. В то же время Н. А. Лившиц (1957) считала статуэтку моделью к памятнику Урбану VIII из собора Св. Петра в Риме, а О. Блажичек (1964), М. и М. Фаджоло дель Арко (1967) — эскизом к статуе того же папы, находящейся в римском Палаццо деи Консерватори. В каталоге выставки 1989 терракота значилась как модель Бернини к статуе Урбана VIII из собора Св. Петра (со знаком вопроса).

Однако на самом деле сходство со статуями, исполненными Бернини, здесь не является определяющим и может быть объяснено только общей типологией надгробий пап. Гораздо ближе данная статуэтка к памятнику папе Григорию XV в римской церкви Сант Иньяцио, исполненному между 1709 и 1714. Большую часть этой работы, в том числе фигуру благословляющего



83

папы, выполнил Пьер Легро. Его соотечественник Пьер Этьен Монно создал две фигуры летящих Слав. Образцом для Легро, без сомнения, послужило надгробие Урбана VIII работы Бернини. Оба французских мастера создали, таким образом, произведение, полностью отвечающее принципам итальянского искусства. До какой-то степени это объясняет предыдущую атрибуцию статуэтки Бернини.

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 24; 1999 Санкт-Петербург. № 8.

**Литература:** Museo 1788. P. 23; Петров 1864. С. 602; Трей 1871. С. 50. № 701; Лившиц 1957. С. 24; Blazicek 1964. № 15;

Fagiolo dell'Arco 1967. N 82; Mazza Voccazzi 2003. P. 161. N 26; Андросов 2006. № 74.

Легро Младший, Пьер (?)

Legros II, Pierre (?)

1666, Париж — 1719, Рим

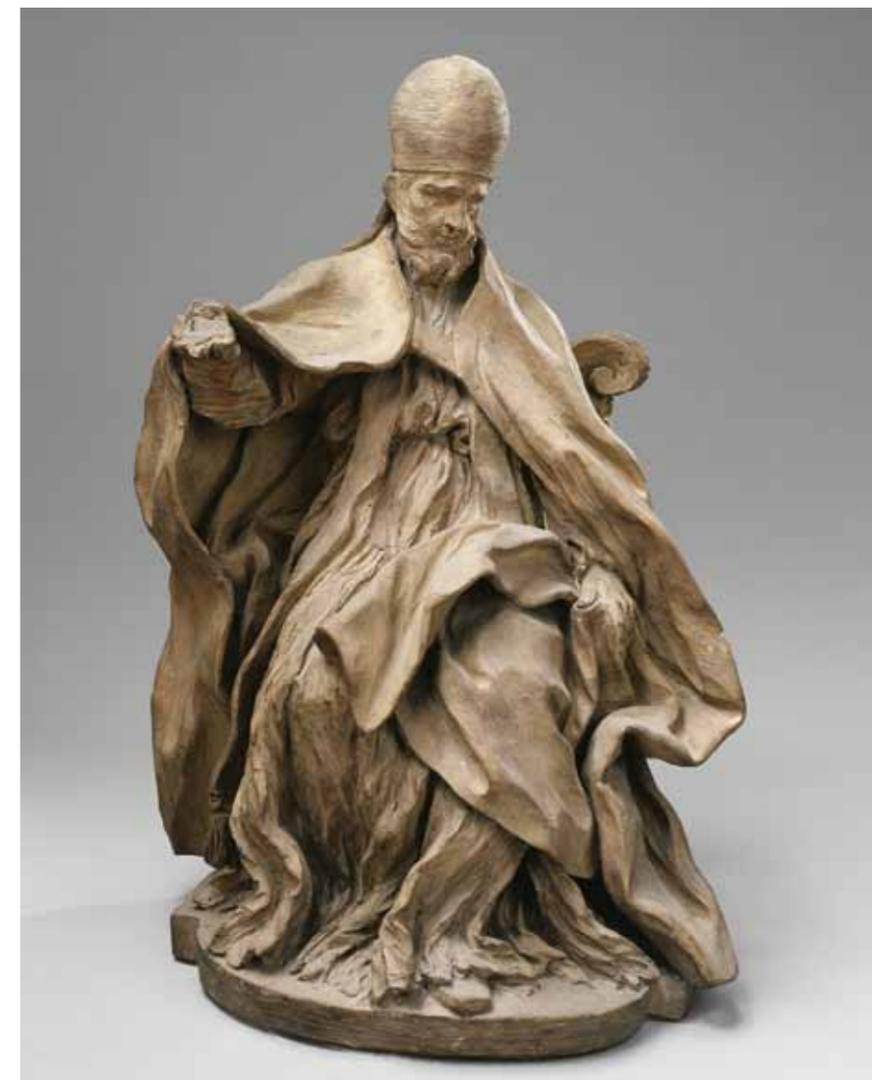
**84. Папа Пий V на троне**

Статуэтка. Терракота. Высота 45

Утрачена кисть правой руки.

Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 617



84

Пий V (Антонио Гислиери, 1504–1572) — папа с 1566, канонизирован в 1712. В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) и в Списке Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003) статуэтка числилась, очевидно, под названием «Папа Иннокентий X, Альгарди». Однако уже в «поящичной» описи 1800, опубликованной П. Н. Петровым (1864), автором назван Бернини. Г. Трей (1871) рассматривал терракоту как изображение папы Иннокентия X, но относил ее к числу копий с оригинала Альгарди. В инвентарь Эрмитажа статуэтка также внесена как изображение папы Иннокентия X работы Альгарди.

Сопоставление фигурки из Эрмитажа с монументальной бронзовой статуей папы Иннокентия X работы Альгарди (Палаццо деи Консерватори, Рим) показывает некоторое сходство в позе, но отличается в деталях. Еще более заметна разница между данной статуэткой и моделью Альгарди (Художественно-исторический музей, Вена). В каталогах выставок 1989 и 1991–1992 нами была сделана попытка сблизить эрмитажную статуэтку со статуей папы Григория XV из его надгробия в церкви Сант Иньяцио в Риме и приписать ее Пьеру Легро. Однако эта атрибуция вызвала сомнения. Г. Биссел-Шустер (устно) указал на сход-

ство эрмитажной терракоты со статуей папы Александра III работы Мелькиорре Кафа (собор, Сиена) и предложил авторство скульптора с Мальты. С ним солидаризировался А. Бакки (1996). Этой атрибуции противоречит несоответствие облика безбородого Александра III и бородатого папы, изображенного в эрмитажной статуэтке. С другой стороны, О. Мишель (устно) высказал предположение, что здесь может быть представлен папа Пий V. Эта гипотеза кажется очень правдоподобной из-за портретного сходства с изображениями этого папы с характерной короткой бородкой. Пий V Гислиери показал себя энергичным борцом против реформации и одновременно человеком, способствовавшим развитию просвещения в Италии. Спустя более чем сто лет после смерти личность Пия V вновь привлекла к себе внимание. В 1696 был начат процесс его приобщения к лику святых, и в 1712 его канонизировали. Результатом явились различные изображения папы Пия V, созданные в конце XVII — начале XVIII в. С 1685 над статуей папы работал ломбардский скульптор Карло Франческо Меллоне, сотрудничавший с Камилло Рускони. Бронзовое изваяние папы было завершено только в 1701 и установлено в Павии. Пьер Легро также участвовал в создании произведений, связанных с канонизацией папы. Для церкви Санта Мария Маджоре в Риме он исполнил ок. 1697–1698 эскиз саркофага, украшенного бронзовым барельефом с изображением лежащего папы. Позднее он создал проект для торжественной церемонии канонизации четырех святых в соборе Св. Петра в Риме 22 мая 1712. Проект включал в себя фигуру папы из стукко, а также декорацию для канонизации Пия V в церкви Санта Мария sopra Минерва (в тот же день; Bissel 1997. P. 112, 113).

Нам представляется, что терракота Эрмитажа могла быть моделью для этой несохранившейся статуи, созданной Легро в 1712. Дополнительным аргументом в пользу авторства

французского скульптора может служить сходство терракоты со статуей сидящего папы Григория XV в церкви Сант Иньяцио, которое отмечалось нами ранее. Эта гипотеза представляется убедительной еще и потому, что Легро работал над обоими произведениями практически одновременно: памятник Григорию XV, по-видимому, был начат в 1709 и находился в стадии завершения в 1714.

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 41; 1991–1992 Roma — Venezia. N 44.

**Литература:** Museo 1788. P. 23; Петров 1864. С. 602; Трей 1871. С. 47. № 668; Vacchi 1996. P. 791; Mazza Boccazzi 2003. P. 162. N 103; Андросов 2006. № 75.

Легро Младший, Пьер (?)

Legros II, Pierre (?)

1666, Париж — 1719, Рим

#### 85. Зима

Термин. Терракота. Высота 62  
Нижняя часть термина представляет собой доделку из гипса. Утраты на правом переднем и левом заднем углах подножия.

Поступил в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 559

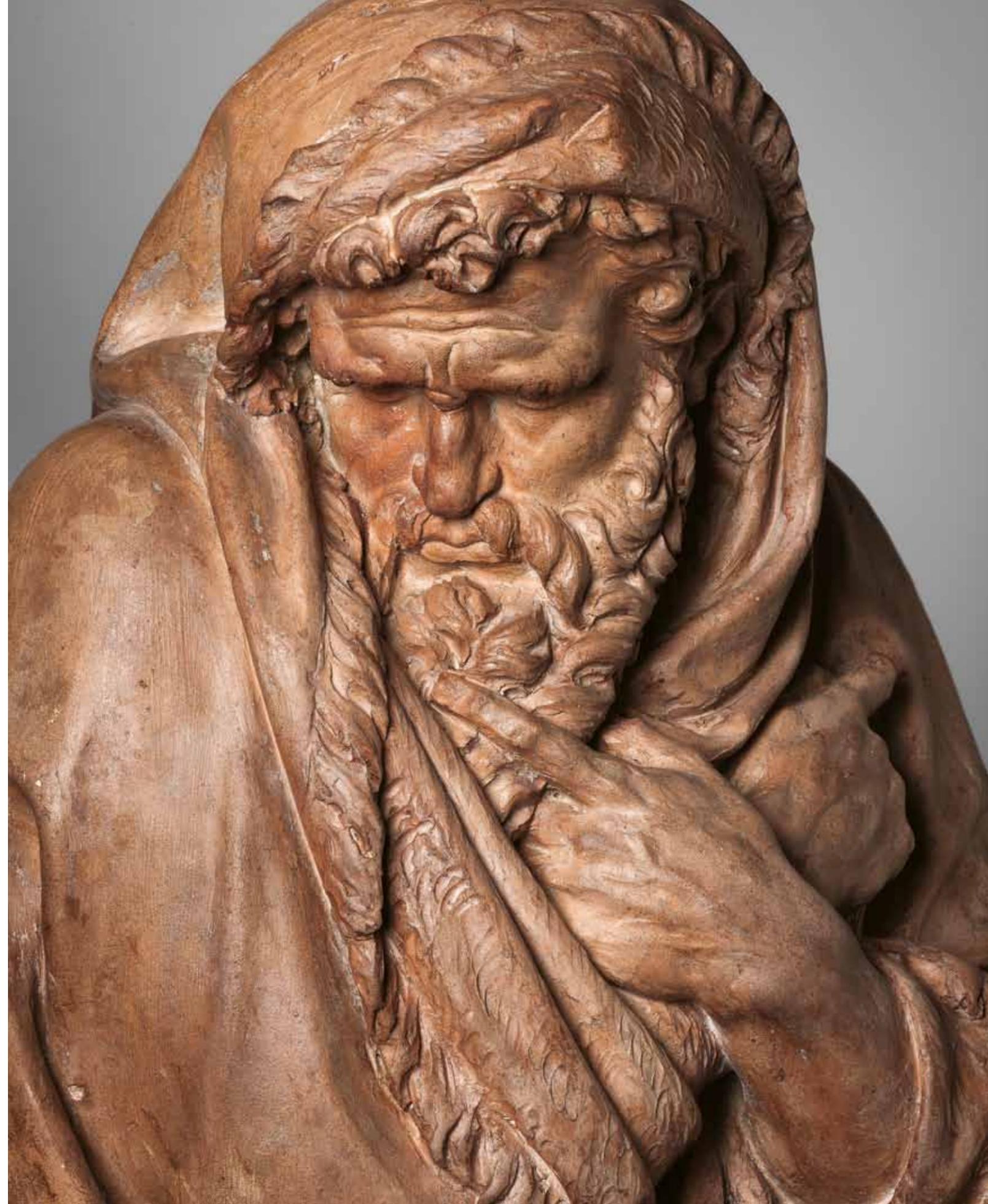
В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) термин числился произведением Микеланджело. В Списке Альгортти не отождествляется. Г. Трей (1871) указывал, что это произведение несправедливо приписывается Микеланджело. В инвентарь Эрмитажа статуэтка внесена как итальянская работа XVII в. Она может рассматриваться как модель к мраморному колоссальному (высота 260 см) термину, входящему в серию «Четыре времени года» и хранящемуся ныне в парижском Лувре. С конца XIX в. эта серия связывается с именем Пьера Легро Старшего (отца Пьера Легро, работавшего в Риме). В то же время Ф. Сушаль подчеркивает, что атрибуция не основывается на документах. Серия терминов происходит из замка Сен-



85

Клу и была передана в Лувр в 1872. Гипотетически эта серия может быть отождествлена с мраморными статуями, исполненными Пьером Легро между 1707 и 1711 для герцога Баварского Макса Эммануэля, жившего во Франции в изгнании, в том числе в замке Сен-Клу. В то же время Ф. Сушаль справедливо подчеркивает, что «Зима» сильно отличается от трех

других терминов своим драматизмом и выразительной трактовкой лица, а также более высоким качеством исполнения (Souchal 1981. P. 271. N 75). По нашему мнению, эти особенности мраморного термина «Зима» и модели из Эрмитажа можно объяснить авторством Пьера Легро Младшего. Именно для него характерны повышенная экспрессия и пластическое





86

богатство, которые мы находим в модели. Эту гипотезу подтверждает то обстоятельство, что коллекция Фарсетти формировалась в основном в Риме, и это позволило включить в нее целый ряд произведений Пьера Легро Младшего. Можно допустить также, что в работе над ответственными заказами Пьер Легро Старший мог использовать модели своего более талантливого сына, в том числе полученных из Рима. Известно, например, что Легро Младший неоднократно посещал Париж. В свою очередь, его отец собирался совершить путешествие в Рим в 1706, однако документальных свидетельств об этом путешествии не сохранилось (Souchal 1993. P. 141). В любом случае творческий обмен между сыном и отцом делает возможной предложенную нами атрибуцию модели.

Повторение серии луврских терминов из мрамора в величину подлинников находится на вилле Ванелли в Карра-

ре. Возможно, эти реплики были выполнены в Карраре в середине XIX в. (любезно указано д-ром Клаудио Пизани).

**Литература:** Museo 1788. P. 20; Петров 1864. С. 601; Трей 1871. С. 35. № 567 или 570; Андросов 2006. № 76.

Легро Младший, Пьер  
(приписывается)

Legros II, Pierre (attributed)

### 86. Борцы

Группа. Терракота. Высота 31, длина 38

У борца, находящегося сверху, утрачены голова, обе руки и часть ступни. У нижнего борца утрачена правая рука. Видны швы реставрации по всей поверхности.

Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 556

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) и в Списке Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003) автором группы назван Пьер Легро: «Борьба из Флоренции, г-на Ле Гро». Под тем же определением она значится и в «поощичной» описи 1800 на итальянском языке (РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 1580. Л. 25 об.), однако в публикации П. Н. Петрова (1864) это произведение вообще пропущено и появляется только в заключительном списке, составленном по именам авторов. Г. Трей (1871), отмечая античный оригинал терракоты, также называет ее автором Легро. Под тем же именем она была внесена в инвентарь Эрмитажа.

Группа является уменьшенным повторением античной мраморной композиции, найденной в 1583 вблизи ворот Сан Джованни в Риме. В том же году ее купил кардинал Фердинандо Медичи, и она была помещена на Виллу Медичи, откуда в 1677 перевезена во Флоренцию, где с 1688 украшает Трибуну Галереи Уффици. Современные исследователи рассматривают античную группу как древнеримскую копию с бронзового оригинала пергамской школы, возможно созданного учеником или подражателем Лисиппа (Haskell, Penny 1981. N 94).

Античная группа из Уффици часто копировалась скульпторами, особенно в начале XVIII в. Известны, например, бронзовые реплики чуть большего размера, вышедшие из мастерской Массимильяно Сольдани-Бенци и датирующиеся временем ок. 1705–1708 (частное собр., Лондон; ранее — Музей Резиденции, Мюнхен), а также подготовительная к ним композиция из красного воска (Музей мануфактуры Дочча, Сесто Фиорентино — см.: Keutner 1976. S. 141). Другому флорентийскому скульптору начала XVIII в., Джоваккино Фортини, приписывалась аналогичная композиция в терракоте, принадлежавшая в 1968 Галерее Хейм в Лондоне (Heim Gallery 1968. N 81).

Следует отметить, что и некоторые другие копии с античных произведений приписаны в каталоге собр. Фар-

сетти Пьеру Легро. Трудно сказать, насколько можно доверять этой атрибуции, хотя бы из-за сильных повреждений группы. Конечно, нельзя исключить возможности того, что некоторое число моделей и боццетти, происходящих из мастерской Легро, могло быть приобретено аббатом Фарсетти. Однако заслуживает упоминания то обстоятельство, что близкая по размерам группа «Борцы» (высота 31 см), считающаяся произведением Бартоломео Кавачеппи и происходящая из коллекции этого скульптора, хранится в Музее Палаццо Венеция в Риме (Barberini, Gaspari 1994. P. 88. N 4).

Данная группа представляет интерес еще и потому, что она может быть связана с ранним произведением Кановы. Как известно, в 1775 в Венеции для молодых художников был объявлен конкурс на лучшую копию с антика. Канова представил композицию, повторяющую «Борцов» из Уффици, которая заняла второе место в конкурсе (ныне — Академия, Венеция). Считалось, что молодой мастер должен был вдохновляться слепком в величину оригинала, хранившимся в собр. Фарсетти (ныне — также в Академии). Однако близость данной группы к созданной Кановой (ее размеры: высота 30 см, длина 31 см) позволяет предположить, что Канова мог использовать и маленькое повторение оригинала, приписанное Пьеру Легро.

**Литература:** Museo 1788. P. 21; Петров 1864. С. 610; Трей 1871. С. 34. № 563; Mazza Voccazzi 2003. P. 161. N 21; Андросов 2005. С. 6; Андросов 2006. № 77.

Лаваджи, Якопо Антонио

Lavaggi, Jacopo Antonio

Ок. 1666–1668, Рим (?) — 1718, Рим

### 87. Надежда

Статуэтка. Терракота. Высота 46  
Утрачена одна из лап якоря, а также большой палец левой ноги женщины. Повреждение на нижнем краю ниши.

Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 655

Статуэтка числилась в каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) под названием «Надежда в нише», без имени автора. Однако в Списке Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003) мы находим ее с определением «Надежда, Кавалера Рускони». Как анонимную работу ее упоминает также Г. Трей (1871), а в инвентарь Эрмитажа она была внесена как произведение итальянского мастера XVII в.

Близкая по композиции монументальная статуя из стукко — также изображение Надежды (атрибутом которой является якорь) — находится в капелле, расположенной слева от абсиды римской церкви Сант Иньяцио (слегка изменен рисунок складок одеяния, добавлено кольцо на якорь). Согласно сведениям Филиппо Тити, статуи этой капеллы исполнили четыре молодых скульптора — Франческо Нуволоне («Милосердие»), Симоне Джорджини («Вера»), Франческо Райнальди («Религия») и Якопо Антонио Лаваджи («Надежда»). Одновременно четыре статуи добродетелей в аналогичной капелле справа от абсиды исполнил Камилло Рускони, что в некоторой степени объясняет атрибуцию Списка Альгаротти (Titì 1686. P. 145).

О Лаваджи сохранилось мало сведений. В 1683 он был учеником в Академии св. Луки, поэтому данная статуя является первым его произведением, дошедшим до нас. Р. Энггасс высказал предположение, что работами в целом руководил Антонио Раджи, который по болезни не смог принять в них личное участие (он умер в 1686 — Enggass 1974. P. 258). Это обстоятельство, возможно, объясняет тот факт, что эрмитажная статуэтка, полностью законченная и проработанная во всех деталях, вполне традиционна по композиции, а жест левой руки, прижатой к груди, является общим местом для скульптуры барокко. Дополнительным аргументом в пользу того, что статуэтка могла быть испол-



87

нена как моделино, представленное для утверждения заказчику, является ниша, в которую она заключена, а также разметка масштаба с правой стороны ниши.

**Выставки:** 1991–1992 Roma — Venezia. N 42; 2011 Выборг. № 52.

**Литература:** Museo 1788. P. 24; Петров 1864. С. 602; Трей 1871. С. 52. № 741; Андросов 1993. С. 111; Vacchi 1996. P. 813; Mazza Voccazzi 2003. P. 162. N 73; Giometti 2005. P. 132; Андросов 2006. № 72.



Росси, Анджело де  
Rossi, Angelo de  
1671, Генуя — 1715, Рим

#### 88. Апостол Иаков Младший

Статуэтка. Терракота.  
Высота 55  
Утрачены голова, левая рука,  
складки плаща спереди с частью  
книги, а также левый передний угол  
подножия.  
Поступила в 1919 из Музея АХ  
в Петрограде. Ранее: до 1800 —  
собр. Фарсетти в Венеции.  
Инв. № Н. ск. 676

Для интерьера римского собора Сан Джованни ин Латерано Анджело де Росси исполнил колоссальную статую апостола Иакова Младшего. Большая модель статуи была изготовлена де Росси уже к концу 1705, однако работа над мраморным блоком проводилась только в 1710–1711. Благодаря удачно найденному сочетанию простоты и выразительности позы статуя Иакова Младшего может быть причислена к лучшим в ансамбле.

Те же достоинства отличают, несмотря на сильные повреждения, и эрмитажную статуэтку. Она кажется очень свежей, исполненной на одном дыхании. Подтверждением ее оригинальности являются насечки, сделанные сзади на фигуре еще по мокрой глине. Дополнительным доказательством того, что перед нами подлинная модель, а не копия, могут служить небольшие изменения в рисунке складок тоги на груди и на поясе апостола, более простых в терракоте, чем в мраморной статуе. Из документов, относящихся к статуям для собора, видно, что мастера, хотевшие получить заказ, представляли модели величиной «около трех римских палм». Этот размер вполне соответствует высоте эрмитажной терракоты (голова которой, к сожалению, утрачена), и можно предположить, что она была представлена попечителям как моделино. Возможная ее датировка — ок. 1704.

Авторство Анджело де Росси, предложенное нами в каталоге выставки

1989, вполне подтверждается тем, что в каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) и в Списке Альгаротти (Mazza Boccazzi 2003) значится «Св. Иаков Старший с книгой в руке, Анджело Росси». Несмотря на неточность в определении сюжета, кажется несомненным, что речь идет здесь именно о рассматриваемой статуэтке.

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 55; 1991–1992 Roma — Venezia. N 55; 1998–1999 Chicago — Philadelphia — Washington. N 35; 2000 Massa. N 4; 2005 Massa. N 31.

**Литература:** Museo 1788. P. 24; Петров 1864. С. 600; Bacchi 1996. P. 840; Wardropper 1998–1999. P. 42; Mazza Boccazzi 2003. P. 162. N 77; Андросов 2006. С. 50. № 78.

Росси, Анджело де  
Rossi, Angelo de

1671, Генуя — 1715, Рим

#### 89. Папа Климент XI на троне

Статуэтка. Бронза, искусственная черная патина. Высота 63  
Утрачен крест на папской тиаре.  
На мраморном подножии надпись:  
*GREGORIUS XV. PONT. MAX / OPUS  
ALGARDI* (по-видимому относящаяся к XIX в.).  
Поступила в 1930 из Строгановского дворца-музея в Ленинграде.  
Инв. № Н. ск. 1672

Климент XI (Джованни Франческо Альбани, 1649–1721) — папа Римский с 1700.

Статуэтка, как видно из надписи на подножии, некогда считалась изображением папы Григория XV. Подлинная идентификация установлена А. Муньесом в 1917 и не вызывает сомнений, потому что папа Климент XI Альбани был единственным безбородым понтификом до середины XVIII в. Автором статуэтки, как свидетельствует надпись на подножии, числился Альгарди. В. Зубов, опубликовавший подробное исследование, посвященное статуэтке, указал на ее



89

сходство с монументальной статуей, представленной на гравюре Бенуа Фатри (1718). Судя по сопроводительному тексту к гравюре, статуя была выполнена Анджело де Росси ок. 1713–

1714 (она не дошла до наших дней). По аналогии с несохранившейся статуей исследователь предложил приписать бронзу из собр. Строгановых тому же мастеру с датировкой ок. 1713–



90

1714. Атрибуция принята последующими авторами. Следует заметить, что в Государственных музеях Прусского художественного наследия в Берлине хранится фигура из терракоты, представляющая папу Климента XI в похожей позе. Она также приписывается де Росси, но с более ранней датировкой — ок. 1701.  
**Выставки:** 1990 Osaka — Nara. N 82.  
**Литература:** Muñoz 1917. P. 140; Suboff 1928/29. S. 110; Hager 1929. S. 69. N 65; Schlegel 1978. S. 97; Franz-Duhme 1986. S. 56, 199. N 7b.

Модерати, Франческо (?)

Moderati, Francesco (?)

1680, Милан (?) — 1728, Рим

#### 90. Милосердие

Группа. Терракота.  
 Высота 39  
 Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.  
 Инв. № Н. ск. 636  
 В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) дважды упоминается «Милосердие с

тремя путти, Модерати». Одна из этих композиций, безусловно, идентична рассматриваемой, так как в «попящичной» описи, опубликованной П. Н. Петровым (1864), она имеет номер 6, который соответствует номеру на подножии данной терракоты. Аналогичное произведение значится также в Списке Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003). Г. Трей (1871) считал группу копией с оригинала Модерати. В инвентарь Эрмитажа она внесена как произведение Модерати. Под именем Модерати (со знаком вопроса) она включалась в каталоги выставок 1989 и 1991–1992.

Монументальная группа, для которой предназначалась бы данная модель, нам неизвестна, да и вообще Франческо Модерати можно отнести к числу недостаточно изученных мастеров начала XVIII в. Тем не менее авторство этого мастера выглядит вполне правдоподобным. Терракота, по-видимому, могла быть выполнена в 1710-х, она обнаруживает сходство с двумя последующими произведениями (кат. 91, 92), свидетельствуя о развитии скульптором одной композиции. Можно предположить, что группа была приобретена Фарсетти у наследников Модерати и атрибуция ее является традиционной. Как нам кажется, терракота, кроме того, обнаруживает стилистическое сходство с мраморной статуей Веры, исполненной Франческо Модерати в 1724 для Капеллы Монте ди Пьета в Риме.

Известно, что в конце 1710-х Модерати исполнил для Палаццо Канцеллерия в Риме две статуи в стукко, представлявшие «Милосердие» и «Правосудие». Они не дошли до наших дней, и даже не сохранились их изображения. Нам кажется возможным, что данная модель могла предназначаться именно для статуи, находившейся в Палаццо Канцеллерия.  
**Выставки:** 1989 Ленинград. № 48; 1991–1992 Roma — Venezia. N 51.  
**Литература:** Museo 1788. P. 20; Петров 1864. С. 601; Трей 1871. С. 51. № 718; Mazza Voccazzi 2003. P. 161. N 54; Андросов 2006. С. 51. № 79.



91

Модерати, Франческо (?)

Moderati, Francesco (?)

1680, Милан (?) — 1728, Рим

#### 91. Милосердие

Группа. Терракота. Высота 37  
 Утрачена часть подножия с нижней частью фигуры сидящего мальчика, а также правая рука стоящего мальчика.  
 Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.  
 Инв. № Н. ск. 634

Судя по номеру 103 на подножии, данной группе по каталогу собр. Фарсетти (Museo 1788) должно соответствовать «Милосердие с тремя путти», без имени автора. Однако это обстоятельство показывает, что путаница с терракотами под названием «Милосердие» возникла уже в XVIII в. По крайней мере еще одна композиция, приписанная в каталоге 1788 Модерати, как мы показали ранее (кат. 61), на самом деле принадлежит Доменико Гвиди. В Списке Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003) ей может соответство-

вать только «Милосердие, Мальтезе». Г. Трей (1871), очевидно, рассматривал композицию как копию с оригинала Модерати. В инвентарь Эрмитажа ее внесли под именем оригинала Модерати. Тем не менее Л. Я. Латт (1964) предложила приписать ее Мелькиорре Кафа, основываясь на сходстве с «Правосудием» (кат. 69). Эта атрибуция не кажется нам убедительной. Манера исполнения «Милосердия» слишком явно указывает на то, что она была создана в начале XVIII в., а не в середине XVII. При этом сходство с предыдущим «Милосердием» (кат. 90) кажется нам определяющим, и представляется, что данная группа является более ранней разработкой одной и той же композиции. Поэтому она публиковалась в каталогах выставок 1989 и 1991–1992 под именем Модерати (со знаком вопроса). Возможность авторства Кафа отвергает также К. Шибберас (Melchiorre Cafa 2006), научный редактор сборника материалов о творчестве мастера.

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 49; 1991–1992 Roma — Venezia. N 52.

**Литература:** Museo 1788. P. 24; Петров 1864. С. 602; Трей 1871. С. 51. № 719 или 720; Латт 1964. С. 70; Mazza Voccazzi 2003. P. 162. N 74; Андросов 2006. С. 52. № 80; Melchiorre Cafa 2006. P. 265.

Модерати, Франческо (?)

Moderati, Francesco (?)

1680, Милан (?) — 1728, Рим

#### 92. Милосердие

Статуэтка. Терракота.  
 Высота 26  
 Группа пролеплена эскизно.  
 Отсутствуют левая рука женщины, часть драпировки и подножия с левой стороны.  
 Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.  
 Инв. № Н. ск. 635  
 Судя по номеру 10 на подножии, статуэтка тождественна «Милосердию с



92

путтино у груди», упомянутому в каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) без имени автора. По Списку Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003) ей может соответствовать, например, «Фигурка с путтино на руках, вышесказанного [Бернини]». Однако уже Г. Трей (1871) связал ее с именем Модерати и рассматривал как копию с его оригинала. В инвентарь Эрмитажа ее внесли как произведение Модерати. Внимательное сопоставление данной терракоты с двумя предыдущими, более подробно разработанными композициями на тот же сюжет свидетельствует об их композиционной близости. Рассматриваемая статуэтка



93

является характерным боццетто, фиксирующим первый замысел скульптора, в котором детали только намечены. Тем не менее по манере исполнения она близка к двум предыдущим группам (кат. 90, 91). Все это дало возможность включить терракоту в каталоги выставок 1989 и 1991–1992 как произведение Модерати (со знаком вопроса).

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 50; 1991–1992 Roma — Venezia. N 53.

**Литература:** Museo 1788. P. 20; Петров 1864. С. 600; Трей 1871. С. 51. № 719 или 720; Mazza Voccazzi 2003. P. 161. N 17; Андросов 2006. С. 52. № 81.

Модерати, Франческо (?)

Moderati, Francesco (?)

1680, Милан (?) — 1728, Рим

### 93. Мадонна с Младенцем

Группа. Терракота.

Высота 30

Утрачены концы пальцев правой руки Младенца и мизинец левой руки Мадонны, а также части платка на ее голове, угол плаща и часть подножия спереди.

Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 637



94

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) группа значилась как «Мадонна с Младенцем, сидящая на облаках, Модерати». Вероятно, с той же атрибуцией она занесена в Список Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003). Г. Трей (1871) считал ее копией с оригинала Модерати, но в инвентарь Эрмитажа ее записали как работу самого мастера. У нас не вызывает сомнений, что она должна датироваться началом XVIII в., а по манере исполнения близка к трем терракотам, представляющим «Милосердие» (кат. 90–92). Таким образом, атрибуция Модерати в данном случае представляется вполне правдоподобной.

**Литература:** Museo 1788. P. 22; Петров 1864. С. 601; Трей 1871. С. 51. № 721; Mazza Voccazzi 2003. P. 162. N 64; Андросов 2006. С. 51. № 82.

Модерати, Франческо (?)

Moderati, Francesco (?)

1680, Милан (?) — 1728, Рим

### 94. Св. Франциск из Паолы

Статуэтка. Терракота.

Высота 30

Утрачена правая рука святого, а у сидящего ангела — правая рука и ступня левой ноги.

Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции. Инв. № Н. ск. 638

Св. Франциск из Паолы (1416–1507) — основатель ордена братьев минимов. В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) группа числилась под названием «Св. Франциск с двумя путтини, Модерати». Список Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003) называет ее просто «Святой с двумя путтини, Модерати». Г. Трей (1871) считал статуэтку копией с оригинала Модерати. В инвентарь Эрмитажа она была внесена под именем Модерати.

Можно предположить, что статуэтка св. Франциска из Паолы создавалась как связанная с предыдущей (кат. 93). Судя по манере исполнения, она принадлежит тому же мастеру, работавшему в начале XVIII в. Исходя из этого, атрибуция Франческо Модерати кажется вполне правдоподобной.

**Выставки:** 2007 Bassano. N 65.

**Литература:** Museo 1788. P. 22; Петров 1864. С. 603; Трей 1871. С. 51. № 722; Mazza Voccazzi 2003. P. 162. N 68; Андросов 2006. С. 51. № 83.

Маини, Джованни Баттиста (?)

Maini, Giovanni Battista (?)

1690, Кассано-Маньяго (Варесе) — 1752, Рим

### 95. Мальчик с виноградом

Статуэтка. Терракота. Высота 57

Утрачена часть ягод из виноградной грозди, а также концы листьев у правой ноги. Голова мальчика реставрирована.

Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 583

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) статуэтка значилась как «Стоящий путтино, с гроздьем винограда в руке, Маини». По-видимому, в Список Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003) она вошла просто как «Путтино, Маини». Г. Трей (1871) считал статуэтку



95

копией с оригинала «Микеле Маини». Под именем того же мифического автора она внесена в инвентарь Эрмитажа.

На самом деле Джованни Баттиста Маини, работавший в Риме в первой половине XVIII в., не принадлежал к самым известным мастерам своего времени, хотя и выполнил ряд ответственных заказов. Данная статуэтка

отличается достаточно высоким качеством исполнения и может датироваться второй четвертью XVIII в. Поэтому авторство Маини кажется нам вполне возможным.

**Литература:** Museo 1788. P. 25; Петров 1864. С. 594; Трей 1871. С. 40. № 619; Mazza Boccazzi 2003. P. 162. N 88; Андросов 2006. № 84.

Лудовизи, Бернардино

Ludovisi, Bernardino

1693, Рим (?) — 1749, Рим

#### 96. Отцелюбие римлянки

Группа. Терракота. Высота 50  
Утрачены пальцы ног старика.  
Поступила в 1919 из Музея АХ  
в Петрограде. Ранее: до 1800 —  
собр. Фарсетти в Венеции.  
Инв. № Н. ск. 641

*Валерий Максим.* Замечательные дела и речи. 5, 4.

Настоящая группа благодаря редкому сюжету отождествляется с терракотой, описанной в каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) как «Дочь, кормящая грудью отца, Мелькиорре Мальтезе». В Списке Альгаротти не отождествляется. Г. Трей (1871) упоминал ее как копию с оригинала Мальтезе и «изображение известного греческого сказания» (на самом деле история Кимона, спасенного от голодной смерти его дочерью Перо, рассказывается в книге римского автора I в. н. э. Валерия Максима).

Группа была опубликована Л. Я. Латт в 1964 как достоверное произведение Мелькиорре Кафа, прозванного Мальтезе, однако эта атрибуция казалась спорной, хотя бы потому, что поверхность терракоты была покрыта зеленовато-желтой краской позднего происхождения и судить о качестве исполнения было очень трудно. Поэтому в каталоге выставки 1989 группа фигурировала с атрибуцией «приписывается Мелькиорре Кафа». Расчистка группы, произведенная реставратором В. А. Клур, показала высокий уровень исполнения терракоты, ее свободный эскизный характер. Вместе с тем стало ясно, что она не может датироваться 1660-ми, как считала Л. Я. Латт, и относится к более позднему времени.

В саду Ультрамар в Лиссабоне находится мраморная группа в натуральную величину «Отцелюбие римлянки», подписанная Бернардино Лудовизи и датированная 1737. Композиционно она практически идентична

терракоте из Эрмитажа, от которой отличается, кроме размеров, только деталями: гладкое подножие терракоты в мраморном варианте заменено подножием, имитирующим почву; изменена также прическа Перо, к которой добавлен бантик спереди. Нет никаких сомнений, что группа из Эрмитажа является подготовительной моделью к лиссабонской скульптуре и принадлежит Бернардино Лудовизи. Учитывая дату — 1737, — присутствующую в авторской подписи на мраморной группе, исполнение терракоты из Эрмитажа можно отнести ко времени ок. 1735. В Музее искусств Понса (Пуэрто-Рико) хранится небольшая мраморная скульптура аналогичной композиции, происходящая из Галереи Хейм в Лондоне (Heim Gallery 1967-I. N 99). Она также приписывается Бернардино Лудовизи (Museo de Arte 1984. P. 374).

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 38; 2005 Massa. N 32; 2007 Bassano. N 68; 2011 Выборг. № 58.

**Литература:** Museo 1788. P. 24; Петров 1864. С. 600; Трей 1871. С. 51. № 725; Латт 1964. С. 67; Андросов 2002. С. 37; Андросов 2006. № 85.

Лудовизи, Бернардино

Ludovisi, Bernardino

1693, Рим (?) — 1749, Рим

#### 97. Крылатая Слава

Статуэтка. Терракота.  
Высота 39, длина 42  
Утрачены пальцы на ногах и левой руке.  
Поступила в 1919 из Музея АХ  
в Петрограде. Ранее: до 1800 —  
собр. Фарсетти в Венеции.  
Инв. № Н. ск. 631

Статуэтка имеет на подножии номер 73, относящийся ко времени нахождения в собр. Фарсетти. Соответственно она значилась в каталоге коллекции (Museo 1788) как «Ангел», без имени автора. В публикации П. Н. Петрова (1864) терракота обозначена как «Ангел сидящий с венцем в руке».



96



97

Г. Трей (1871) упоминал ее под названием «Ангел сидящий», также без имени автора. В инвентарь Эрмитажа она была включена как произведение итальянского скульптора XVIII в. Между тем терракота обнаруживает определенное сходство с фигурой «Молва» в кенотафе кардинала Джорджо Спинолы в римской церкви Сан Сальвадоре алле Коппелле, подписанной Бернардино Лудовизи и датированной 1744. Наклонный карниз, который мы видим в терракоте, в осуществленном варианте был заменен горизонтально расположенным саркофагом. Это повлекло за собой изменение в позе женщины: она не полулежит, а сидит, свесив вниз обе ноги. В правой руке крылатая женщина из кено-

тафа держит не венок, а медальон с профильным изображением покойного. Тем не менее верхняя часть ее фигуры почти не изменена: по-прежнему поднята вверх левая рука (с трубой), повторен легкий наклон головы, а также характерная драпировка треугольной формы у правого плеча. Нам представляется, что статуэтка Эрмитажа может быть одним из эскизов, созданных Лудовизи в процессе работы над кенотафом кардинала Спинолы. Возможно, по желанию заказчика, скульптор изменил атрибут женской фигуры. Венок в руке, позднее исчезнувший, позволял считать ее аллегорией Славы. Появившееся в мраморной статуе изображение трубы свидетельствует о том, что окончательным

сюжетом стало изображение Молвы. Дополнительным аргументом в пользу авторства Лудовизи может считаться то, что в Списке Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003) значились «Два Ангела Бернардино Лудовизи». Поскольку кенотаф кардинала Спинолы датирован 1744, мы вправе отнести подготовительную фигуру «Крылатая Слава» ко времени ок. 1742–1743. Таким образом, она может считаться самым поздним по времени произведением римской школы, происходящим из собр. Фарсетти. Тем более удивительным кажется то обстоятельство, что каталог 1788 не сохранил имени его автора — Бернардино Лудовизи.

**Выставки:** 2005 Massa. N 33; 2007 Bassano. N 54; 2011 Выборг. № 59.

**Литература:** Museo 1788. P. 23; Петров 1864. С. 602; Трей 1871. С. 51. № 715; Андросов 2002. С. 38; Mazza Voccazzi 2003. P. 161. N 19, 20; Андросов 2006. № 86.

Браччи, Пьетро

Bracci, Pietro

1700, Рим — 1773, Рим

#### 98. Сила

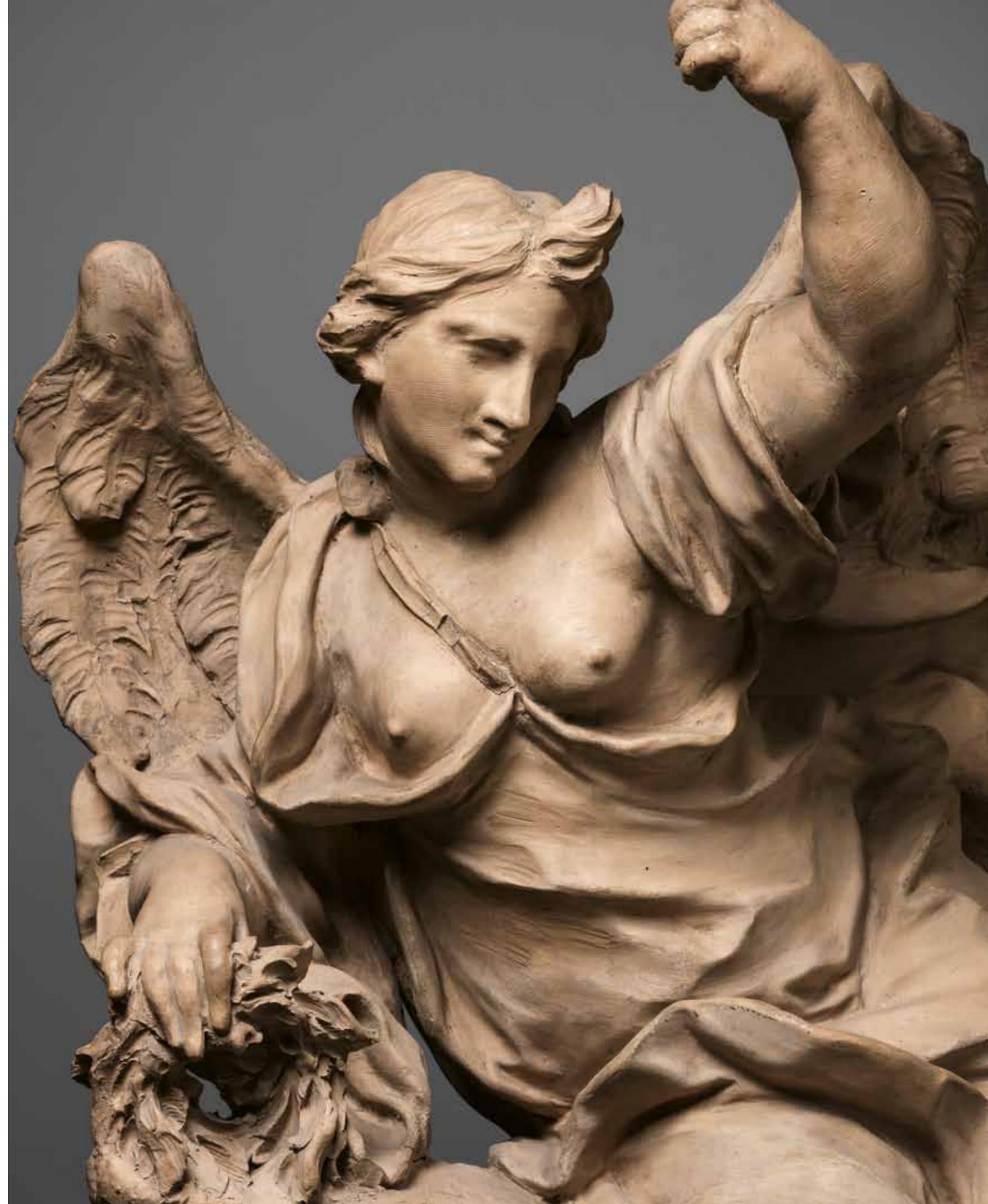
Статуэтка. Терракота. Высота 54  
Отсутствуют ступни обеих ног  
и голова льва.

Поступила в 1919 из Музея АХ  
в Петрограде. Ранее: до 1800 —  
собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 639

Настоящую статуэтку аббат Филиппо Фарсетти мог приобрести непосредственно у ее автора, с которым, вероятно, встречался в Риме. В каталог собр. Фарсетти она включена под именем Браччи: «Сила, сидящая со львом и щитом, вышесказанного [Браччи]». В Списке Альгаротти не отождествляется. Хотя Г. Трей (1871) перевел статуэтку в разряд копий с оригинала Браччи, в инвентарь Эрмитажа она внесена как работа самого мастера.

Статуэтка обнаруживает безусловное сходство с фигурой Силы на надгробии





98

98, фрагмент

139



99

кардинала Джузеппе Ренато Имперали в церкви Сан Агостино в Риме. Исходя из крупных размеров терракоты, можно предположить, что она была одним из окончательных вариантов модели, представленным заказчику. В то же время в ней есть свежесть и легкость исполнения, убедительно доказывающие ее оригинальный характер. Сопоставление статуэтки с осуществленной мраморной статуей показывает некоторые отличия не в самой фигуре, а в окружающих ее деталях. «Сила» из собр. Фарсетти располагается на подножии, имитирующем почву, и опирается правой рукой на колонну, у ее ног изображен лев. Мраморная фигура, сидящая прямо на саркофаге, не имеет ни подножия, ни атрибутов аллегии Силы. Возможно, эти изменения были внесены в последний момент по желанию заказчика и связаны с изменением сюжета статуи. Такое предположение может быть поддержано данными опубликованного дневника Браччи, где статуя упомянута под двойным названием: «Постоянство Души или Сила» (Gradara Pesci 1920. P. 103).

Надгробие кардинала Имперали в церкви Сан Агостино было создано по проекту архитектора Паоло Поззи, скульптурный декор выполнил Пьетро Браччи. Согласно дневниковым записям, скульптор начал работу над монументом в 1741 (Gradara Pesci 1920. P. 50, 52), а останки кардинала были перенесены в гробницу, еще не вполне завершенную, 21 августа 1745 (Mallogry 1974. P. 170). Таким образом, терракота Эрмитажа может быть датирована временем ок. 1741. Творчество Пьетро Браччи, создателя важных произведений скульптуры в Риме (среди них надгробия пап Бенедикта XIII в церкви Санта Мария sopra Минерва и Бенедикта XIV в соборе Св. Петра, а также статуя Океана фонтана Треви), несомненно, внимательно изучалось мастерами следующего поколения, в том числе Антонио Кановой. Как убедительно предположил Х. Хонор (1994), запись в дневнике Кановы от 23 ноября 1779 относится именно к надгробию кардинала Имперали. Название церкви в записи отсутствует, но указано, что она располагалась недалеко от Пьяцца

Навона и потому может быть отождествлена с Сан Агостино. Произведение, находившееся в собр. Фарсетти, которое имел в виду Канова, может быть фигурой Силы, но также и другим, упомянутым в каталоге коллекции под названием «Надгробие кардинала Имперали в церкви Сан Агостино в Риме» (Museo 1788. P. 19). Хотя это произведение и было включено в разряд «Модели барельефов», скорее всего, оно представляло собой небольшую модель всего памятника, не дошедшую до наших дней.

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 39; 1991–1992 Roma — Venezia. N 30; 2000 Philadelphia — Houston. N 108; 2005 Massa. N 34.

**Литература:** Museo 1788. P. 24; Петров 1864. С. 600; Трей 1871. С. 51. № 723; Honour 1994. P. 63, 91; Андросов 2005. С. 7; Андросов 2006. № 87; Androsov 2009-III. P. 61.

Римский скульптор XVII века

Roman Sculptor of the 17th century

#### 99. Пьедестал с дельфином

Фрагмент. Терракота. Высота 34, длина 28. Фрагмент фонтанной композиции, верхняя часть которой утрачена. Видны следы прикрепления предметов. От дельфина сохранилась только голова с частью туловища. Поступил в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции (?). Инв. № Н. ск. 680

По каталогу собр. Фарсетти (Museo 1788) и «Указателю» Г. Трея (1871) не идентифицируется (возможно, терракота существовала в лучшей сохранности). В инвентарь Эрмитажа внесена как произведение итальянского скульптора XVII в. Несмотря на весьма высокое качество исполнения фрагмент композиции столь незначителен, что пока не поддается убедительной атрибуции.

**Литература:** Андросов 2006. № 115.

Римский скульптор второй половины XVII века

Roman Sculptor of the second half of the 17th century

#### 100. Спящий амур

Статуэтка. Терракота. Высота 40, длина 64. Утрачены пальцы обеих ног. Повреждены края драпировки. Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции. Инв. № Н. ск. 600

По каталогу собр. Фарсетти (Museo 1788) статуэтке соответствует «Путтино, спящий с луком в руке, Альгарди». В Списке Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003) также значится «Аморино, который спит, Альгарди». В русском переводе «поящичной» описи 1800 (Петров 1864) имя автора пропущено. Г. Трей (1871) рассматривал статуэтку как копию с оригинала Альгарди. В инвентарь Эрмитажа она внесена под именем Альгарди.

Композиция известна в многочисленных репликах в терракоте и мраморе. Наиболее близок к эрмитажной терракоте мраморный экземпляр, находившийся в 1972 в Галерее дель Каминетто в Болонье и считавшийся произведением Джузеппе Мария Маццы (Riccomini 1972. N 25). Слегка видоизмененная реплика, также в мраморе, имевшая подпись Лорана Дельво, продавалась на аукционе Сотби 8 июля 1998 (Sotheby's 1998. Lot 82). Еще один мраморный вариант хранится в Палаццо Питти во Флоренции. А. Парронки приписывал его школе Джованни Баттиста Фоджини и связывал композицию с утраченным «Спящим амуром», юношеской работой Микеланджело. Тот же исследователь упоминает маленькую терракоту аналогичной композиции, хранившуюся в частном собр. в Риме, которую он приписывал Агостино Корнаккони (Parronchi 1992. P. 20). Возможно, она идентична той статуэтке, что воспроизведена в каталоге выставки работ Бартоломео Кавачеппи с гипотетиче-



100

ской атрибуцией Дюкену (Barberini, Gaspari 1994. N 29). В более поздней публикации А. Парронки добавляет еще два варианта той же композиции — в мраморе и терракоте, — находившиеся в разное время на художественном рынке во Флоренции (Parronchi 1996. P. 50). Следует также заметить, что в коллекции бельгийской королевской семьи в замке Лекен хранится еще один мраморный экземпляр данной композиции, подписанный бельгийским ваятелем Пьером Франсуа Леруа и датированный 1776. Судя по форме надписи (*inv[enit] e sculps[it]*), Леруа также претендовал на авторство модели. Аналогичная статуэтка в терракоте, тоже приписываемая Леруа, находится в частном собр. (Les Le Roy [s. a.]. N 16. P. 81). Мраморный вариант композиции, где добавлен лежащий крест и амур превращен таким образом в младенца Христа, недавно опубликован М. Визона как произведение Джоваккино Фортини (Visoná 2011. P. 45). Наконец, в Народном музее в Варшаве хранится еще одна мраморная реплика данной статуэтки, подписанная скульптором

второй половины XVIII в. Франческо Ладзарини (Kaczmarzyk 1978. N 120). Эрмитажная статуэтка, по нашему мнению, является доказательством того, что автором этой композиции, пользовавшейся большим успехом в более позднее время, был мастер, работавший в Риме во второй половине XVII в. Тип лица амура действительно вполне соответствует детским лицам в произведениях Альгарди. Однако данная статуэтка никак не может быть приписана этому мастеру из-за невысокого качества исполнения. Скорее она является наиболее ранним из известных повторений несохранившегося произведения Альгарди или одного из его последователей. **Литература:** Museo 1788. P. 25; Петров 1864. С. 597; Трей 1871. С. 42. № 639; Mazza Voccazzi 2003. P. 162. N 98; Андросов 2006. № 95.

Римский скульптор второй половины XVII века

Roman Sculptor of the second half of the 17th century

#### 101. Борьба амуров

Группа. Терракота. Высота 46



101

У падающего амура утрачены правая нога выше щиколотки и три пальца на левой ноге. У сидящего амура утрачены правое крыло и большой палец левой ноги с куском ступни, а также край подножия. Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции. Инв. № Н. ск. 592

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) автором группы значился Аль-

гарди. Г. Трей (1871) упоминал ее как копию с оригинала этого мастера. В инвентарь Эрмитажа терракту внесли под именем Альгарди, с этой же атрибуцией она была опубликована З. Зарецкой и Н. Косаревой (1970). Однако авторство Альгарди отрицает Дж. Монтегю (1985), помещая терракоту в число «отвергнутых атрибуций».

Действительно, источники сообщают о мраморной группе «Два борющихся

путти», исполненной Альгарди и находившейся в Палаццо Сампьеро в Болонье. Предполагалось, что она идентична группе, которая во второй половине XIX в. принадлежала собранию герцогов Лейхтенбергских в Петербурге и недавно появилась на западном антикварном рынке. Однако сравнение этого произведения с эрмитажным убеждает в их значительной разнице. Создается впечатление, что рассматриваемая группа могла быть создана кем-то из последователей Альгарди во второй половине или в конце XVII в.

**Литература:** Museo 1788. P. 25; Петров 1864. С. 597; Трей 1871. С. 41. № 630; Зарецкая, Косарева 1970. № 44, 45; Montagu 1985-I. P. 470. N 26; Андросов 2006. № 94.

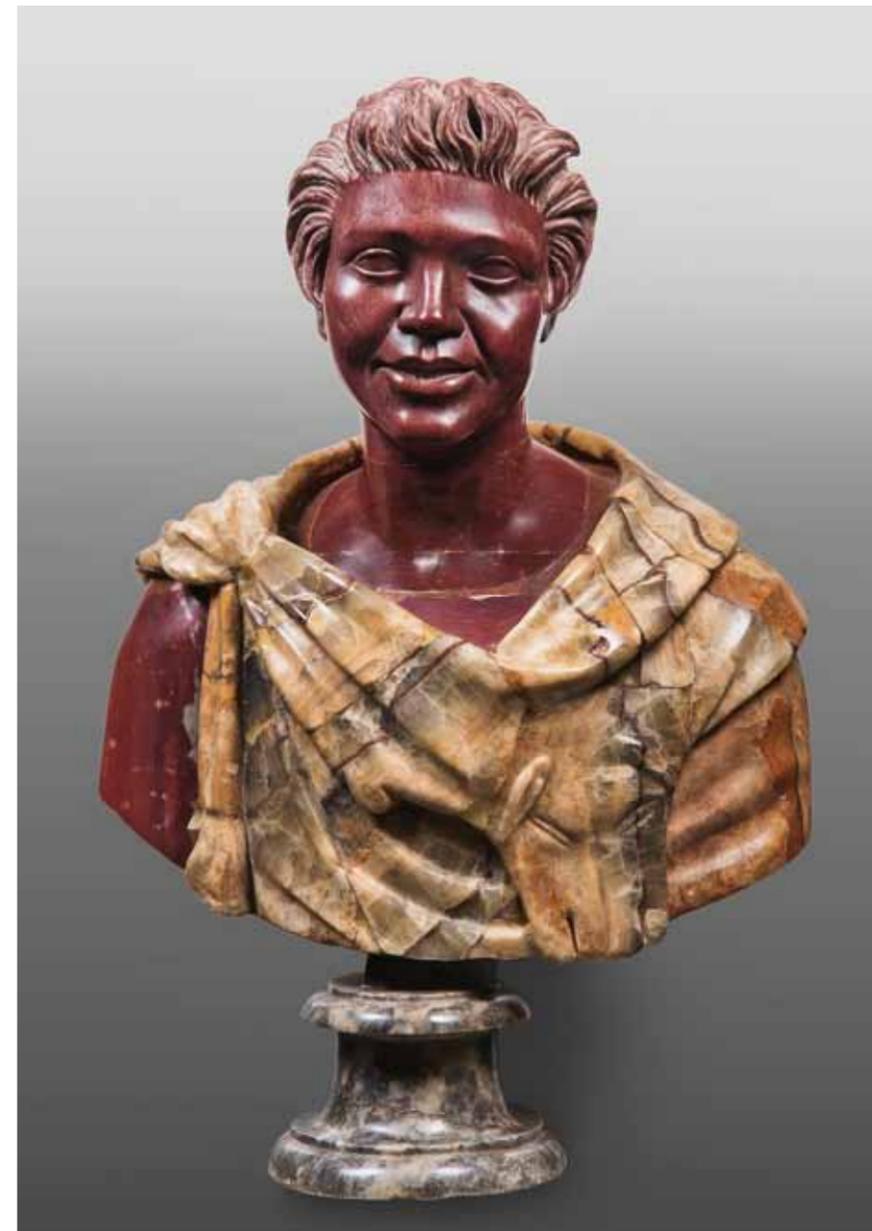
Римский скульптор второй половины XVII века

Roman Sculptor of the second half of the 17th century

### 102. Сатир

Бюст. Мрамор красный, кварц желтый. Высота 49 (без ножки) Голова реставрирована. Утрачена часть драпировки. Поступил в 1918 из ГМФ. Ранее: собр. Долгоруковых в Петрограде. Инв. № Н. ск. 1135

Бюст сатира (или фавна) из красного мрамора (голова) и желтого кварца (грудь) был опубликован П. П. Вейнером (1908), когда еще находился в собр. Долгоруковых как произведение римского скульптора конца XVII в., возможно мастерской Бернини. Подобные произведения из разных сортов камня стали создаваться в Италии, прежде всего в Риме, с конца XVI в. и пользовались большим успехом. Определенность и некоторая конструктивность формы указывают на то, что данный бюст может быть датирован второй половиной XVII в. Прототипом для данного произведения мог послужить бюст, голова которого считалась античной, но, вероят-



102

но, создана в конце XVII в., хранящийся в Галерее Уффици во Флоренции (Mansuelli 1958. N 318). По-видимому, он же лег в основу похожего бюста с головой из черного мрамора в Музее Прадо в Мадриде, где он значится произведением неизвестного итальянского мастера XVII в. (Corpell Areizaga 1998. N 164).

**Литература:** Вейнер 1908. С. 20; Дворец Меншикова 1984. С. 47. № 40.

Римский скульптор второй половины XVII века

Roman Sculptor of the second half of the 17th century

### 103. Медальон с головой вакханки

Рельеф. Мрамор. Высота 31 (овал) Утрачена часть рельефа справа внизу (с левым плечом вакханки)

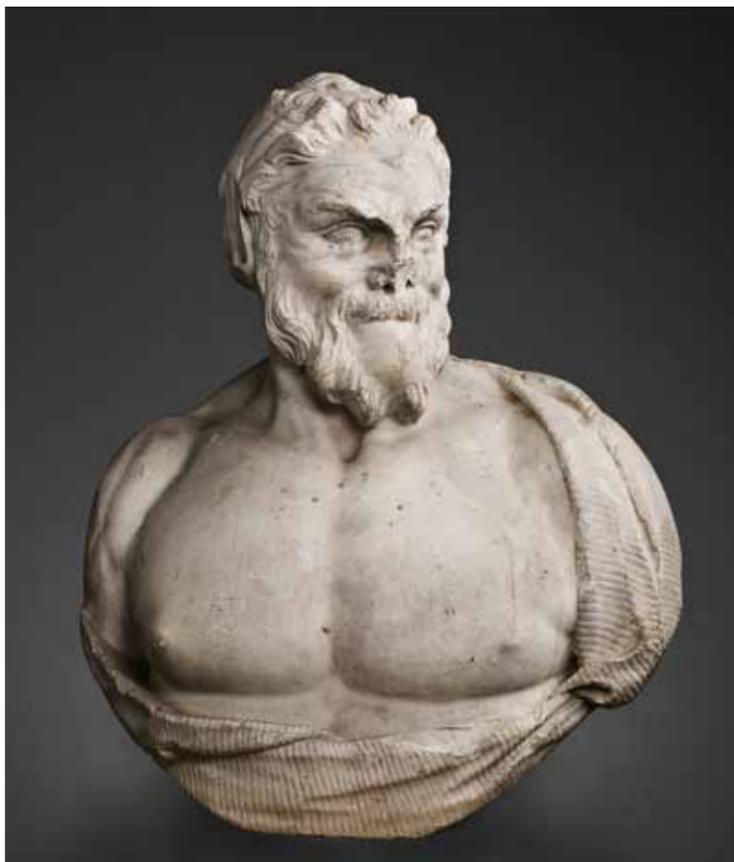


103

и верхняя часть медальона, поврежден нос вакханки. Поступил во второй половине XIX в. из Таврического дворца в Петербурге. Инв. № Н. ск. 836

По-видимому, данный рельеф входил в группу «медалей», приобретенных в Риме Ю. И. Кологривовым в 1718 для Петра I. Дальнейшая его судьба, вероятно, аналогична истории всей группы сходных медальонов (см. кат. 132). Возможно, именно этот рельеф значился в 1803 в Таврическом дворце как «овальной, изображает Баханкову голову» (РГИА. Ф. 470. Оп. 2 (133/567). Д. 7. Л. 83).

Можно датировать «Голову вакханки» второй половиной XVII в. на основании ее сходства с группой рельефов, хранящихся в Музее Прадо в Мадриде, с изображением фавнов (сатиров) и менад (вакханок). Некогда они считались античными, затем — ренессансными, а ныне датируются второй половиной XVII в. Эти рельефы отождествляются с «шестнадцатью медалями, которые представляют каждый голову Вакхантов и Сатиров, различные физиономии из белого древнего



104

мрамора» («sedici medaglie che rappresentano ogni una testa di Baccanti, e Satiri di diverse fisionomie di marmo bianco antico»), которые находились в собр. маркиза дель Каприо в Риме в 1676–1682 (Coppel Areizaga 1998. N 138–147). Публикуется впервые.

Римский скульптор второй половины XVII века (?)

Roman Sculptor of the second half of the 17th century (?)

#### 104. Сатир

Бюст. Мрамор. Высота 46  
Поступил в 1931 из Археологического общества в Ленинграде, подарен обществу Путягиным.  
Инв. № Н. ск. 1761

Бюст был внесен в инвентарь Эрмитажа как произведение итальянского скульптора XVII в. По-видимому, он



105

мог входить в число декоративных бюстов, предназначенных для украшения сада или парка. Судя по некоторой сухости в трактовке формы, может быть датирован второй половиной XVII в.  
Публикуется впервые.

Римский скульптор конца XVII века

Roman Sculptor of the end of the 17th century

#### 105. Портрет папы Иннокентия XI

Рельеф. Мрамор. Диаметр 29  
По верхнему краю рельефа надпись: *INNOCENTIVS XI P[ONT] M[AXIMVS]*  
Поступил в 1920 из ГМФ. Ранее: собр. А. К. Рудановского в Петрограде.  
Инв. № Н. ск. 1179

Иннокентий XI (Бенедетто Одескальки, 1611–1689) — папа Римский с 1676. В 1956 объявлен блаженным. Скорее всего, данный рельеф был создан при жизни папы, в конце XVII в. Характерный профиль Иннокентия XI близок к изображению, например, на медали по случаю его избрания на папство (работа Джованни Хамерани). В то же время подобная форма медальонов встречается в пластике конца XVII в., особенно в творчестве Пьера Этьена Монно. Возможно, прототипом эрмитажного медальона послужил мраморный рельеф с портретом Иннокентия XI, подписанный инициалами Монно и датированный 1690, который ранее находился в собр. Камилло Кастильоне в Вене (Collections Castiglioni 1925. N 62). Другим примером подобного произведения Монно является овальный мраморный рельеф с профильным портретом дона Ливико Одескальки, родственника



106

папы, подписанный мастером и датированный 1695 (собр. Фабрицио Лемме в Риме).  
Публикуется впервые.

Римский скульптор конца XVII века

Roman Sculptor of the end of 17th century

#### 106. Апостол Петр

Статуэтка. Бронза. Высота 39  
Поступила в 1927 из ГМФ.  
Инв. № Н. ск. 1480

Статуэтка была внесена в инвентарь Эрмитажа как произведение итальянского скульптора XVII в. По нашему мнению, это определение может быть несколько уточнено. Тип лица апостола в самом общем виде восходит к образам, создававшимся Альгарди или его последователями. Вместе с тем исполнение бронзы следует отнести к более позднему времени — вероятно, к концу XVII в. В качестве аналогии можно сослаться на статуэтку св. Петра в терракоте (ранее — собр. А. Саклера, Кембридж, США), где тип лица кажется нам близким. К сожалению это произведение также не имеет определенной атрибуции. Ранее оно приписывалось Эрколе Феррате, позднее публиковалось под определением «приписывается Пьеру Этьену Монно» (Avery 1981. N 29).  
Публикуется впервые.

Римский скульптор конца XVII века

Roman Sculptor of the end of the 17th century

#### 107. Мавр

Бюст. Мрамор разноцветный, бронза позолоченная. Высота 82  
Утрачена бронзовая накладка справа.  
Поступил во второй половине XIX в. из Таврического дворца в Петербурге.



107

Инв. № Н. ск. 756, входит в одну серию с кат. 108–110  
Бюст из цветного мрамора входит в серию из четырех изображений мавров и мавританок, приобретенную в Риме в 1718 Ю. И. Кологривовым для Петра I. В списке присланных им произведений упомянуты «четыре буста арапы», что вполне соответствует данным бюстам. В XVIII в. они использовались для украшения Грота в Летнем саду, а затем были переданы в Таврический дворец, где находились еще в 1859 и откуда позднее попали в Эрмитаж. Когда происхождение бюстов из петровской коллекции стало явным, нами была предпринята попытка приписать их мастеру венецианской школы, потому что именно в Венеции приобреталось большинство статуй и бюстов для Петербурга. Однако позднее А. Г. Каминская (1984) опублико-

вала документы, относящиеся к приобретению бюстов Кологривовым в Риме, которые свидетельствуют скорее об их исполнении именно там. Действительно, традиция создания бюстов и статуй из разноцветного мрамора, с использованием бронзовых деталей идет от скульптора Никола Кордье (1567–1612), который применял подобную технику, — можно привести в качестве примеров так называемого «Мавра Боргезе» (Лувр, Париж) и статую «Мавританка», прозванную «Цыганочка» («La Zingarella») (Галерея Боргезе, Рим). Исходя из общих соображений, исполнение бюстов скорее следует отнести к концу XVII, нежели к началу XVIII в. Нет сомнения, что такие эффектные и хорошо исполненные произведения должны были нравиться Петру Великому и людям из его ближайшего окружения.

**Выставки:** 2003 Санкт-Петербург-I. № 239; 2003 Ann Arbor. N 37; 2013 Amsterdam. N 220 a.  
**Литература:** Малиновский 1979. С. 126; Андросов 1981-I. С. 50; Каминская 1984. С. 143, 148; Андросов 1999-I. С. 89; Андросов 2004-I. № 127.

Римский скульптор  
конца XVII века

Roman Sculptor of the end  
of the 17th century

#### 108. Мавританка

Бюст. Мрамор разноцветный, бронза позолоченная. Высота 80  
Утрачена бронзовая накладка под правой грудью.  
Поступил во второй половине XIX в. из Таврического дворца в Петербурге.



108



109

Инв. № Н. ск. 757, входит в одну серию с кат. 107, 109, 110  
Сведения об истории и атрибуции см. в кат. 107.  
**Выставки:** 2003 Санкт-Петербург-I. № 239; 2003 Ann Arbor. N 36; 2013 Amsterdam. N 220 b.  
**Литература:** Малиновский 1979. С. 126; Андросов 1981-I. С. 50; Каминская 1984. С. 143, 148; Андросов 1999-I. С. 89; Андросов 2004-I. № 128.

Римский скульптор  
конца XVII века

Roman Sculptor of the end  
of the 17th century

#### 109. Мавр

Бюст. Мрамор разноцветный, бронза позолоченная. Высота 82



110

Утрачена часть бронзовой накладки. Поступил во второй половине XIX в. из Таврического дворца в Петербурге.  
Инв. № Н. ск. 755, входит в одну серию с кат. 107, 108, 110  
Сведения об истории и атрибуции см. в кат. 107.  
**Литература:** Малиновский 1979. С. 126; Андросов 1981-I. С. 50; Каминская 1984. С. 143, 148; Андросов 1999-I. С. 89; Андросов 2004-I. № 129.

Римский скульптор  
конца XVII века

Roman Sculptor of the end  
of the 17th century

#### 110. Мавританка

Бюст. Мрамор разноцветный, бронза позолоченная. Высота 80

Утрачен фрагмент драпировки у обреза правого плеча.  
Поступил во второй половине XIX в. из Таврического дворца в Петербурге.  
Инв. № Н. ск. 754, входит в одну серию с кат. 107–109  
Сведения об истории и атрибуции см. в кат. 107.  
**Литература:** Малиновский 1979. С. 126; Андросов 1981-I. С. 50; Каминская 1984. С. 143, 148; Андросов 1999-I. С. 89; Андросов 2004-I. № 130.

Римский скульптор  
конца XVII века (?)

Roman Sculptor of the end  
of the 17th century (?)

**111. Дерущиеся мальчики**  
Группа. Терракота. Высота 24



111

Утрачена левая нога большого мальчика до середины голени. Реставрирована правая рука меньшего мальчика. Головы обоих являются позднейшими доделками.

Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции. Инв. № Н. ск. 589

По каталогу собр. Фарсетти (Museo 1788) данной терракоте может соответствовать «группа двух других путтини, вышесказанного [Ферраты]». Она могла быть внесена в Список Альгартти как одна из «двух групп путтини Фьяменги» (что может считаться указанием на авторство Дюкенуа). Г. Трей (1871) считал ее копией с оригинала Дюкенуа и отмечал, что «головы дурно реставрированы из гипса». В инвентарь Эрмитажа терракота



112

внесена под именем Дюкенуа. Создается впечатление, что исполнение группы не отличается высоким качеством, а реставрация голов делает затруднительной всякую попытку ее атрибуции.

**Литература:** Museo 1788. P. 25; Петров 1864. С. 594; Трей 1871. С. 41. № 625; Mazza Boccazzi 2003. P. 162. N 86, 87; Андросов 2006. № 98.

Римский скульптор  
конца XVII века (?)

Roman Sculptor of the end  
of the 17th century (?)

#### 112. Дерущиеся мальчики

Группа. Терракота. Высота 29,5  
Утрачены пальцы правой руки,  
занесенной мальчиком вверх для

удара. Следы реставрации на шее и у плеча того же мальчика. Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции. Инв. № Н. ск. 590

По-видимому, терракота идентична упоминаемой в каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) как «группа двух путтини, которые играют, Эрколе Ферраты». Г. Трей (1871) считал ее копией с оригинала Ферраты. В инвентарь Эрмитажа композиция внесена под именем Ферраты. Однако уровень исполнения следует признать довольно низким, что затрудняет возможность атрибуции.

**Литература:** Museo 1788. P. 25; Петров 1864. С. 594; Трей 1871. С. 41. № 626; Андросов 2006. № 97.



113

Римский скульптор  
конца XVII века (?)  
Roman Sculptor of the end  
of the 17th century (?)

#### 113. Тибр

Статуэтка. Терракота. Высота 30, длина 53  
Утрачена часть драпировки у правой руки. Многочисленные швы реставрации.  
Поступила в 1886 из Голицынского музея в Москве.  
Инв. № Н. ск. 368

Статуэтка была внесена в инвентарь Эрмитажа как итальянская работа XVII в. Она представляет собой копию с античной мраморной статуи, найденной в январе 1512 в центральной части Рима, между церквями Санта Мария sopra Минерва и Сан Стефано дель Какко, и вскоре приобре-

тенной папой Юлием II. В августе 1513 «Тибр» находился в Бельведерском дворе Ватикана, а в 1770-е, когда был основан Пио-Клементинский музей, перевезен в него. В 1803 статую увезли в Париж, и она так и не была возвращена назад (ныне хранится в Лувре). Ее относят ко времени ок. I в. н. э. (Haskell, Penny 1981. N 79). Особую известность статуя «Тибр» приобрела в XVIII в., когда неоднократно создавались ее копии в мраморе и бронзе. Уменьшенные копии «Тибра» в бронзе видны, в частности, на гравюре с изображением коллекции скульптора Франсуа Жирардона (начало XVIII в.). Поэтому представляется возможным датировать терракоту Эрмитажа концом XVII в.  
**Литература:** Описание Голицынского музея 1866. № 233; Указатель Голицынского музея 1882. № 233.

Римский скульптор  
конца XVII — начала XVIII века  
Roman Sculptor of the end  
of the 17th or the early 18th century

#### 114. Св. Тереза (?)

Статуэтка. Мрамор.  
Высота 29, длина 71  
Повреждения поверхности на носу, губах, по краю одежды и на углу подножия. Вставка на левом колене.  
Поступила во второй половине XIX в. из Таврического дворца в Петербурге.  
Инв. № Н. ск. 879

В списке скульптуры, приобретенной Саввой Рагузинским в Венеции и отправленной в Россию в апреле 1717, числится «1 статуя святой Терезы», оцененная в 20 золотых дукатов. Согласно описям 1728, 1736 и 1771, она



114

находилась в Гроте Летнего сада, на берегу реки Фонтанки. В 1738 документы зафиксировали акт вандализма по отношению к фигуре св. Терезы. Некий писарь Никита Седельников, зайдя в Грот, сбросил ее на пол, в результате чего она была повреждена в трех местах: на голове, носу и колене левой ноги. Тогда же реставрацию статуэтки произвел подмастерье Иван Сафонов (следы ее можно видеть и в настоящее время), а стоимость работы взыскали с Седельникова. В конце XVIII в. «Св. Тереза» была перевезена в Таврический дворец, где находилась еще в 1859 и откуда попала позднее в Эрмитаж.

В документах XVIII в. статуэтка упоминается то как изображение св. Терезы, то под именем св. Клары. В инвентарь Эрмитажа ее внесли под названием «Св. Роза из Лимы». Нам кажется, что правильнее следовать самому раннему определению сюжета — «Св. Тереза», имея в виду св. Терезу из

Авилы (1515–1583) — основательницу ордена кармелиток, канонизированную в 1622.

Как известно, Рагузинский приобрел скульптуру в Венеции. Однако данная статуэтка восходит не к венецианской, а к римской пластике XVII в. — к таким монументальным статуям, как «Св. Роза из Лимы» Мелькиорре Кафа (собор, Лима) или «Блаженная Людовика Альбертони» Джан Лоренцо Бернини (церковь Сан Франческо а Рипа, Рим). Поэтому представляется возможным считать автором статуэтки римского скульптора, работавшего на рубеже XVII и XVIII вв.

**Выставки:** 1996 Санкт-Петербург. № 127; 1996 Amsterdam. N 222; 2003 Санкт-Петербург-I. № 247; 2003 Ann Arbor. N 35; 2011 Выборг. № 54.

**Литература:** Андросов 1999-I. С. 34; Андросов 2000. С. 7; Андросов 2004-I. № 131.

Римский скульптор начала XVIII века

Roman Sculptor of the early 18th century

#### 115. Мальчики с колосьями

Группа. Терракота. Высота 26  
У мальчика со снопом утрачен большой палец левой руки, у сидящего мальчика — два пальца на правой руке. Повреждены края подножия.

Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 588

По каталогу собр. Фарсетти (Museo 1788) терракота, очевидно, соответствует «группе двух путини с виноградом в руке, Фьямминго». Возможно, по Списку Альгаротти (Mazza Vossazzi 2003) она является одной из «двух групп путини Фьяменги». Г. Трей (1871) рассматривал ее как



115

«работу XVII или XVIII столетия». Нам представляется, что группа сильно уступает по качеству произведениям Дюкенуа и скорее относится уже к началу XVIII в.

**Литература:** Museo 1788. P. 25; Петров 1864. С. 594; Трей 1871. С. 41. № 624; Андросов 2006. № 99.

Римский скульптор  
начала XVIII века

Roman Sculptor of the early  
18th century

#### 116. Мальчик с крестом

Статуэтка. Терракота. Высота 26  
Голова мальчика и конец креста  
реставрированы. Утрачена часть  
тернового венца.



115

Поступила в 1919 из Музея АХ  
в Петрограде. Ранее: до 1800 —  
собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 591

Как указывает Л. Ведовато, статуэтка была приобретена Даниэле Фарсетти в 1775 с атрибуцией Франческо Дюкенуа. В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) она значится как «Путто, сидящий с крестом», без имени автора. В то же время в Списке Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003) числится фигурка «Ребенок с крестом Джузеппе Рускони», которая может соответствовать данной статуэтке. Г. Трей (1871) упоминал ее как «работу XVII или XVIII столетия». По типу лица мальчика исполнение терракоты может быть отнесено к началу XVIII в. Определенную аналогию здесь могут представлять статуэтки работы Камилло

Рускони, поэтому нельзя исключить авторство его ученика Джузеппе Рускони.

**Литература:** Museo 1788. P. 25; Петров 1864. С. 593; Трей 1871. С. 41. № 627; Mazza Voccazzi 2003. P. 162. N 92; Vedovato 2005. P. 31; Андросов 2006. № 100.

Римский скульптор  
начала XVIII века

Roman Sculptor of the early  
18th century

#### 117. Мальчик, сидящий на холме

Статуэтка. Терракота. Высота 26  
Утрачена верхняя часть предмета  
в руках мальчика, а также ступня  
его правой ноги.

Поступила в 1919 из Музея АХ  
в Петрограде. Ранее: до 1800 —  
собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 587

Статуэтка, по-видимому, может быть отождествлена с «Путтино, который держит овал», упомянутым в каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) без имени автора. В Списке Альгаротти не отождествляется. В русском переводе «попящичной» описи 1800 (Петров 1864) терракота названа «Мальчик, сидящий со щитом». Г. Трей (1871) упоминал о ней как о «работе XVII или XVIII столетий». В инвентарь Эрмитажа терракоту внесли как произведение итальянского скульптора XVII в. Нам представляется, что данная статуэтка является едва ли не лучшей по качеству из всей группы фигурок мальчиков (кат. 115–119). Судя по всему, она была создана в начале XVIII в., и автором ее мог быть крупный скульптор, идентифицировать которого до сих пор не удалось.

**Литература:** Museo 1788. P. 25; Петров 1864. С. 593; Трей 1871. С. 41. № 623; Андросов 2006. № 103.

Римский скульптор  
начала XVIII века

Roman Sculptor of the early  
18th century

#### 118. Мальчик лежащий

Статуэтка. Терракота тонированная. Высота 25, длина 38

Утрачен мизинец левой руки.

Повреждены локонны и большой палец правой ноги.

Поступила в 1919 из Музея АХ  
в Петрограде. Ранее: до 1800 —  
собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 593, парный  
к Н. ск. 594 (кат. 119)

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) значились два изображения лежащих мальчиков, причем одно считалось произведением Альгарди, в то время как другое приписывалось Рускони. По Списку Альгаротти не отождествляются. В «попящичной» описи 1800, опубликованной П. Н. Петровым



116



117



118



119

(1864), они объединены под именем Рускони. Г. Трей (1871) рассматривал их как копии с оригинала Рускони. В инвентарь Эрмитажа обе статуэтки записаны под именем Рускони, однако по качеству они уступают произведениям этого скульптора.

**Литература:** Museo 1788. P. 25; Петров 1864. С. 593; Трей 1871. С. 41. № 631 или 632; Андросов 2006. № 101.

Римский скульптор  
начала XVIII века

Roman Sculptor of the early  
18th century

#### 119. Мальчик лежащий

Статуэтка. Терракота тонированная. Высота 28, длина 35  
Утрачена кисть левой руки.  
Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.  
Инв. № Н. ск. 594, парный к Н. ск. 593 (кат. 118)

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) значились два изображения лежащих мальчиков, причем одно считалось произведением Альгарди, в то время как другое приписывалось Рускони. По Списку Альгаротти не отождествляются. В «поящичной» описи 1800, опубликованной П. Н. Петровым (1864), они объединены под именем Рускони. Г. Трей (1871) рассматривал их как копии с оригинала Рускони. В инвентарь Эрмитажа обе статуэтки внесены под именем Рускони, однако по качеству они уступают произведениям этого скульптора.

**Литература:** Museo 1788. P. 25; Петров 1864. С. 593; Трей 1871. С. 41. № 631 или 632; Андросов 2006. № 102.

Римский скульптор  
начала XVIII века

Roman Sculptor of the early  
18th century

#### 120. Св. Мария Магдалина

Статуэтка. Терракота. Высота 35

Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 646

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) статуэтка значится как «Св. Мария Магдалина, Бернини» (что подтверждается номером 70, который до сих пор виден на подножии статуэтки). С той же атрибуцией упоминается в Списке Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003). Однако в «поящичной» описи 1800, опубликованной П. Н. Петровым (1864), имя Бернини опущено. Г. Трей (1871) также упоминает статуэтку без имени автора. В инвентарь Эрмитажа она внесена как произведение итальянского скульптора XVIII в. Такое определение кажется более справедливым, чем старая атрибуция Бернини. Статуэтка отличается высоким качеством исполнения и эскизным характером. По-видимому, перед нами боццетто для нереализованной или не дошедшей до наших дней статуи, исполненной в начале XVIII в.  
**Литература:** Museo 1788. P. 22; Петров 1864. С. 601; Трей 1871. С. 52. № 730; Mazza Voccazzi 2003. P. 161. N 16; Андросов 2006. № 105.

Римский скульптор  
начала XVIII века

Roman Sculptor of the early  
18th century

#### 121. Ангел с канделябром

Статуэтка. Терракота.

Высота 45

Утрачены верхняя часть канделябра, концы обоих крыльев, два пальца левой руки, а также часть подножия слева.

Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 621, парный к Н. ск. 622 (кат. 122)

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) эта и следующая (кат. 122) статуэтка значились просто как «Два ангела с рогом изобилия в руках», без имени



120



122

автора. В Списке Альгаротти не ождествляются. Г. Трей (1871) также упоминает их без имени автора. В инвентарь Эрмитажа внесены как произведения скульптора XVII в.

Стилистически статуэтки ангелов обнаруживают сходство с произведениями Джузеппе Маццуолы и его помощников, создававшимися в начале XVIII в. Кроме того, некоторая аналогия к ним наблюдается в мраморной статуе ангела (церковь Санта Франческа Романа, Рим), которая, однако, также не имеет определенной атрибуции. Поэтому мы ограничиваемся отнесением обеих терракот к римской школе начала XVIII в.

**Литература:** Museo 1788. P. 21; Петров 1864. С. 600; Трей 1871. С. 50. № 705 или 706; Андросов 2006. № 106.

Римский скульптор начала XVIII века

Roman Sculptor of the early 18th century

#### 122. Ангел с канделябром

Статуэтка. Терракота.

Высота 28

Видны швы старой реставрации.

Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 622, парный к Н. ск. 621 (кат. 121)

Сведения об атрибуции см. в кат. 121.

**Литература:** Museo 1788. P. 21; Петров 1864. С. 600; Трей 1871. С. 50. № 705 или 706; Андросов 2006. № 107.



121

Римский скульптор начала XVIII века

Roman Sculptor of the early 18th century

#### 123. Эскиз надгробия папы (?)

Статуэтка. Терракота.

Высота 31, длина 51

Утрачен указательный палец левой руки. Реставрированы голова и два угла постамента.

Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 666

По каталогу собр. Фарсетти (Museo 1788) данной статуэтке может соответствовать «Св. Григорий папа, лежащий с голубкой у уха», без имени



123

автора. В Списке Альгаротти не ождествляется. В «попящичной» описи 1800, опубликованной П. Н. Петровым (1864), это произведение не значится. Г. Трей (1871), очевидно, рассматривал его как копию с оригинала Камилло Рускони, изобразившего папу Григория XIII. Под именем Рускони статуэтка внесена в инвентарь Эрмитажа.

Отмечая высокое качество терракоты и ее эскизный характер, можно согласиться с тем, что она была создана в начале XVIII в. Однако по композиции она не имеет ничего общего с монументом Григорию XIII работы Рускони. Таким образом, вопрос об авторстве статуэтки остается открытым. **Литература:** Museo 1788. P. 21; Трей 1871. С. 52. № 752; Андросов 2006. № 108.

Римский скульптор начала XVIII века

Roman Sculptor of the early 18th century

#### 124. Апостол Петр

Статуэтка. Терракота тонированная. Высота 30

Утрачена кисть правой руки.

Повреждены края драпировки и подножия.

Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 667, парный к Н. ск. 668 (кат. 125)

По каталогу собр. Фарсетти (Museo 1788) этой статуэтке и следующей за ней (кат. 125) могут соответствовать

только «Две маленькие модели апостолов, Альгарди». В Списке Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003) также значатся «Два апостола Альгарди». Однако уже в «попящичной» описи 1800, опубликованной П. Н. Петровым (1864), они упомянуты просто как «Два апостола», без имени автора. То же определение дано в «Указателе» Г. Трея (1871). В инвентарь Эрмитажа обе терракоты были внесены как произведения итальянского скульптора XVIII в.

Можно предположить, что статуэтки в самом общем виде композиционно восходят к статуям, созданным для собора Сан Джованни ин Латерано в Риме. Позднее этот же мотив драпировки, спускающейся с правой руки, и книги в левой руке апостола



125

неоднократно повторялся, в том числе в фарфоровой пластике (устно отмечено Дж. Монтегю). Таким образом, рассматриваемую статуэтку можно предположительно отнести к римской школе начала XVIII в.

**Литература:** Museo 1788. P. 21; Петров 1864. С. 601; Трей 1871. С. 53. № 754; Mazza Boccazzi 2003. P. 161. N 23, 24; Андросов 2006. № 109.

Римский скульптор  
начала XVIII века

Roman Sculptor of the early  
18th century

### 125. Апостол Павел (?)

Статуэтка. Терракота с остатками старой тонировки. Высота 27



124

Утрачены края драпировки спереди и сзади. Повреждены левый угол книги, борода слева и складки на левом плече.

Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции. Инв. № Н. ск. 668, парная к Н. ск. 667 (кат. 124)

По аналогии с парной статуэткой (кат. 124) можно предположить, что терракота также была исполнена в Риме в начале XVIII в. Статуэтка внесена в инвентарь Эрмитажа как изображение апостола Павла, что вызывает сомнения, так как книга является атрибутом многих святых или апостолов.

**Литература:** Museo 1788. P. 21; Петров 1864. С. 601; Трей 1871. С. 53. № 755; Mazza Boccazzi 2003. P. 161. N 23, 24; Андросов 2006. № 110.

Римский скульптор  
начала XVIII века

Roman Sculptor of the early  
18th century

### 126. Пьедестал с тритонами

Фрагмент. Терракота.  
Высота 28, длина 33  
Сильные повреждения на фигурах тритонов.  
Поступил в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции. Инв. № Н. ск. 681

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) композиция значится под названием «Фонтан с фигуркой наверху и тритонами, которые его поддерживают, Мональди». В Списке Альгаротти (Mazza Boccazzi 2003) то же произведение

упомянуто просто как «Фонтан Карло Мональди». В «Указателе» Г. Трея (1871) не идентифицируется. В инвентарь Эрмитажа терракота внесена как произведение скульптора XVII в. Можно предположить, что эта модель фонтана должна относиться к началу XVIII в. По сложной композиции она действительно напоминает созданный Карло Мональди фонтан «Обручение Венеции с морем» во дворе Палаццо Венеция в Риме (ок. 1719–1720), однако это сходство представляется самым общим.

**Литература:** Museo 1788. P. 24; Петров 1864. С. 602; Mazza Boccazzi 2003. P. 161. N 46; Андросов 2006. № 116.

Римский скульптор  
начала XVIII века

Roman Sculptor of the early  
18th century

### 127. Римский император (с маской сатира)

Бюст. Селенит. Высота 51  
Сзади на ножке бюста цифра:  
*XII*  
Поступил в 1926 из Юсуповского дворца-музея в Ленинграде. Инв. № Н. ск. 1263, входит в одну серию с кат. 128–130

Судя по цифре на ножке, бюст входил в серию из двенадцати изображений римских императоров. В настоящее время из нее сохранилось лишь четыре бюста, находящихся в Эрмитаже. Это обстоятельство и редкий материал — селенит — позволяют отнести четыре бюста к серии, присланной Саввой Рагузинским в Петербург из Италии в сентябре 1722. В списке упомянуты «дванатцать голов d'acqua im-petrata, то есть воды окамененной, с их педесталечками, презрительной работы, которые были зделаны для галереи короля августа, а рапрезентуют: 12: Императоров римских...». Хотя Рагузинский чаще всего приобретал скульптуру в Венеции, кажется более возможным, что подобные бюсты создавались в Риме, где их мог весной



126

1720 приобрести агент Петра Великого. О заказе бюстов для короля польского Августа Сильного сведений нет, хотя некоторые произведения, предложенные для покупки Ю. И. Кологривову в Риме, позднее оказались в Дрездене. Предположение А. Г. Каминской (1984), что и данная серия была приобретена Кологривовым, кажется нам ошибочным. В XVIII в. серия бюстов украшала Грот в Летнем саду. Уже в самой ранней описи (1728) внутри Грота «на гзымзе» значатся «12 голов императорских желтые» (РГИА. Ф. 467. Оп. 2 (73/187). Д. 69. Ч. 1. Л. 23 об.). На рубеже XVIII

и XIX вв. серия в полном составе попала в Таврический дворец, где отмечена в 1803 (РГИА. Ф. 470. Оп. 2 (133/567). Д. 7. Л. 79). Те же самые бюсты предполагалось отправить в 1850 в Петергоф (РГИА. Ф. 470. Оп. 1 (100/534). Д. 121. Л. 8). Дальнейшая судьба серии неясна, и не совсем понятно, как она попала в собр. Юсуповых, откуда четыре уцелевших бюста в 1926 поступили в Эрмитаж. Уточнить, какой император изображен в данном случае, не представляется возможным, так как иконография всех четырех бюстов практически одинакова.



127



128



129



130



131

**Литература:** Андросов 1984-I. С. 81, 142, 148; Каминская 1984. С. 142; Андросов 1999-I. С. 44; Андросов 2004-I. № 133.

Римский скульптор начала XVIII века

Roman Sculptor of the early 18th century

**128. Римский император (с крылатым маскаронем)**

Бюст. Селенит. Высота 54  
Поступил в 1926 из Юсуповского дворца-музея в Ленинграде.  
Инв. № Н. ск. 1264, входит в одну серию с кат. 127, 129, 130

Сведения об истории и атрибуции см. в кат. 127.

**Литература:** Андросов 1984-I. С. 81; Каминская 1984. С. 142; Андросов 1999-I. С. 44; Андросов 2004-I. № 134.

Римский скульптор начала XVIII века

Roman Sculptor of the early 18th century

**129. Римский император (с львиным маскаронем)**

Бюст. Селенит. Высота 53

Утрачен край плаща сзади.  
Поступил в 1926 из Юсуповского дворца-музея в Ленинграде.  
Инв. № Н. ск. 1265, входит в одну серию с кат. 127, 128, 130

Сведения об истории и атрибуции см. в кат. 127.

**Литература:** Андросов 1984-I. С. 81; Каминская 1984. С. 142; Андросов 1999-I. С. 44; Андросов 2004-I. № 135.

Римский скульптор начала XVIII века

Roman Sculptor of the early 18th century

**130. Римский император (с маскаронем химеры)**

Бюст. Селенит. Высота 41  
Большие утраты на доспехе слева и справа. Реставрировано правое плечо.  
Поступил в 1926 из Юсуповского дворца-музея в Ленинграде.  
Инв. № Н. ск. 1266, входит в одну серию с кат. 127–129

Сведения об истории и атрибуции см. в кат. 127.

**Литература:** Андросов 1984-I. С. 81; Каминская 1984. С. 142; Андросов 1999-I. С. 44; Андросов 2004-I. № 136.

Римский скульптор начала XVIII века

Roman Sculptor of the early 18th century

**131. Спящий Гермафродит**

Статуя. Мрамор.  
Высота 31, длина 85  
Утрачен угол матраса.  
Поступила во второй половине XIX в. из Таврического дворца в Петербурге.  
Инв. № Н. ск. 861

*Овидий. Метаморфозы. IV, 279–387.*  
Статуя была приобретена в Риме агентом Петра I Ю. И. Кологривовым в 1718 и значится в списке скульптуры как «Гермафродит копия з Боргезиевой» ценой в «156 ефимков». Ее привезли в Петербург в том же году на корабле «Армонт». По описям XVIII в. статуя значится стоящей в Гроте Летнего сада, причем даже такой эрудит, как Я. Штелин, принял ее за изображение «Венеры». На рубеже XVIII и XIX вв. «Гермафродита» поместили в Таврический дворец, где он зафиксирован в 1803 и 1859 и откуда позднее поступил в Эрмитаж.  
Скульптура представляет собой уменьшенную копию со знаменитой античной статуи, найденной ок. 1613

и находившейся в собр. Боргезе в Риме. В 1806 она была продана французскому правительству и ныне находится в Лувре, Париж (Haskell, Penly 1981. N 48). Эрмитажная копия исполнена вполне профессионально. В то же время ее поверхность не обработана так тщательно, как это делали мастера во второй половине XVIII в. Поэтому сомнений в ее отождествлении со статуей, приобретенной Кологривовым, нет.  
**Выставки:** 2003 Санкт-Петербург-I. № 253; 2013 Amsterdam. N 221.  
**Литература:** Малиновский 1979. С. 125; Андросов 1981-I. С. 50; Каминская 1984. С. 140, 144, 148; Андросов 1999-I. С. 83; Андросов 2000. С. 29; Андросов 2004-I. № 132.

Римский скульптор  
 начала XVIII века

Roman Sculptor of the early  
 18th century

### 132. Медальон с головой воина

Рельеф. Мрамор. 33 × 26,5 (овал)  
 Поступил во второй половине XIX в. из Таврического дворца в Петербурге.  
 Инв. № Н. ск. 849, парный к Н. ск. 850 (кат. 133)

Данный рельеф, как и следующие (кат. 133–149), входит в большую группу медальонов из мрамора, обычно упоминаемых суммарно в старых документах. Покупку рельефов есть все основания приписать Ю. И. Кологривову, художественному агенту Петра I. Уже в его «Ведении», датированном 3 апреля 1718, упомянуты «сорок две медали мраморовые персоны разных знатных лиц старинные» (цит. по: Каминская 1984. С. 147). В списке «мраморов», купленных в Италии и отправленных в том же году в Россию на корабле «Армонт», значатся «12 медалей мраморовые» в одном ящике и «двенатцать медалей четыре бассарелиева» — в другом.

В описи художественного убранства Летнего сада 1728 этим медалям могли соответствовать «34 головы мар-



132

моровые», находившиеся в Гроте. Более подробные сведения о медальонах дает опись 1736: в Гроте отмечены «басарлеф овалных два на которых изображены две головы римския под которыми два постамент малинкие черного мрамора вышиною по одному футу и по три дюйма» (РГИА. Ф. 467. Оп. 2. Д. 81. Л. 110 об.). Кроме того, «в каменной оранжерее, в палатах и в погребу» находились «малых партретов круглых в деревянных точеных рамках двенатцать», «басарлеф дватцать

пять белого мрамора круглые на которых изображены головы вышиною по одному футу и по два фута каждой в том числе пять на педесталчиках малых» (Там же. Л. 119 об.), а также «басарлеф белого мрамора четыре на которых изображены фигуры до грудей муские и женские на малинких педесталчиках вышиною в два фута в том числе на одной плате из цветного мрамора» (Там же). Если исключить из этого списка последний рельеф (с цветной драпировкой), то общее их коли-



133

чество сойдется с материалами Кологривова, упоминавшего о 42 рельефах. В описи убранства Летнего сада 1771 «в магазейне» неоднократно упоминаются барельефы подобного рода — например, «малинких портретов круглых в точеных деревянных рамках двенатцать». При этом уточняются также сюжеты рельефов, нередко довольно фантастические: «Витемлес, коция, адреянус, ливия, деоклецианус, антониес, фулфус, клаудиус, скрибония, нерва, урания, август» (РГИА.

Ф. 470. Оп. 1 (80 523). Д. 72. Л. 19 об.). Как можно понять, большинство рельефов — это изображения древнеримских императоров и их супруг. В другом месте той же описи упомянуты также «басарлеф белаго мрамора круглые на которых изображены головы... В том числе на педесталчиках пять малых... а всех дватцать пять штук». Впрочем, тут же составители описи сообщают об утрате двух подобных произведений во время пожара 12 июня 1722 (Там же. Л. 20 об.).

Можно предположить, что дальнейшая судьба медальонов оказалась сходной с историей других произведений, хранившихся в Гроте. Они были переданы в Таврический дворец на рубеже XVIII и XIX вв., и в 1803 здесь значилось тридцать медальонов, в том числе «овальной, Александр Великий» (РГИА. Ф. 470. Оп. 2 (133/567). Д. 7. Л. 82). Отсюда во второй половине XIX в. рельефы были переданы в Эрмитаж.

Данный рельеф, по-видимому, с изображением Александра Македонского, как и парный к нему (кат. 133), выделяется среди всей группы более высоким качеством исполнения. Такие медальоны предназначались для декорации фасадов и интерьеров дворцов в XVII–XVIII вв. Судя по всему, они создавались не крупными мастерами, а ремесленниками, использовавшими в качестве образцов монеты античности.

**Выставки:** 2003 Санкт-Петербург-I. № 241.

**Литература:** Каминская 1984. С. 146; Андросов 2004-I. № 137.

Римский скульптор  
 начала XVIII века

Roman Sculptor of the early  
 18th century

### 133. Медальон с женской головой

Рельеф. Мрамор. 34,5 × 28 (овал)  
 Поступил во второй половине XIX в. из Таврического дворца в Петербурге.  
 Инв. № Н. ск. 850, парный к Н. ск. 849 (кат. 132)

Сведения об истории рельефа см. в кат. 132. По описи убранства Летнего сада, датированной 1771, он значится как изображение Пентессилии, а в инвентарной описи Таврического дворца 1803 — как Олимпиада. Нам представляется, что парный к условному портрету Александра Македонского (кат. 132) рельеф может быть изображением супруги полководца Роксаны или его возлюбленной Кампаспы.



134

**Выставки:** 2003 Санкт-Петербург-I. № 242.  
**Литература:** Каминская 1984. С. 146; Андросов 2004-I. № 138.

Римский скульптор  
начала XVIII века

Roman Sculptor of the early  
18th century

**134. Медальон с головой императора**

Рельеф. Мрамор. 32 × 26 (овал)  
Рельеф составлен из двух кусков мрамора: профильное изображение императора наклеено на мраморный фон.  
Поступил во второй половине XIX в. из Таврического дворца в Петербурге.  
Инв. № Н. ск. 830

Сведения об истории рельефа см. в кат. 132. Судя по лавровому венку на



135

голове изображенного, представлен римский император, возможно из династии Флавиев. В описи убранства Летнего сада, датированной 1771, среди медальонов значатся «Веспасианус», «Титус», «Флавиус», «Флавианус».

**Выставки:** 2003 Санкт-Петербург-I. № 243.

**Литература:** Андросов 2004-I. № 139.

Римский скульптор  
начала XVIII века

Roman Sculptor of the early  
18th century

**135. Медальон с головой императора**

Рельеф. Мрамор. 32 × 26,5 (овал)  
Утрата по верхнему краю рельефа.  
Поступил во второй половине XIX в. из Таврического дворца в Петербурге.  
Инв. № Н. ск. 845

Сведения об истории рельефа см. в кат. 132. Судя по лавровому венку на голове изображенного, а также по размерам и манере исполнения, входил в серию изображений римских императоров (кат. 134–143).

**Выставки:** 2003 Санкт-Петербург-I. № 244.

**Литература:** Андросов 2004-I. № 140.

Римский скульптор  
начала XVIII века

Roman Sculptor of the early  
18th century

**136. Медальон с головой императора**

Рельеф. Мрамор. 32 × 26 (овал)  
Утрачена часть фона.  
Поступил во второй половине XIX в. из Таврического дворца в Петербурге.  
Инв. № Н. ск. 829



136

Сведения об истории рельефа см. в кат. 132. Судя по лавровому венку на голове изображенного, а также по размерам и манере исполнения, входил в серию изображений римских императоров (кат. 134–143).

**Выставки:** 2003 Санкт-Петербург-I. № 245.

**Литература:** Андросов 2004-I. № 141.

Римский скульптор  
начала XVIII века

Roman Sculptor of the early  
18th century

**137. Медальон с головой императора**

Рельеф. Мрамор. 33 × 26 (овал)  
Поступил во второй половине XIX в. из Таврического дворца в Петербурге.  
Инв. № Н. ск. 832

Сведения об истории рельефа см. в кат. 132. Судя по лавровому венку на



137

голове изображенного, а также по размерам и манере исполнения, входил в серию изображений римских императоров (кат. 134–143). Возможно, является портретом Веспасиана.

Римский скульптор  
начала XVIII века

Roman Sculptor of the early  
18th century

**138. Медальон с головой императора**

Рельеф. Мрамор. 33 × 30 (овал)  
Повреждены края медальона.  
Поступил во второй половине XIX в. из Таврического дворца в Петербурге.  
Инв. № Н. ск. 831

Сведения об истории рельефа см. в кат. 132. Судя по лавровому венку на голове изображенного, а также по размерам и манере исполнения, вхо-

дил в серию изображений римских императоров (кат. 134–143). Публикуется впервые.

Римский скульптор  
начала XVIII века

Roman Sculptor of the early  
18th century

**139. Медальон с головой императора**

Рельеф. Мрамор. 32 × 29 (овал)  
Поступил во второй половине XIX в. из Таврического дворца в Петербурге.  
Инв. № Н. ск. 851

Сведения об истории рельефа см. в кат. 132. Судя по лавровому венку на голове изображенного, а также по размерам и манере исполнения, входил в серию изображений римских императоров (кат. 134–143). Возможно, является парным к кат. 138. Публикуется впервые.



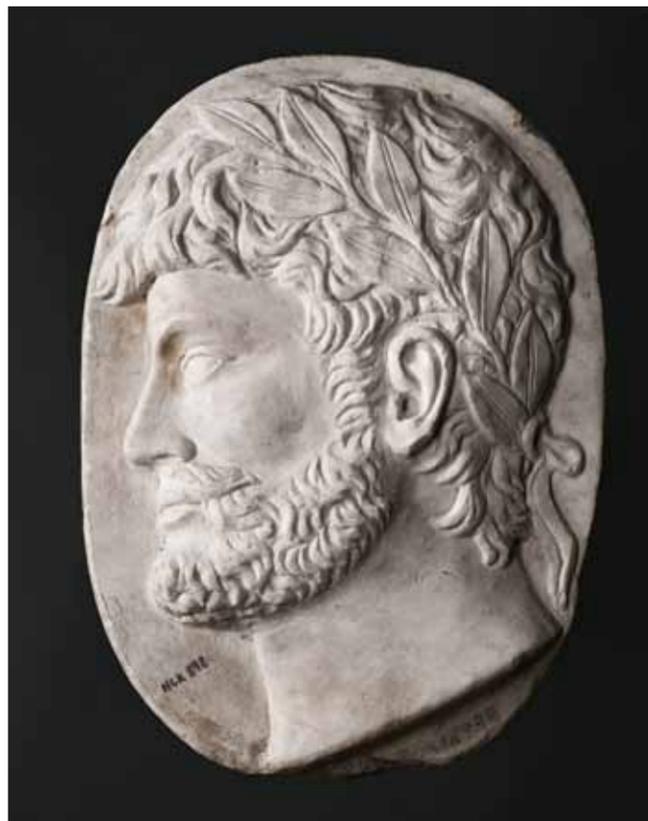
138



139



140



141



142



143

Римский скульптор  
начала XVIII века

Roman Sculptor of the early  
18th century

**140. Медальон с головой  
императора**

Рельеф. Мрамор. 35 × 27 (овал)  
Поступил во второй половине  
XIX в. из Таврического дворца  
в Петербурге.

Инв. № Н. ск. 841

Сведения об истории рельефа см. в кат. 132. Судя по лавровому венку на голове, изображен один из римских императоров, возможно Нерон или Калигула. Стилистически рельеф отличается от предыдущих медальонов, но показывает большое стилистическое сходство со следующими тремя (кат. 141–143). В то же время его можно сблизить с группой аналогичных рельефов в Музее Прадо в Мадриде. Они тоже лишены атрибуции и рассматриваются как произведения итальянских скульпторов XVII–XVIII вв.

(Coppel Areizaga 1998. N 245, 250, 251). Их происхождение из коллекции короля Филиппа V, как кажется, вполне подтверждает датировку началом XVIII в. Стилистически близкий медальон хранится также в Музее дома Ромеи в Ферраре (инв. № 012), где он датируется, вероятно ошибочно, XVI в.

Публикуется впервые.

Римский скульптор  
начала XVIII века

Roman Sculptor of the early  
18th century

**141. Медальон с головой  
императора**

Рельеф. Мрамор. 32 × 23 (овал)  
Поступил во второй половине  
XIX в. из Таврического дворца  
в Петербурге.

Инв. № Н. ск. 848

Сведения об истории рельефа см. в кат. 132. Судя по лавровому венку на

голове, это может быть изображение одного из римских императоров, например Адриана. Стилистически рельеф близок к предыдущему медальону (кат. 140).

Публикуется впервые.

Римский скульптор  
начала XVIII века

Roman Sculptor of the early  
18th century

**142. Медальон с головой  
императора**

Рельеф. Мрамор. 34 × 23 (овал)  
Поступил во второй половине  
XIX в. из Таврического дворца  
в Петербурге.

Инв. № Н. ск. 833

Сведения об истории рельефа см. в кат. 132. Судя по лавровому венку на голове, это может быть изображение одного из римских императоров. Стилистически рельеф близок к двум предыдущим медальонам (кат. 140, 141). Публикуется впервые.



145

Римский скульптор  
начала XVIII века

Roman Sculptor of the early  
18th century

**143. Медальон с головой  
императора**

Рельеф. Мрамор. 26 × 19 (овал)  
Поступил во второй половине  
XIX в. из Таврического дворца  
в Петербурге.  
Инв. № Н. ск. 843

Сведения об истории рельефа см. в  
кат. 132. Судя по лавровому венку на  
голове, это может быть изображение  
одного из римских императоров. Сти-  
листически рельеф близок к трем пре-  
дыдущим медальонам (кат. 140–142).  
Публикуется впервые.



144

Римский скульптор  
начала XVIII века

Roman Sculptor of the early  
18th century

**144. Медальон с головой  
вакханки**

Рельеф. Мрамор. Диаметр 27  
Поврежден нос женщины.  
Поступил во второй половине  
XIX в. из Таврического дворца  
в Петербурге.  
Инв. № Н. ск. 844

Сведения об истории рельефа см. в  
кат. 132. Ветка с листьями и ягодами  
на голове женщины может обозна-  
чать, что скульптор изобразил вак-  
ханку. По уровню исполнения этот  
медальон сильно уступает предыду-  
щим.

**Выставки:** 2003 Санкт-Петербург-I.  
№ 246.

**Литература:** Андросов 2004-I. № 142.

Римский скульптор  
начала XVIII века

Roman Sculptor of the early  
18th century

**145. Медальон с портретом  
римлянина**

Рельеф. Мрамор. 32 × 23 (овал)  
Поступил во второй половине  
XIX в. из Таврического дворца  
в Петербурге.  
Инв. № Н. ск. 834

Сведения об истории рельефа см. в  
кат. 132. На голове изображенного нет  
лаврового венка, зато показана часть  
бюста с римской тогой. Стилистиче-  
ски рельеф отличается от предыду-  
щих медальонов более натуралисти-  
ческой трактовкой лица.  
Публикуется впервые.



147

Римский скульптор  
начала XVIII века

Roman Sculptor of the early  
18th century

**146. Медальон с женским  
портретом**

Рельеф. Мрамор. 27 × 19 (овал)  
Поступил во второй половине  
XIX в. из Таврического дворца  
в Петербурге.  
Инв. № Н. ск. 846

Сведения об истории рельефа см. в  
кат. 132. Женщина показана с частью  
бюста. Стилистически данный медаль-  
он близок к предыдущему (кат. 145),  
но он заметно меньше.  
Публикуется впервые.



146

Римский скульптор  
начала XVIII века

Roman Sculptor of the early  
18th century

**147. Медальон с головой  
императрицы**

Рельеф. Мрамор. Диаметр 22  
Утрачена верхняя часть.  
Поступил во второй половине  
XIX в. из Таврического дворца  
в Петербурге.  
Инв. № Н. ск. 842

Сведения об истории рельефа см. в  
кат. 132. Судя по лавровому венку на  
голове женщины, можно предпо-  
ложить, что изображена императрица.  
Исполнение рельефа не отличается  
высоким качеством.  
Публикуется впервые.

Римский скульптор  
начала XVIII века

Roman Sculptor of the early  
18th century

**148. Медальон с женской головой**

Рельеф. Мрамор. 29 × 21 (имеет  
неправильную форму, возможно  
в результате демонтажа из стены)  
Сильно повреждены края.  
Поступил во второй половине  
XIX в. из Таврического дворца  
в Петербурге.  
Инв. № Н. ск. 852

Сведения об истории рельефа см. в  
кат. 132. Стилистически данный ме-  
дальон отличается от других архаизи-  
рующей манерой исполнения.  
Публикуется впервые.



149

Римский скульптор  
начала XVIII века (?)

Roman Sculptor of the early  
18th century (?)

**149. Медальон с мужской  
головой**

Рельеф. Мрамор. 35 × 26 (овал)  
Поступил в 1938 из МФ в Ленин-  
граде.

Инв. № Н. ск. 2116

Рельеф кажется стилистически близ-  
ким к группе медальонов с головами  
императоров, которые мы относим к  
числу приобретенных в Риме Ю. И. Ко-  
логриновым (кат. 132–148). В то же  
время неясное происхождение не по-  
зволяет с уверенностью отнести его  
исполнение к римской школе начала  
XVIII в.

Публикуется впервые.



148

Римский скульптор  
начала XVIII века (?)

Roman Sculptor of the early  
18th century (?)

**150. Аллегория Добродетели (?)**

Бюст. Мрамор.

Высота 51

Утрачен зубец на короне.

Поступил в 1931 из собр.

Шереметевых в Ленинграде.

Инв. № Н. ск. 1744, парный

к Н. ск. 1745 (кат. 151)

Сюжет этого и парного к нему бюстов  
вызывает некоторые сомнения. В ин-  
вентарь Эрмитажа они были внесены  
просто как изображения женщин. Тем  
не менее диадема на лбу одной из  
них и поднятый вверх взгляд другой  
позволяют предположить, что перед  
нами — аллегорические изображения  
Добродетели, создававшиеся для церк-  
вей и частных капелл.

Бюст был внесен в инвентарь Эрмита-  
жа как итальянская работа XVIII в.  
Можно уточнить, что оба бюста испол-  
нены в начале столетия, вероятно, в  
Риме. По нашему мнению, автора нуж-  
но искать среди учеников или последо-  
вателей Доменико Гвиди, так как типы  
лиц обнаруживают сходство с женски-  
ми образами этого скульптора. В каче-  
стве примера можно привести полуфи-  
гуру Богоматери из сцены «Благовеще-  
ние» работы Гвиди (Росси Прайори  
Хаус, Пертшир) (Vaschi 1996. III. 479).  
Публикуется впервые.

Римский скульптор  
начала XVIII века (?)

Roman Sculptor of the early  
18th century (?)

**151. Аллегория Добродетели (?)**

Бюст. Мрамор. Высота 49,5



150

Утрачен локон у правого уха,  
поврежден нос.

Поступил в 1931 из собр. Шереме-  
тевых в Ленинграде.

Инв. № Н. ск. 1745, парный  
к Н. ск. 1744 (кат. 150)

Сведения о сюжете и атрибуции см. в  
кат. 150.

Публикуется впервые.

Римский скульптор  
начала XVIII века (?)

Roman Sculptor of the early  
18th century (?)

**152. Венера и Амур**

Группа. Терракота. Высота 51



151

Утрачены ступня левой ноги Амура  
и пальцы правой руки Венеры.

Реставрирована голова Амура.

Поступила в 1919 из Музея АХ

в Петрограде. Ранее: до 1800 —  
собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 642

По каталогу собр. Фарсетти (Museo  
1788) и по Списку Альгаротти (Mazza  
Vocazzzi 2003) группе соответствует  
«Венера с аморино» Мальтезе (Кафа).

Г. Трей (1871) рассматривал ее как ко-  
пию с оригинала этого мастера. В ин-  
вентарь Эрмитажа терракоту внесли  
под именем Мальтезе. Однако, по  
мнению Л. Я. Латт (1964), композиция  
далека «от всего того, что связывается  
с именем Каффа». Создается впечат-  
ление, что исполнена терракота была

в первой половине XVIII в. О ее худо-  
жественных достоинствах судить труд-  
но, так как вся поверхность покрыта  
серой краской позднего происхожде-  
ния.

**Литература:** Museo 1788. P. 23; Петров  
1864. С. 601; Трей 1871. С. 51. № 726; Латт  
1964. С. 81; Mazza Vocazzzi 2003. P. 161.  
N 22; Андросов 2006. № 113.

Римский скульптор  
начала XVIII века (?)

Roman Sculptor of the early  
18th century (?)

**153. Венера и Амур (?)**

Группа. Терракота с позолотой.  
Высота 38



152

Утрачены правое крыло Амура и три пальца правой руки Венеры, повреждены ее прическа сзади, правая нога и левая рука Амура. Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 659

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) группа значилась просто как «Фигура с путтино», без имени автора. В то же



153

время в Списке Альгаротти (Mazza Boccazzi 2003) упоминается «Фигурка с путтино, Антонио Раджи». «По-ящичная» опись 1800, опубликованная П. Н. Петровым (1864), уточняет, что терракота была позолочена. Г. Трей (1871) считал группу олицетворением Милосердия (Любви). В инвентарь Эрмитажа ее внесли как «Аллегория Любви» работы итальянского мастера XVIII в. По нашему мне-

нию, сюжетом скорее является изображение Венеры и Амура. Качество исполнения группы следует признать достаточно высоким, однако густая позолота (вряд ли авторская) затрудняет правильную атрибуцию этого произведения. Авторство Антонио Раджи кажется маловероятным.

**Литература:** Museo 1788. P. 21; Петров 1864. С. 601; Трей 1871. С. 52. № 744 или 745; Mazza Boccazzi 2003. P. 161. N 50.

Римский скульптор  
начала XVIII века (?)

Roman Sculptor of the early  
18th century (?)

#### 154. Марсий (?)

Статуэтка. Терракота.

Высота 80

Утрачены голова, руки до плеч и верхняя часть дерева, к которой привязан мужчина. Сильно поврежден правый бок фигуры.

Заметны швы реставрации на поясе, коленях и щиколотках ног. Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

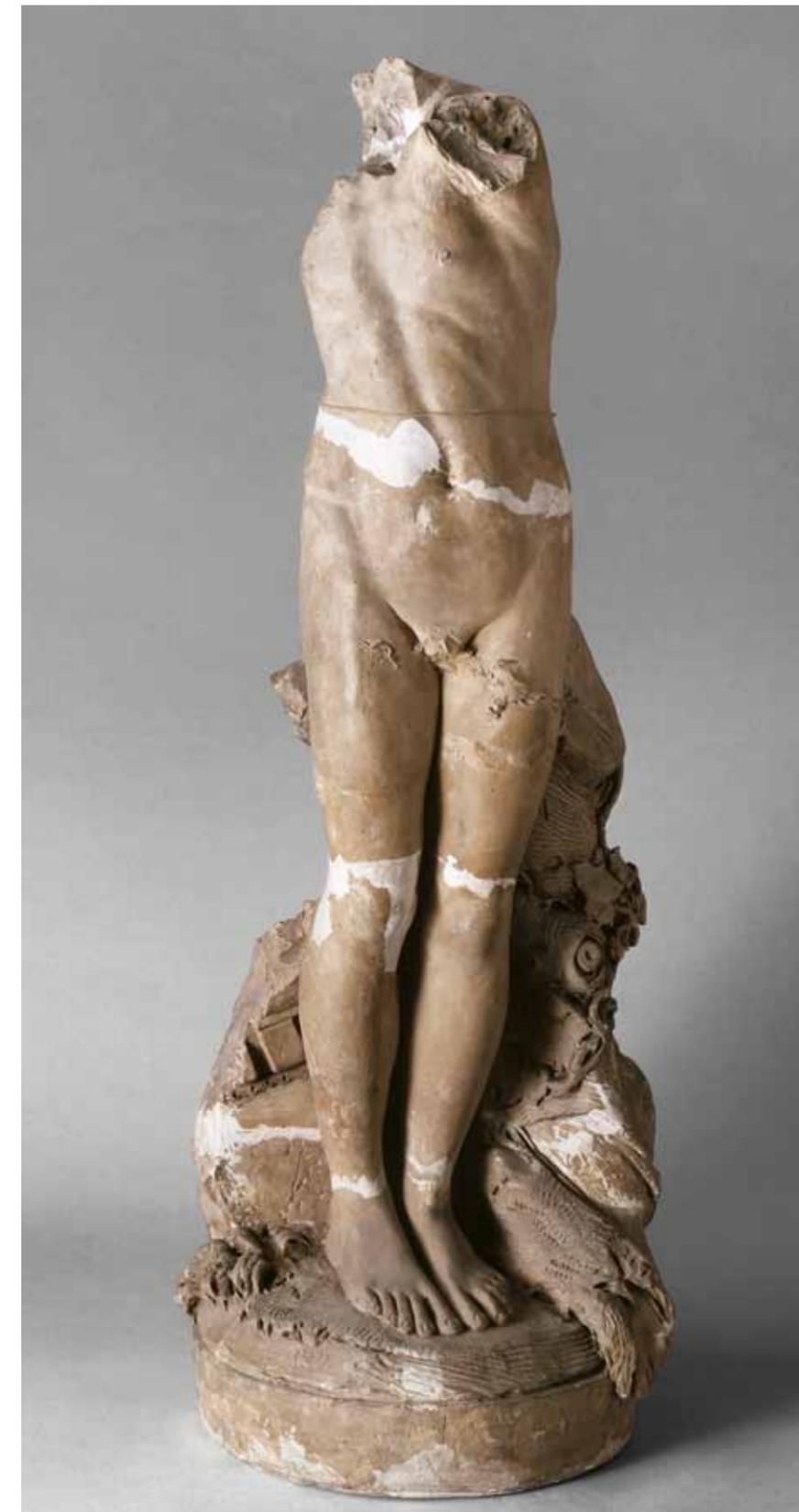
Инв. № Н. ск. 610

Овидий. Метаморфозы. VI, 383–400.

По-видимому, статуэтка соответствует «Христу на кресте», упоминаемому в каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788). В Списке Альгаротти (Mazza Boccazzi 2003) значится «Маттиа [Марсий] привязанный к стволу, Альгарди». Г. Трей (1871) также называет статуэтку «Марсием» и копией с оригинала Легро. В инвентарь Эрмитажа внесена как произведение Легро.

Терракота, конечно, не может быть изображением распятого Христа, хотя бы из-за виноградных листьев на чреслах. Не очень похожа она и на античные статуи Марсия, привязанного к дереву. Некоторой зацепкой могло бы послужить то обстоятельство, что Легро приписываются мраморные и бронзовые статуэтки Марсия, довольно далекие от античной традиции. Однако рассматриваемая терракота не имеет ничего общего и с ними. Таким образом, вопрос об атрибуции этого сильно поврежденного, но достаточно качественного произведения остается открытым.

**Литература:** Museo 1788. P. 24; Петров 1864. С. 603; Трей 1871. С. 49. № 690; Mazza Boccazzi 2003. P. 161. N 35; Андросов 2006. № 117.



154



155

как «посредственную мраморную фигуру работы XVIII столетия». С таким определением исследователя XIX в. вполне можно согласиться. Статуэтка является ремесленной работой, вероятно созданной в начале XVIII в.  
**Литература:** Museo 1788. P. 26; Петров 1864. С. 593; Трей 1871. С. 42. № 642; Mazza Voccazzi 2003. P. 162. N 2; Андросов 2006. № 123.

Римский скульптор второй трети XVIII века

Roman Sculptor of the second quarter of the 18th century

**156. Спящий амур**

Статуэтка. Терракота. Высота 21, длина 52. Трещины на подножии и подушке. Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции. Инв. № Н. ск. 604

По каталогу собр. Фарсетти (Museo 1788) данной статуэтке должен соответствовать «Спящий путтино с крыльями бабочки, Эрколе Ферратта». По Списку Альгаротти не отождествляется. Г. Трей (1871) рассматривал терракоту как копию с оригинала Ферратты. В инвентарь Эрмитажа ее внесли под именем Ферратты. Пухлые формы тела амурра указывают на то, что статуэтка была, скорее всего, исполнена во второй трети XVIII в., то есть после смерти Ферратты.  
**Литература:** Museo 1788. P. 25; Петров 1864. С. 594; Трей 1871. С. 43. № 643; Андросов 2006. № 96.



156

Римский скульптор начала XVIII века (?)

Roman Sculptor of the early 18th century (?)

**155. Лежащий мальчик**

Статуэтка. Мрамор. Высота 33, длина 49

Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции. Инв. № Н. ск. 603

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) и в Списке Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003) статуэтка значилась как «Спящий путтино», без имени автора. Г. Трей (1871) характеризовал ее

Флоренция и Тоскана.  
XVII — середина XVIII века

Моки, Орацио (?)

Mochi, Orazio (?)

1571, Флоренция — 1625, Флоренция

**157. Молитва великого герцога Тосканского Козимо II**

Рельеф. Дерево, папье-маше, лак с раскраской. 39 × 49. Поступил в 1928 из Строгановского дворца-музея в Ленинграде. Инв. № Н. ск. 1055

Козимо II Медичи (1590–1621) — с 1609 великий герцог Тосканский. Ок. 1617 заказал композицию из цветных камней, на которой он должен был быть представлен молящимся перед алтарем. Этот рельеф предполагалось установить в центральной части алтаря, посвященного св. Карлу Борромео (канонизированному незадолго до того, в 1610), в соборе Милана. Работа была завершена только в 1624, когда Козимо II уже не было в живых, и поэтому рельеф из цветных камней попал в Гардеробную великих герцогов, а затем, в 1791, — в Галерею Уффици во Флоренции (в настоящее время — в Музее дельи Ардженти в Палаццо Питти, Флоренция). Помимо мозаичного рельефа известны еще две аналогичные композиции: из стукко — в Музее Виктории и Альберта в Лондоне, и из папье-маше — в Музее опифиччо делье Пьетре дуре во Флоренции. Дж. Поуп-Хеннесси (1964) рассматривал лондонский ре-



157

льеф как подготовительную модель, которой пользовались мастера при переводе в камень, и уверенно называл автором скульптора Орацио Моки. Позднее К. Ашенгрин Пьяченти (1965–1966) опубликовала архивные документы, связанные с этим произведением. Оказалось, что автором рисунка был архитектор Джулио Париджи. Мозаикой и работой по камню занимались Микеле Каструччи и Гуальтьери Чекки, ювелирную часть композиции исполнил Ионас Фальки. Принимал участие в работе также жи-

вописец Джованни Биливерти. Исследовательница не исключает, что в работе над рельефом участвовал и Орацио Моки, но сомневается в том, что лондонский рельеф можно рассматривать как модель. Она приводит документ, из которого следует, что в 1624 живописец Франческо Бианки получил деньги за раскраску четырех подобных рельефов из папье-маше. Поэтому вполне вероятным представляется, что строгановский рельеф, как и лондонский, на самом деле является повторением, выполненным в память



157, фрагмент

герцога Козимо II вскоре после его смерти.

**Выставки:** 2011 Выборг. № 29.

Такка, Фердинандо (?)

Tacca, Ferdinando (?)

1619, Флоренция — 1686, Флоренция

### 158. Аполлон, убивающий Пифона

Статуэтка. Бронза. Высота 37  
Утрачена фигура дракона Пифона.

Поступила до 1859.

Инв. № Н. ск. 221

*Аполлодор*. Мифологическая библиотека. I, 4, 1.

Статуэтка значилась в инвентаре Эрмитажа как произведение итальянского скульптора XVII в. Э. Редклифф (1976) включил ее в список работ Фердинандо Такка и назвал еще две версии композиции — в собр. Леона Бергита в Лондоне (с утраченной фигурой дракона; позднее этот экземпляр находился в собр. Ива Сен-Лорана) и в частном собр. в Лондоне (с сохра-

нившейся фигурой дракона). Дж. Уоррен (2010) подробно изучил еще один вариант статуэтки, хранящийся в собр. Петера Марино (Нью-Йорк), который он считает работой французского мастера, возможно, второй четверти XVII в., хотя не исключает, что автором модели мог быть Фердинандо Такка. Эрмитажная фигурка сильно отличается от статуэтки из собр. Петера Марино и может быть приписана Такка.

**Литература:** Radcliffe 1976. S. 23; Warren 2010. P. 114–127. N 23.



158

Такка, Фердинандо (?)

Tacca, Ferdinando (?)

1619, Флоренция — 1686, Флоренция

### 159. Воин

Статуэтка. Терракота.

Высота 31

Утрачена правая рука выше локтя.

Повреждены складки плаща.

Голова реставрирована.

Сзади дата: 1538

Поступила в 1936 из МФ в Ленинграде.

Инв. № Н. ск. 2059

По-видимому, рассматриваемая статуэтка в 1928 выставлялась на аукционе



159

Рудольфа Лепке в Берлине как произведение итальянского мастера, созданное в 1538, но не была продана и спустя некоторое время попала в Эрмитаж. Здесь ее также внесли в инвентарь как работу итальянского мастера XVI в. Представляется, однако, что на самом деле ее исполнение относится к более позднему времени. Близкую параллель к ней представляет бронзовая статуэтка, известная по крайней мере в двух экземплярах. Один из них, под названием «Св. Георгий, достающий меч», проходил на аукционе Кристи в Лондоне 5 декабря 1989 с атрибуцией «приписывается Франческо Фанелли» (Christie's 1989-II.

Lot 151). Второй экземпляр, под названием «Воин, достающий меч», хранится в Музее Эшмола в Оксфорде. Н. Пенни считает возможным автором этой статуэтки Фердинандо Такка (Penry 1992. N 95). Атрибуция, предложенная Пенни, представляется нам более правдоподобной. Ее, в частности, можно подтвердить сходством эрмитажной статуэтки с изображениями воинов на бронзовом рельефе «Мучение св. Стефана» (церковь Сан Стефано аль Понте, Флоренция), основополагающем произведении мастера, исполненном до 1656. **Литература:** Rudolph Lepke 1928. S. 89. N 316.



160

Такка, Фердинандо (круг)  
Tacca, Ferdinando (circle of)

### 160. Борцы

Группа. Бронза. Высота 40, подножие 17,5 × 17,5  
Поступила в 1928 из ГМФ. Ранее: собр. О. Э. Браза в Петрограде.  
Инв. № Н. ск. 990

Подобные изображения борющихся атлетов (иногда также женщин) упо-

минаются в инвентарях различных европейских коллекций начиная с XVIII в. Несколько таких композиций в конце XX в. появлялось на аукционах и выставлялось в Лондоне (Christie's 1973. Lot 131; Heim, Sommer Exh. 1976. N 24; Christie's 1986. Lot 37; Christie's 1988. Lot 108; Christie's 1989-I. Lot 116). В каталоге аукциона Кристи 1973 впервые была предложена атрибуция группы с борющимися женщинами мастерской Фердинандо Такка.

При этом отмечалась близость композиции к рельефу Такка «Мучение св. Стефана» (церковь Сан Стефано аль Понте, Флоренция), а также к другим произведениям, приписываемым этому мастеру. На аукционе Кристи 1989 продавались две парные группы с изображением борющихся мужчин и женщин с определением «по моделям, приписываемым Фердинандо Такка». Надо отметить, что бронзы, считающиеся работами мастера, отличаются более тонкой проработкой деталей. Поэтому правильнее будет отнести рассматриваемую группу к произведениям круга Фердинандо Такка.

**Выставки:** 2013 Казань. № 202.

Фоджини, Джованни Батиста

Foggini, Giovanni Battista

1652, Флоренция — 1725, Флоренция

### 161. Поклонение пастухов

Горельеф. Мрамор. 135 × 86  
Глубокая сквозная трещина через весь рельеф.  
Поступил в 1918 из собр. Салтыковых в Петрограде.  
Инв. № Н. ск. 532

Лк. 2: 8–20.

При поступлении в Эрмитаж рельеф был отнесен Ж. А. Мацулевич (устно) к кругу Эрколе Ферраты. В 1970 опубликован как произведение самого Ферраты. Дж. Монтегю (1973) опознала в эрмитажном «Поклонении пастухов» одно из первых произведений Джованни Батиста Фоджини, законченное в Риме в 1675. Позднее горельеф перевезли во Флоренцию, где поместили в капелле Палаццо Питти. Время его исчезновения из Флоренции установить не удалось. Как описания рельефа, относящиеся к концу XVII в., так и его размеры полностью соответствуют эрмитажному «Поклонению пастухов». Об авторстве Фоджини свидетельствует также сопоставление композиции с ранними произведениями мастера, проведенное английской исследовательницей («Первая месса св. Андреа Корсини», церковь

дель Кармине, Флоренция; «Распятие», Музео дельи Ардженти, Флоренция). Авторство Фоджини для эрмитажного рельефа принято последующими авторами.

**Литература:** Зарецкая, Косарева 1970. № 46, 47; Montagu 1973. P. 331; Lankheit 1976. S. 9; Monaci 1976. S. 32; Androsof, Kosareva, Saverkina 1978. N 139; Montagu 1989. P. 14; Монтегю 1993. С. 122.

Фоджини, Джованни Батиста

Foggini, Giovanni Battista

1652, Флоренция — 1725, Флоренция

### 162. Давид над телом Голиафа

Группа. Бронза, искусственная золотистая патина. Высота 44  
Поступила в 1886 из Голицынского музея в Москве.  
Инв. № Н. Ск. 370

1 Кн. Цар. 17: 51.

В Голицынском музее группа традиционно числилась произведением Фоджини и датировалась 1722. Эта же атрибуция сохранялась и в Эрмитаже, однако группа была опубликована только в 1980. Последние исследования позволили определить ее место в истории флорентийской пластики начала XVIII в. В 1722–1725 по заказу Анны Марии Луизы Медичи, дочери Козимо III, которой суждено было остаться последней из семьи Медичи, во Флоренции было отлито в бронзе двенадцать групп на сюжеты из Священного Писания. Для этой ответственной работы привлекались виднейшие мастера своего времени, в том числе Фоджини, занимавший должность первого скульптора при дворе последних Медичи. Согласно его биографии, составленной в 1730-е Франческо Саверио Бальдинуччи, Фоджини «в 1723 году для ее высочества великой княгини Анны Марии Луизы, вдовы покойного Электора Палатинского, сделал модели и отлил две прекрасные группы из бронзы, одна из которых представляет святого царя Давида, который, убив Голиафа, пре-



161

клонив колени над его телом... показывает народу отрезанную голову филистимлянина». Исследователи смогли собрать богатый материал, связанный

с этим произведением: подготовительный рисунок Фоджини (Библиотека Эвери Колумбийского университета, Нью-Йорк), модель из терракоты



162



162, фрагмент

(Музей искусств, Кливленд), а также реплику группы в фарфоре (Музей мануфактуры Дочча, Сесто Фьорентино), однако бронзовая группа считалась утраченной (Montagu 1976. P. 129, 136).

После публикации в 1980 эрмитажная группа вошла в число бесспорных произведений Фоджини. Являясь одним из последних произведений мастера, она свидетельствует не только о присущей ему театральности, но и о изумительной тонкости исполнения деталей и изысканной декоративности работы в бронзе. Позднее С. Кашу (1986) были опубликованы дополнительные материалы, касающиеся бронзовых групп, созданных для Анны Марии Луизы Медичи. Благодаря им удалось подтвердить традиционную датировку группы — 1722 (возможно, эта дата была поставлена мастером на несохранившемся подножии). Из документов следует, что 23 декабря 1722 Фоджини получил за «Давида над телом Голиафа» 257 дукатов и 1 лиру, что следует признать очень высокой ценой для небольшой композиции. По сюжету группа должна была соответствовать изображению Юдифи с головой Олоферна, созданной одновременно (ныне — Музей и Художественная галерея, Бирмингем).

По завещанию Анны Марии Луизы Медичи созданные для нее бронзы разошлись по всему свету. Данная группа была завещана Винченцо Барди. Возможно, она находилась в Париже в 1803 (Arquié-Bruley 1987). Известно, при каких обстоятельствах она могла попасть в Голицынский музей.

В последнее время в поле зрения историков искусства попал второй экземпляр этой композиции, который отождествляется с принадлежавшим флорентийцу Джузеппе Борри в 1767 (ныне — собр. Петера Марино в Нью-Йорке). Дж. Уоррен (2010) считает, что обе группы выполнены на одинаково высоком уровне, однако эрмитажная с большим основанием может быть идентифицирована с группой, происходящей из собр. Медичи.



162, фрагмент



162, фрагмент

**Выставки:** 1999 Санкт-Петербург. № 12; 2004 Москва. № 100; 2006 Firenze. N 165; 2011 Выборг. № 47.

**Литература:** Описание Голицынского музея 1866. № 319; Указатель Голицынского музея 1882. № 319; Baldinucci 1975. P. 384; Androssow 1980. P. 237; Nava Cellini 1982. P. 134; Lankheit 1982. S. 119; Андросов 1983. С. 255; Casciu 1986. P. 85, 96; Arquié-Bruley 1987. P. 41, 42; Repertorio 1993. P. 81 (ошибочно указано, что группа находится в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве); Warren 2010. P. 241–246.

Сольдани-Бенци, Массимильяно  
Soldani-Benzi, Massimiliano

1656, Монтеварки — 1740, Вилла Петроло

### 163. Аполлино

Статуэтка. Бронза, искусственная золотистая патина. Высота 32  
Поступила в 1845 по завещанию из собр. Д. П. Татищева в Петербурге.  
Инв. № Н. ск. 91

Редукция с мраморной статуи, хранящейся в Галерее Уффици, Флоренция. Античный оригинал известен с начала XVIII в. и, возможно, идентичен так называемому «Аполлону Медичи», находившемуся в Риме в 1684. Его перевезли во Флоренцию в 1769–1770, тогда же статую реставрировал Инноченцо Спиначчи. В настоящее время «Аполлино» считается римской копией с оригинала Праксителя или его круга (Haskell, Penny 1981. N 7). Статуэтка была внесена в инвентарь Эрмитажа как французская работа XVIII в. Тем не менее характерный золотистый цвет искусственной патины ясно указывает на флорентийское происхождение бронзы. Статуэтка входила в серию повторений знаменитых статуй античности и нового времени, созданную Сольдани и его мастерской. Другие подобные варианты: Национальный музей Барджелло, Флоренция; Баварский национальный музей, Мюнхен; Королевский музей Онтарио, Торонто. Еще одна подобная



163

статуэтка, хранившаяся в Городской библиотеке в Лейпциге, утрачена.  
**Литература:** Androssow 1980. S. 242; Андросов 1983. С. 258; Repertorio 1993. P. 103.

Сольдани-Бенци, Массимильяно  
Soldani-Benzi, Massimiliano

1656, Монтеварки — 1740, Вилла Петроло

**164. Вакх**

Статуэтка. Бронза, искусственная золотистая патина. Высота 33



164

Поступила до 1859.  
Инв. № Н. ск. 179

Статуэтка является редукцией известной мраморной статуи, созданной Якопо Сансовино в 1510–1512 (Национальный музей Барджелло, Флоренция).

Была внесена в инвентарь Эрмитажа как произведение Сансовино и дважды публиковалась с этой атрибуцией в альбомах Эрмитажа. Однако на самом деле бронза была создана Сольдани и входила в серию повторений знаменитых статуй античности и нового времени. Впервые данную статуэтку

упомянула как произведение Сольдани Дж. Монтею в 1974. По-видимому, в свое время фигурка пользовалась большой популярностью, о чем свидетельствуют многочисленные реплики: Национальный музей Барджелло, Флоренция; собр. Метьюин, Коршем Корт; собр. Майкла Холла, Нью-Йорк (The Burlington Magazine. 1968. August. P. V), а также аукционы — Кристи, Лондон, 15 мая 1994 (лот 156); Сотби, Лондон, 7 июля 1994 (лот 99); Сотби, Лондон, 6 июля 1995 (лот 76, очевидно, идентична предыдущей); Сотби, Лондон, 3 декабря 1997 (лот 76). В на-



165

чале XX в. подобная статуэтка находилась в собр. Белосельских-Белозерских в Петербурге (Художественные сокровища России. 1904. Вып. 4. С. 417).

**Литература:** Зарецкая, Косарева 1960. № 12; Зарецкая, Косарева 1970. № 23; The Twilight of the Medici 1974. P. 73; Androssow 1980. P. 244; Андросов 1983. С. 259; Repertorio 1993. P. 103.

Сольдани-Бенци, Массимильяно  
(с оригинала)

Soldani-Benzi, Massimiliano (after)

**165. Осень**

Рельеф. Мрамор. 57 × 41,5  
Поступил в 1969 через ЭЗК.  
Инв. № Н. ск. 2403

При поступлении рельеф был внесен в инвентарь Эрмитажа как копия с оригинала Франческо Дюкенуа. На самом деле композиция повторяет бронзовый рельеф «Осень» работы Массимильяно Сольдани, входивший в серию «Четыре времени года» (Баварский национальный музей, Мюнхен). Данный рельеф в мраморе отличается высоким уровнем исполнения и имеет отличия от бронзового в некоторых деталях. Поэтому можно высказать предположение, что рельеф Эрмитажа мог быть создан непосредственно в мастерской Сольдани или чуть позднее, в XVIII в. В то же время необычная толщина мраморной плиты указывает на то, что, скорее всего, он предназначался для украшения интерьера или фасада здания.  
**Выставки:** 2011 Выборг. № 48.

Пьямонтини, Джузеппе  
Piamontini, Giuseppe

1664, Флоренция — 1742, Флоренция

**166. Фавн с козленком**

Статуэтка. Бронза, искусственная золотистая патина. Высота 61  
Поступила в 1920 из ГМФ. Ранее: собр. графов Мусиных-Пушкиных в Петербурге.

Инв. № Н. ск. 1214

Статуэтка представляет собой довольно точную уменьшенную копию с античной мраморной статуи, найденной в 1676 в Риме и затем реставрированной Эрколе Ферратой. Она находилась в собр. королевы Христины Шведской в Риме, а в 1724 ее продали испанскому королю Филиппу V (ныне — в Музее Прадо, Мадрид).



166

184

Мраморная статуя рассматривается как римская копия I в. н. э. с бронзового оригинала III в. до н. э., возможно, пергамской школы (Haskell, Penny 1981. N 37).

Статуэтка была внесена в инвентарь Эрмитажа как произведение французского мастера первой половины XIX в. На самом деле характерный золотистый цвет патины ясно указывает, что она была создана во Флоренции ок. 1700. Данная бронза известна еще в двух репликах (Музей карнавала, Париж; Национальный музей Барджелло, Флоренция), которые в свое время приписывались Массимильяно Сольдани. Поэтому «Фавн с козленком» был опубликован в 1980 с этой атрибуцией.

В 1991 С. Беллези опубликовал документ, согласно которому Джузеппе Пьямонтини в ноябре 1697 были выплачены деньги за бронзовую статуэтку фавна с козленком высотой в один браччо (ок. 60 см). Исследователь справедливо соотнес этот документ с известными вариантами бронзовой статуэтки, в том числе с эрмитажным.

Парная статуэтка, повторяющая античную статую «Сатир с кимвалами», также поступившая в Эрмитаж в 1920 из собр. Мусиных-Пушкиных, ныне находится в Дальневосточном художественном музее в Хабаровске.

**Выставки:** 1987 New Delhi. N 125; 1999 Санкт-Петербург. № 13; 2011 Выборг. № 51.

**Литература:** Androssow 1980. S. 245; Андросов 1983. С. 259; Bellesi 1991. P. 27; Repertorio 1993. P. 94.

Монтаути, Антонио (с оригинала)

Montauti, Antonio (after)

Ок. 1685 — после 1740, Рим

### 167. Пьета

Группа. Мрамор. Высота 183, длина 157

Утрачены кисть левой руки Богоматери и все пальцы на руках и ногах Христа.



167

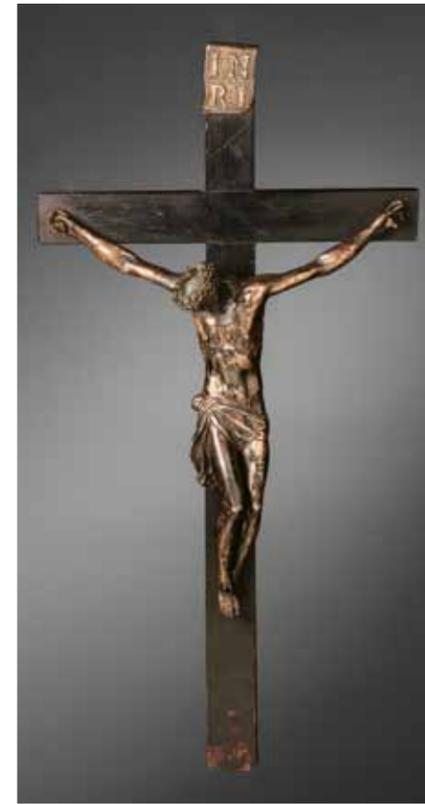
Поступила в 1939 из церкви в селе Коробовка Воронежской области. Инв. № Н. ск. 2128

Группа, установленная в семейном склепе князей Вяземских в селе Коробовка, некогда считалась произведением Джан Лоренцо Бернини. Вероятно, по

этой причине она привлекла внимание Ж. А. Мацулевич, которая настояла на ее передаче в Эрмитаж. Позднее исследовательница, по-видимому, потеряла интерес к «Пьете», отметив на инвентарной карточке, что группа приобретена «в Риме у Мазини».

На самом деле «Пьета» является слегка видоизмененной копией с мраморной композиции, созданной Антонио Монтаути ок. 1733–1736 и находящейся в капелле Корсини римского собора Сан Джованни ин Латерано. Эта композиция пользовалась большой

185



168

популярностью, в том числе и в XIX в. Церковь в Коробовке строилась в 1880–1884, это позволяет предполагать, что в то же время была куплена (или заказана) данная группа. Нельзя исключить, что ее автором является скульптор Джироламо Мазини (1840–1885), у которого она и была приобретена. Расчистка и значительная реставрация группы проведена после ее перемещения в здание Фондохранилища Эрмитажа в 2003–2004. Публикуется впервые.

Флорентийский скульптор  
начала XVII века

Florentine Sculptor of the early  
17th century

**168. Распятие**

Серебро. Высота 24  
Деревянный крест относится  
к более позднему времени.

168, фрагмент



169

Поступило в 1920 из ГМФ. Ранее: собр. князей Куракиных в Петербурге.

Инв. № Н. ск. 1234

Распятие из серебра было внесено в инвентарь Эрмитажа как произведение итальянского скульптора XIX в. На самом деле фигура распятого Христа обнаруживает сходство с иконографическим типом Cristo morto, восходящим к образам, созданным Джамболомией или кем-то из его ближайшего окружения. Близкое по размерам и трактовке фигуры Христа распятие хранится в Палаццо Апостолико в Лорето. Благодаря надписи на деревянном цоколе оно ассоциируется с распятием, подаренным Каза Санта ди Лорето Иоанной Австрийской в 1573 (Giambologna 1978. S. 195. N 103), и рассматривается как произведение Джамболомьи (со знаком вопроса). Исходя из популярности этого произведения, можно предположить, что и «Распятие» Эрмитажа могло быть исполнено во Флоренции в начале XVII в.

скульптором, испытавшим влияние Джамболомьи. В качестве дополнительной аналогии здесь может быть привлечено серебряное распятие того же размера, принадлежавшее братьям Томасо и включенное в каталог их коллекции как произведение флорентийской школы ок. 1600 (Scultura 2008. N 14).

Публикуется впервые.

Флорентийский скульптор  
начала XVII века (?)

Florentine Sculptor of the early  
17th century (?)

**169. Борцы**

Группа. Бронза, искусственная  
коричневая патина. Высота 35,  
длина 40

Поступила до 1852.

Инв. № Н. ск. 162

Копия с античной мраморной группы,  
хранящейся в Галерее Уффици во Флоренции (о ней см. кат. 86).

187



170

В инвентарь Эрмитажа данное произведение было внесено как работа французского скульптора начала XIX в. Между тем оно обнаруживает большое сходство со скульптурной группой, хранящейся в Музее Резиденции в Мюнхене. Х. Р. Вейраух рассматривает мюнхенскую бронзу как произведение флорентийского скульптора начала XVII в. (со знаком вопроса) (Weihrauch 1956. N 279).

**Выставки:** 2013 Казань. № 201.

Скульптор из Марке второй четверти XVII века (?)

Sculptor from Marche of the second quarter of the 17th century (?)

#### 170. Мадонна дель Соккорсо

Рельеф. Мрамор.

45,5 × 36,8

Рельеф сильно поврежден.

Глубокая трещина по диагонали заметна в левом верхнем углу.



170

По краю рельефа надпись: *CONGREGATIO / SANCTÆ MARIE DE / SVCCVRSV FVNDATA / ANNO DOM[INI]: 1628 DIE 2: FEBR[VARIO]:* (Конгрегация святой Марии дель Соккорсо основана в год Господень 1628 в день 2 февраля) Поступил в 1980 через ЭЗК. Инв. № Н. ск. 2503

Рельеф был внесен в инвентарь Эрмитажа как произведение немецкого мастера XVII в., изображающее святую с двумя детьми. На самом деле, как видно из надписи на латыни, здесь изображена Мадонна дель Соккорсо (Мадонна помогающая), при этом ребенок справа на самом деле является монстром (его ступни напоминают лапы птицы).

Возникновение сюжета Мадонны дель Соккорсо относят к началу XIV в. и связывают с историей, произошедшей в Палермо. Там жила некая дама, легко предававшаяся приступам гнева, в частности кричавшая на маленького сына: «Чтобы дьявол тебя забрал». Од-

нажды, когда она, как обычно, призвала дьявола, явилось чудовище из ада с явным намерением исполнить ее желание. Несчастливая мать взмолилась Богоматери, которая предстала перед ней с палкой и изгнала монстра. В память об этом событии началось почитание Мадонны дель Соккорсо, особенно подержанное монахами-августинцами.

Кроме Сицилии, изображение Богоматери, прогоняющей дьявола или его креатуру, было популярно с конца XV в. в Тоскане, Умбрии и Марке. Примером ранней картины на этот сюжет может служить произведение Мастера Рождества Джонсона, датированное временем ок. 1470 (церковь Санто Спирито, Флоренция). После Тридентского собора, регламентировавшего сюжеты религиозной живописи, Мадонна дель Соккорсо редко встречается в изобразительном искусстве (Marozzi 2001).

Д-р М. Чериана (Венеция, устно, 2011) предположил принадлежность данного рельефа школе Марке, вероятно, на



171

основании популярности сюжета «Мадонна дель Соккорсо» в этой области. Рельеф представляется редким датированным памятником народного, возможно, непрофессионального искусства.

Публикуется впервые.

Флорентийский скульптор XVII века (?)

Florentine Sculptor of the 17th century (?)

#### 171. Спящий Гермафродит

Статуэтка. Мрамор.

Высота 18,5, длина 60

Поступила в 1994 через ЭЗК.

Инв. № Н. ск. 2711

Овидий. Метаморфозы. IV, 273–387.

Статуэтка представляет собой копию с одного из вариантов античной статуи спящего Гермафродита, которая хранится в Галерее Уффици во Флоренции. Эта статуя, известная с конца XVI в., находилась в собр. Лудовизи в Риме и была куплена для Уффици великим герцогом Фердинандо II в 1663 (Mansuelli 1958. N 53). По нашему мнению, лицо Гермафродита в данной

копии отражает тип женского лица, встречающийся в произведениях Джамболоньи и его учеников. Это позволяет приписать исполнение статуэтки мастеру флорентийской школы с датировкой XVII в.

Публикуется впервые.

Флорентийский скульптор XVII века (?)

Florentine Sculptor of the 17th century (?)

#### 172. Спящий амур

Статуэтка. Бронза, искусственная

коричневая патина. Высота 36,

длина 100

Поступила до 1859.

Инв. № Н. ск. 156

В инвентарь Эрмитажа статуэтка внесена как произведение итальянского скульптора XVII в., высказывалось также маловероятное предположение об авторстве Адриана де Вриса.

На самом деле статуэтка представляет собой копию с античной скульптуры «Спящий амур», хранящейся в Галерее Уффици во Флоренции. Ранняя история скульптуры из Уффици доку-

ментально не зафиксирована. По-видимому, она была известна уже во времена Вазари, а прежде могла находиться в коллекции Лоренцо Великолепного Медичи (Mansuelli 1958. N 109). Известны также другие копии с этого антика. Реплика статуэтки чуть большего размера ранее находилась в собр. Камилло Кастильони в Вене, где числилась произведением итальянского скульптора первой половины XVI в. (Collections Castiglioni 1925. N XX). Еще один вариант фигурки амура, ранее приписывавшийся Микеланджело, хранится в собр. Метьюин, Коршем Корт (Michelangelo e l'arte 1987. P. 43). Скорее всего, эрмитажный экземпляр мог быть создан во Флоренции в XVII в. Публикуется впервые.

Флорентийский скульптор XVII века (?)

Florentine Sculptor of the 17th century (?)

#### 173. Спящий амур

Статуэтка. Бронза, искусственная

коричневая патина. Высота 36,

длина 74



172



173

190

Поступила до 1859.

Инв. № Н. ск. 234

В инвентарь Эрмитажа статуэтка внесена как произведение итальянского скульптора XVII в.

Она представляет собой копию с античной скульптуры «Спящий эрос», также хранящейся в Галерее Уффици во Флоренции. Ранняя история этой статуи лишена документации. По-видимому, она была известна в XVI в. (Manselli 1958. N 108). Эрмитажный экземпляр мог быть создан во Флоренции в XVII в.

Публикуется впервые.

Флорентийский скульптор  
начала XVIII века

Florentine Sculptor of the early  
18th century

#### 174. Галл, убивающий себя и жену

Группа. Бронза, искусственная  
светло-коричневая патина.

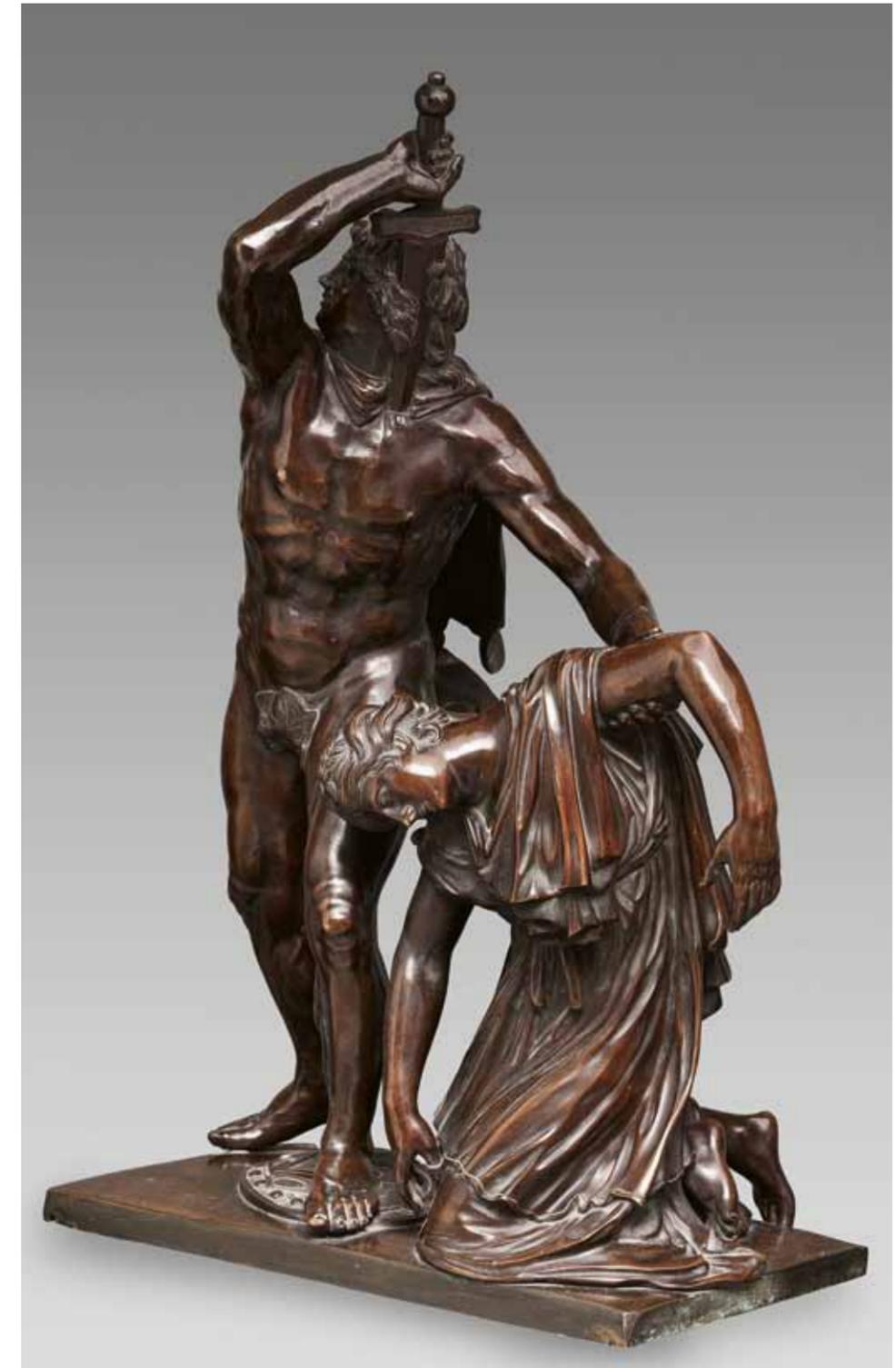
Высота 56

Поступила в 1920 из ГМФ. Ранее:  
собр. графов Мусиных-Пушкиных  
в Петербурге.

Инв. № Н. ск. 1213

Группа повторяет прославленную античную композицию в мраморе, хранящуюся в Национальном археологическом музее в Риме. Первое упоминание об античном оригинале относится к 1623, когда он уже находился в собр. Лувровизи в Риме. В дальнейшем скульптура переходила по наследству к разным членам этого семейства и в 1901 была продана итальянскому правительству. В современной литературе мраморная группа рассматривается как римская копия II в. н. э. с бронзового оригинала III в. до н. э. (Haskell, Penny 1981. N 68).

В инвентарь Эрмитажа группа была внесена как французская работа XVIII в. Тем не менее золотистый оттенок патины указывает на то, что более вероятным местом ее создания была Флоренция начала XVIII в. Дополнительным аргументом в пользу

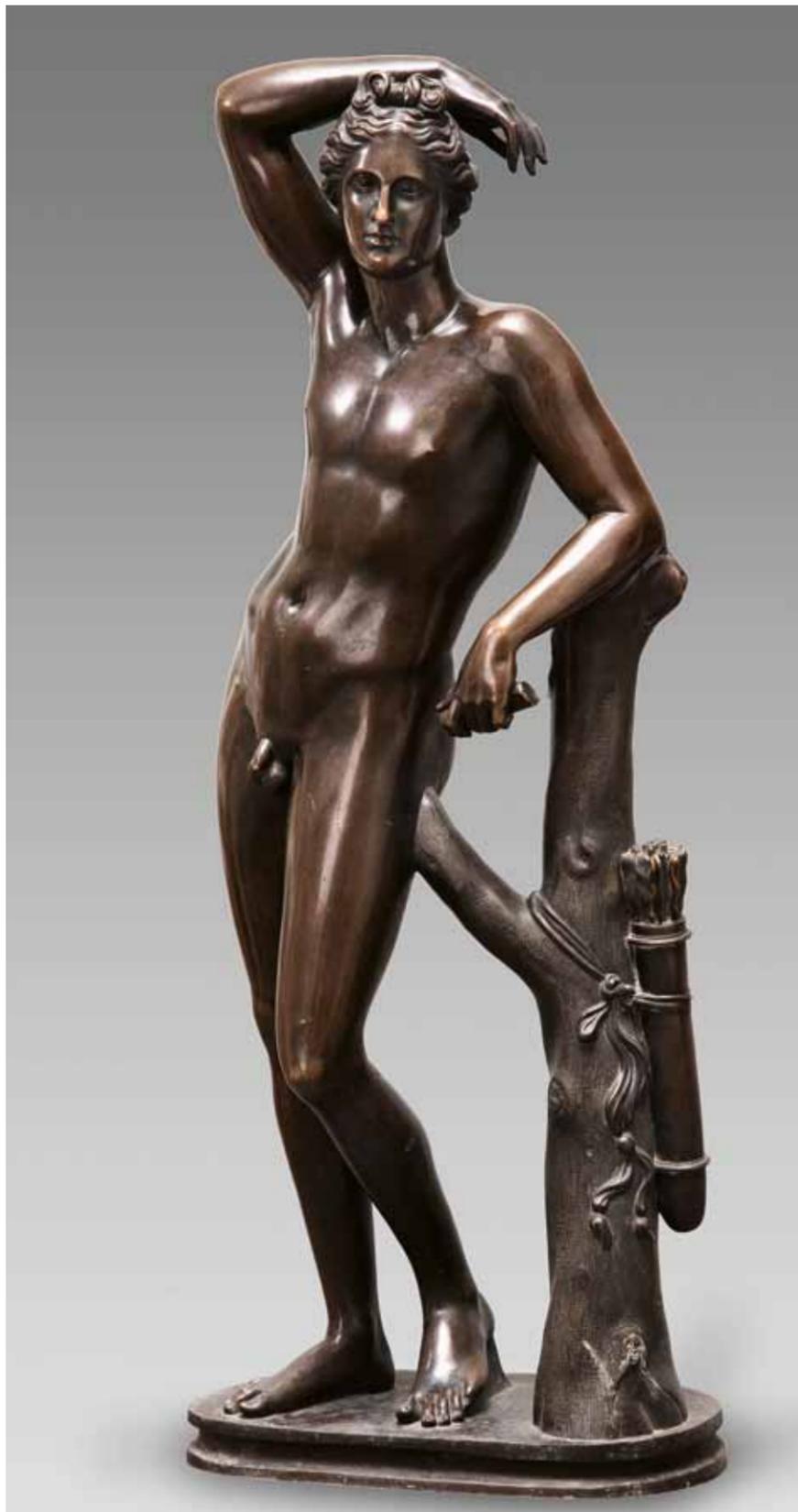


174

такой атрибуции может служить то обстоятельство, что целый ряд бронзовых статуэток коллекции графов

Мусиных-Пушкиных также имел флорентийское происхождение. Публикуется впервые.

191



Флорентийский скульптор первой половины XVIII века (?)

Florentine Sculptor of the first half of the 18th century (?)

**175. Аполлино**

Статуя. Бронза, искусственная светло-коричневая патина.

Высота 148

Поступила в 1948 через ЭЗК.

Инв. № Н. ск. 2227

Статуя представляет собой копию с античной мраморной скульптуры, хранящейся ныне в Галерее Уффици во Флоренции (см. о ней подробнее в кат. 162).

При поступлении была внесена в инвентарь Эрмитажа как произведение итальянского скульптора XVIII в. Это определение следует несколько уточнить: судя по цвету искусственной патины, статуя могла быть создана во Флоренции в первой половине XVIII в.

Публикуется впервые.

Венеция и Северная Италия.  
XVII — первая половина XVIII века

Кремаско, Джованни

Cremasco, Giovanni

Известен в 1630–1651, Феррара

**176. Святые Рох, Себастьян и Лоренцо Джустиниани, папа Римский и дож Венеции просят Богоматерь об избавлении города от чумы**

Рельеф. Дерево (сосна). 58 × 35

Отбиты две руки младенца Христа, правая рука левого ангела, пальцы на левой руке Богоматери. Утрачена часть фона слева внизу. Поверхность повреждена.

Слева внизу, на камне, подпись:  
· ZVANE · / · CHREMASCO · / · F ·

Поступил в 1845 по завещанию из собр. Д. П. Татищева в Петербурге.

Инв. № Н. ск. 98

Рельеф был внесен в инвентарь Эрмитажа под названием «Явление Богоматери собору святых в Венеции». Действительно, в пейзаже на втором плане легко узнать Пьяцетту с колоннами, библиотеку Сансовино, кампанилу и Лоджетту (слева), Дворец дожей и со-

бор Сан Марко (справа). Уточнение имен святых позволяет установить сюжет композиции. Слева изображен св. Рох с посохом паломника и раковиной св. Иакова на плаще. За ним располагаются папа Римский и дож Венеции. Справа — привязанный к дереву св. Себастьян, за ним — стоящий на коленях св. Лоренцо Джустиниани, первый патриарх Венеции. Св. Себастьян и св. Рох считались защитниками от тяжелых болезней, в частности от чумы. При этом первому приписывались профилактические функции, а второму — терапевтические. Св. Лоренцо Джустиниани выступает здесь как покровитель Венеции, на фоне которой происходит действие. Рельеф по сюжету напоминает картину Бернардино Пруденти «Мадонна со святыми Марком, Лоренцо Джустиниани, Рохом и Себастьяном» (церковь Санта Мария делле Салуте, Венеция), датированную 1641, и еще более — картину Джузеппе Хейнца Младшего «Приходской священник Джованни Помалли и святые Иоанн Евангелист, Теодор и Рох молят Богоматерь об избавлении от чумы» (Церковь Сан Фантино, Венеция), относящуюся к 1632. Сходство иконографии позволяет связать рельеф Эрмитажа с событиями 1630–1631, когда в Венеции свирепствовала эпидемия чумы. Такая датировка вполне подтверждается как стилистикой рельефа, так и немногочисленными сведениями об авторе.

Джованни Кремаско, по-видимому происходивший из города Кремы, известен только работами в дереве. 1636-м датируется выполненный им деревянный хор с 27 фигуративными рельефами из дерева для церкви Сан Николо на острове Лидо. Ок. 1646 Кремаско работал в Ферраре, где ему заказали деревянное распятие в натуральную величину, законченное его учеником Джованни Батиста Маскароне (церковь Сан Джузеппе).

**Литература:** Androsov 1993-II. S. 488; Андросов 1999-II. С. 3.

Ле Курт (Ле Корте), Джусто (?)

Le Court (Le Corte), Giusto (?)

1627, Ипр — 1678, Венеция

**177. Старик**

Бюст. Терракота. Высота 54

Утрачены края плаща на левом плече и у правого плеча. Оббита ножка бюста сади.

Поступил в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 577

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) данный бюст, по-видимому, значился как «Плутон», без имени автора. По Списку Альгаротти не отождествляется. Г. Трей (1871) дал ему следующее описание: «Мужской бюст из терракоты; судя по платку на голове, может быть, есть аллегорическое

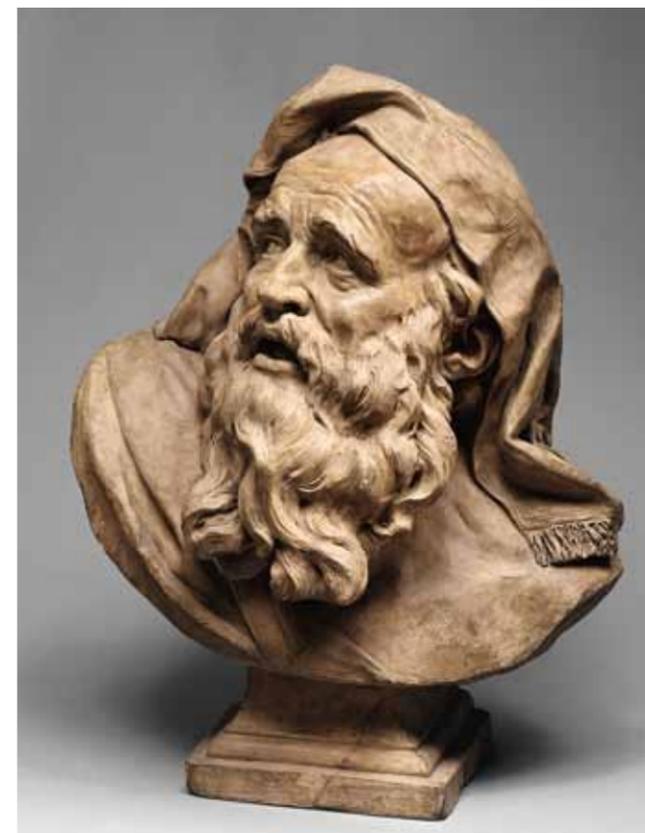


176, подпись



176

194



177

изображение Зимы... Тщательно отделанное произведение вероятно XVII столетия». В инвентарь Эрмитажа бюст был внесен как аллегорическое изображение Зимы и итальянская работа XVII в. Позднее публиковался в каталогах выставок как гипотетическое произведение Джусто Ле Курта. Своеобразный тип лица изображенного напоминает о мужских лицах в творчестве Джусто Ле Курта, мастера фламандского происхождения, ставшего одним из главных представителей барочной пластики в Венеции. Здесь можно сослаться, например, на голову св. Марка в алтаре церкви Санта Мария делле Салуте в Венеции, главного произведения мастера. Есть некоторое сходство и с лицами атлантов на надгробии Джорджо Морозини (Церковь Сан Клементе ин Изола, Венеция), и атлантов на фасаде церкви Оспедалетто. В дальнейшем подобный тип лица использовался и развивался многими венецианскими скульп-

торами, в том числе Энрико Меренго и Орацио Маринали. Все же определенная манера моделировки лица, бороды и драпировки указывает скорее на авторство Ле Курта, чем на одного из его последователей. Драпировка, накинутая на голову, может указывать на то, что скульптор представил аллегорию Зимы. С другой стороны, этот образ скорее предполагает изображение материи, отороченной мехом. Несколько позднее Орацио Маринали часто использовал подобный мотив — драпировку на голове — даже для изображения античных философов, поэтому нам кажется более правильным остановиться на нейтральном обозначении сюжета.  
**Выставки:** 1989 Ленинград. № 42; 1991–1992 Roma — Venezia. N 40; 2002 Bonn. N 233; 2005 Massa. N 20; 2011 Выборг. № 41.  
**Литература:** Museo 1788. P. 20; Петров 1864. С. 593; Трей 1871. С. 73. № 593; Андросов 2006. № 50.



178

Мейринг, Генрих (?)

Meyring, Heinrich (?)

1628 (?), Рейн — 1723, Венеция

**178. Богоматерь скорбящая**

Рельеф. Мрамор. Диаметр 33  
Поступил в 1919 из Музея АХ  
в Петрограде. Ранее: до 1800 —  
собр. Фарсетти в Венеции.  
Инв. № Н. ск. 609

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) данный рельеф числился как «барельеф со скорбящей Мадонной, Альгарди». В Списке Альгаротти отсутствует. Г. Трей (1871) считал его копией с оригинала Альгарди. В инвентарь Эрмитажа его внесли под именем Альгарди. Однако нынешнее состояние науки не позволяет приписывать «Богоматерь скорбящую» Альгарди. Напротив, тип лица Мадонны с характерной крупной нижней челюстью вызывает воспоминания о любимых образах Генриха Мейринга,

195



179

скульптора немецкого происхождения, побывавшего сначала в Риме, а с конца 1670-х обосновавшегося в Венеции.

**Выставки:** 2011 Выборг. № 44.

**Литература:** Museo 1788. P. 26; Петров 1864. С. 595; Трей 1871. С. 48. № 684; Андросов 2006. № 122.

Пароди, Филиппо

Parodi, Filippo

1630, Генуя — 1702, Генуя

### 179. Мальчик с черепом

Статуэтка. Терракота. Высота 29  
Поступила в 1919 из Музея АХ  
в Петрограде. Ранее: до 1800 —  
собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 595

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) статуэтка значилась без имени автора. По Списку Альгаротти не отождествляется. Ж. А. Мацулевич предложила (устно) приписать ее венецианскому скульптору середины XVIII в. Джузеппе Бернарди Торретто. Позднее фигурка предположительно считалась произведением итальянского

мастера XVII в. (Зарецкая, Косарева 1975).

Убедительную атрибуцию данной терракоты удалось предложить только при подготовке каталога выставки 1989. Аналогичная фигурка мальчика с черепом изображена лежащей у ног статуи св. Франциска работы Филиппо Пароди в Капелле дель Тезоро (базилика дель Санто, Падуя). Вместе с тем терракота имеет ряд отличий от мраморной статуи: глаза путо здесь прикрыты, и он не смотрит на зрителя; кроме того, в падуанском варианте низ живота мальчика декорирован листьями. Эти детали доказывают оригинальный характер эрмитажной фигурки, исполнение которой отличается в целом свежестью и высоким качеством.

В процессе работы над Капеллой дель Тезоро Филиппо Пароди выступал не только как скульптор, но и как архитектор, пристроивший капеллу к основному объему базилики. Проект Капеллы дель Тезоро Пароди представил попечителям строительства 8 марта 1689, и 18 апреля с ним был заключен контракт, по которому работа должна была быть завершена в течение пяти лет. Пароди обязался

исполнить также мраморные статуи, в том числе «св. Франциска с распятием в руке и черепом». Сперва Пароди работал над статуей св. Антония, которая была закончена весной 1691 и 23 апреля установлена в Капелле. С этого времени скульптор получал плату также за статую св. Франциска, которая вскоре была закончена и установлена на предназначенном для нее месте 19 ноября того же года (Bresciani Alvarez 1984. P. 200–202).

Следует отметить, что в Музее Чивико в Азоло хранится мраморная статуэтка, позой близкая к фигуре «Мальчика с черепом», считающаяся произведением Джузеппе Бернарди Торретто. Именно сходство с этой статуэткой позволило Ж. А. Мацулевич приписать эрмитажную терракоту тому же мастеру. По нашему мнению, фигурка из Азоло уступает по качеству работам Пароди и не обладает выразительностью и жизненной достоверностью модели из Эрмитажа. Возможно, Бернарди Торретто просто повторил заинтересовавший его фрагмент статуи работы Пароди.

Можно предположить, что статуэтка «Мальчик с черепом» относится к числу единичных произведений, приобретенных аббатом Филиппо Фарсетти в Венеции или в области Венето.

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 53; 1991–1992 Roma — Venezia. N 57; 1998–1999 Chicago — Philadelphia — Washington. N 26; 2002 Bonn. N 234; 2005 Massa. N 24.

**Литература:** Museo 1788. P. 25; Петров 1864. С. 593; Трей 1871. С. 42. № 633; Зарецкая, Косарева 1975. № 49; Vacchi 2000. P. 773; Андросов 2006. № 54.

Пароди, Филиппо (?)

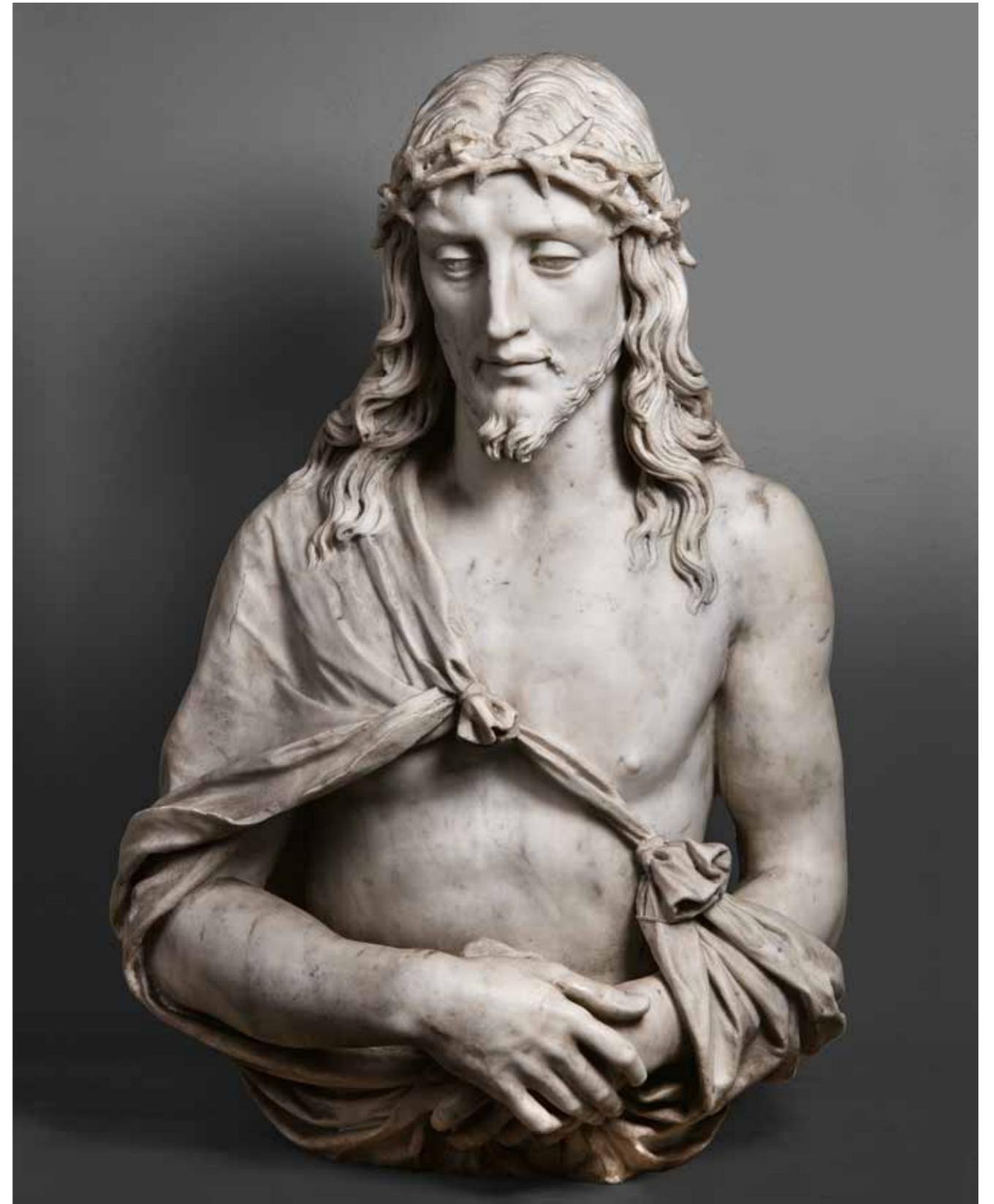
Parodi, Filippo (?)

1630, Генуя — 1702, Генуя

### 180. Страждущий Христос (Ессе Homo)

Полуфигура. Мрамор. Высота 74

Утрачены концы терниев в нескольких местах.



180



181

Поступила в 1922 из ГМФ. Ранее: собр. П. П. Дурново в Петрограде. Инв. № Н. ск. 1384

Согласно подписи к фотографии, опубликованной в журнале «Художественные сокровища России» (1904), полуфигура Христа некогда находилась в Кампо Санто в Пизе и была приобретена там князем В. П. Кочубеем, а затем по наследству перешла к П. П. Дурново. В той же публикации «Страждущий Христос» датировался XVI в. и сопоставлялся с картинами Корреджо. Записан в инвентарь Эрмитажа как произведение конца XVI в., хотя эта датировка вызывала серьезные сомнения у специалистов музея, и даже высказывалось предположение о создании скульптуры в XIX в.

По нашему мнению, полуфигура Христа может быть приписана Филиппо Пароди, работавшему в Генуе и в области Веного. Близкий тип лица Христа находим в группе Пароди «Оплакивание» (церковь Санта Джустина, Падуа). Трактовка складок и веревки, которой связаны руки, напоминает о другой работе этого мастера — «Ессе Номо» из церкви Сан Франческо Гранде в Падуе. В то же время наибольшее сходство полуфигура имеет с «Ессе Номо» Пароди из Городских музеев в Венеции.



182, подпись

**Литература:** Художественные сокровища России. 1904. Вып. 4. С. 370.

Пароди, Филиппо (с оригинала)

Parodi, Filippo (after)

### 181. Св. Антоний Падуанский

Бюст. Мрамор. Высота 70  
Поступил в 1934 из ГМФ.  
Инв. № Н. ск. 1924

Св. Антоний Падуанский (1195–1231) — монах францисканского ордена, славившийся своими проповедями. Бюст был внесен в инвентарь Эрмитажа как произведение испанского скульптора XVIII в. На самом деле он представляет собой свободное повторение полуфигурного изображения св. Антония в декоре интерьера Капеллы дель Тезоро (базилика дель Санто, Падуа), созданного Филиппо Пароди. Некоторый натурализм деталей позволяет предположительно датировать бюст концом XVIII или даже XIX в.

Публикуется впервые.

Маринали, Орацио

Marinali, Orazio

1643, Ангарано (Бассано) — 1720, Виченца

### 182. Юпитер и Антиопа

Группа. Мрамор. Высота 33, подножие 70 × 35  
Справа на подножии надпись и подпись: *OPUS HORATII MARINALI VICENT[INI]*.  
Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.  
Инв. № Н. ск. 564

*Овидий. Метаморфозы. VI, 110–111.*  
В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) и в Списке Альгаротти (Mazza



182

Bocczazi 2003) группа значилась без имени автора под названием «Спящая Венера с Сатиром». Г. Трей (1871) упоминает ее как произведение Орацио Маринали под описательным названием «Обнаженная женщина, к которой подкрадывается фавн». В. Зубов (1930) и вслед за ним К. Туа (1935) и К. Семенцато (1966) называют группу «Сатир и спящая женщина». Более точную интерпретацию сюжета предложила Ж. А. Мацулевич (устно). Действительно, композиция полностью соответствует описанию истории Антиопы в поэме Овидия «Метаморфозы». С этим определением сюжета группа была опубликована в 1987 и позднее экспонировалась на выставках.

Слабая изученность хронологии творчества Орацио Маринали затрудняет предполагаемую датировку композиции. Согласно К. Туа, она могла быть исполнена в 1690-е, что кажется вполне правдоподобным. В таком случае группа может отражать впечатления,

полученные Маринали от посещения Рима: поза спящей Антиопы чрезвычайно близка к позе Гермафродита в знаменитой античной скульптуре, находившейся с начала XVII в. в собр. Боргезе в Риме (ныне — Лувр, Париж).

**Выставки:** 1990 Vicenza. N 7.11; 1999 Санкт-Петербург. № 14; 2005 Massa. N 27; 2011 Выборг. № 46.

**Литература:** Museo 1788. P. 26; Трей 1871. С. 35. № 577; Suboff 1930. S. 102; Tua 1935. P. 301; Semenzato 1966. P. 97; Андросов 1987-I. С. 228; Mazza Bocczazi 2003. P. 162. N 1; Андросов 2006. № 121.

Маринали, Анджело (?)

Marinali, Angelo (?)

1654, Ангарано (Бассано) — 1702, Виченца

### 183. Коленопреклоненный ангел

Статуя. Мрамор разноцветный.  
Высота 71

Поступила в 1994 из комиссионного магазина в Петербурге.

Инв. № Н. ск. 2710

Необычная фигура ангела, держащего на голове раковину, вероятно, использовалась как чаша для святой воды в церкви в венецианской провинции. Еще одна необычная деталь — подушка из красного мрамора под ногой ангела — находит себе аналогию в статуе «Европа» в церкви Св. Иакова в Любляне (произведение скульптора Якопо Контъери, датирующееся 1720). Тип лица ангела ясно указывает на то, что статуя могла быть создана в Венеции или в ее окрестностях в конце XVII в. Как представляется, наибольшее сходство эрмитажная статуэтка имеет с произведениями Анджело Маринали, младшего брата Орацио Маринали. По типу лица ангел очень близок к путо из статуи «Вера» (церковь Сан Лука, Верона), подписанной мастером и датированной 1702. Подобная же четкость черт лица наблюдается в созданных Анджело Маринали



183

200

статуях взрослых персонажей (например, св. Марк в церкви Санта Корона в Виченце).

**Выставки:** 1997 Санкт-Петербург. № 13.

**Литература:** Андросов 2004-I. С. 7.

Тарсия, Антонио

Tarsia, Antonio

1662, Венеция — 1739, Венеция

#### 184. Юнона

Статуя. Мрамор. Высота 91

На подножии спереди надпись:

GIVNONE; сбоку подпись —

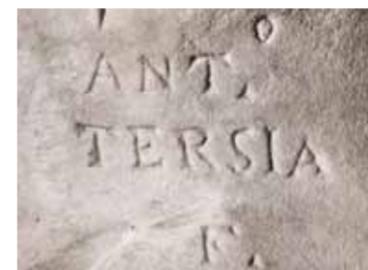
ANT.<sup>o</sup> / TERSIA / F.

Поступила во второй половине XIX в. из Таврического дворца в Петербурге.

Инв. № Н. ск. 864, входит в одну серию с кат. 185, 186

Серию небольших статуй работы Антонио Тарсия, хранящуюся в Эрмитаже, упоминает уже Ж. А. Мацулевич в 1936, не приводя, впрочем, их сюжетов. Подробная публикация серии осуществлена в 1986.

Рисунок с изображением статуи Юноны в альбоме 1717, хранящемся в Библиотеке Академии наук в Петербурге, воспроизведен О. Я. Неверовым (Neverov 1987) и доказывает, что данная статуя не тождественна статуе, привезенной в Россию в 1717. Действительно, согласно описи 1736 в Летнем саду находились две «Юноны» (одна из них ныне — в Государственном художественном музее Республики Беларусь в Минске) и два «Юпитера» (оба не сохранились). О приобретении рассматриваемой статуи, очевидно, свидетельствует отрывок из письма Саввы Рагузинского без даты,



184, подпись



184

но относящегося к концу 1717 или началу 1718, в котором упоминаются посланные царнице Екатерине I, очевидно на корабле «Армонт», в 1718 «двенадцат полустатов и шесть стату-

ев полных чрез преизящных скульпторов» (РГАДА. Ф. 9. Отд. II. Д. 41. Л. 1012). Те же статуи и бюсты упоминаются в документе от июля 1723, когда Екатерина приказала оплатить

201



185

Рагузинскому присланную из Италии скульптуру: «...6 статуй малых по 33 червонных — 198 черв[онных], 12 статуй поясных по 22 червонных — 264...» (РГАДА. Ф. 9. Отд. II. Д. 60. Л. 1394). Отметим, что цена в 33 червонных полностью совпадает с ценой

двух невысоких статуй, исполненных Тарсия в 1716–1717. Таким образом, серию изображений античных богов, созданную Тарсия, следует датировать временем ок. 1717–1718.

Статуя упоминается в описях декоративного убранства Летнего сада XVIII в.

В апреле 1803 согласно документам она находилась в Таврическом дворце (РГИА. Ф. 470. Оп. 2 (133/567). Д. 7. Л. 57, 69). Затем в октябре того же года ее передали в «магазин» Гоф-интендантской конторы (Там же. Л. 30 об.). В 1843 она находилась по-прежнему в конторских «магазинах» и предназначалась для передачи в Таврический дворец (Там же. Оп. 1 (93/527). Д. 19. Л. 83). В 1859 «Юнона» украшала Купольный зал Таврического дворца, а позднее попала в Эрмитаж.

Копия статуи, подписанная русским скульптором Василием Чвановым, хранится в ГРМ.

У ног Юноны изображен павлин — атрибут этой богини.

**Выставки:** 1996 Санкт-Петербург. № 128; 1996 Amsterdam. N 223; 2003 Санкт-Петербург-II. № 256; 2013 Amsterdam. N 223 b.

**Литература:** Мацулевич 1936. С. 88; Semenzato 1966. P. 109; Андросов 1986. С. 246; Androsov 1993-I. S. 383; Андросов 1995. С. 15; Androsov 1999-I. N 95; Андросов 1999-II. С. 41, 60; Androsov 2000-II. P. 75; Vacchi 2000. P. 792; Андросов 2004-I. № 99.

Тарсия, Антонио

Tarsia, Antonio

1662, Венеция — 1739, Венеция

### 185. Венера

Статуя. Мрамор.

Высота 93

На подножии спереди надпись:

VENERE; сбоку подпись —

A: TERSIA · F:

Поступила во второй половине XIX в. из Таврического дворца в Петербурге.

Инв. № Н. ск. 863, входит в одну серию с кат. 184, 186

Серию статуй работы Тарсия, хранящуюся в Эрмитаже, упоминала уже Ж. А. Мацулевич в 1936, но обстоятельная публикация осуществлена только



185, подпись

в 1986. Как и другие сохранившиеся статуи серии, «Венера» первоначально находилась в Летнем саду. В 1984 нами было предложено датировать ее 1716–1717, так как в списке скульптуры, посланной Саввой Рагузинским из Венеции в 1717, значились «2 статуи средних с педесталами изображающие Венеру и Гиове». Однако эта гипотеза была позднее отвергнута в связи с публикацией рисунка из альбома 1717, хранящегося в Библиотеке Академии наук в Петербурге (Nevegov 1987), где вместо «Венеры» изображена статуя «Юнона» (ныне хранящаяся в Государственном художественном музее Республики Беларусь в Минске). В действительности «Венера», очевидно, входила в число статуй, присланных Рагузинским Екатерине I из Венеции в 1718, и ее следует датировать 1717–1718. В XVIII в. она находилась в Летнем саду и упоминается в описях 1736 и 1771. В 1801 статуя была перевезена в «магазин» Гоф-интендантской конторы (РГИА. Ф. 470. Оп. 1 (86/520). Д. 25. Л. 30). В апреле 1803 она находилась в Таврическом дворце (Там же. Оп. 2 (133/567). Д. 7. Л. 57, 69). Затем в октябре того же года статую снова передали в «магазин» Гоф-интендантской конторы (Там же. Л. 30 об.). «Венера» находилась там еще в 1841 и числилась среди статуй, нуждавшихся в реставрации (Там же. Оп. 1 (93/527). Д. 18. Л. 7 об.). Позднее планировалось передать ее в Петергоф (Там же. Оп. 2 (133/567). Д. 7. Л. 30 об.), но в 1859 она украшала Купольный зал Таврического дворца, откуда позднее попала в Эрмитаж.

Венера представлена в позе, напоминающей позу классической «Венеры Медичи»; у ее левой ноги — дельфин.

**Литература:** Мацулевич 1936. С. 88; Semenzato 1966. P. 109; Андросов 1984-I. С. 69; Андросов 1986. С. 246; Androsov 1993-I. S. 383; De Vincenti 1996. P. 52; Андросов 1995. С. 15; Androsov 1999-I. N 96; Андросов 1999-II. С. 41, 60; Androsov 2000-II. P. 75; Vacchi 2000. P. 792; De Grassi 2000. P. 45; De Vincenti 2002. P. 236; Андросов 2004-I. № 101.



186

Тарсия, Антонио

Tarsia, Antonio

1662, Венеция — 1739, Венеция

### 186. Аполлон

Статуя. Мрамор. Высота 91

На подножии спереди надпись:

APOLLO; сбоку подпись —

ANTONIO TERSIA F:



186, подпись



187

Поступила во второй половине XIX в. из Таврического дворца в Петербурге.

Инв. № Н. ск. 524, входит в одну серию с кат. 184, 185

Серию статуй работы Тарсия, хранящуюся в Эрмитаже, упоминала уже Ж. А. Мацулевич в 1936. Статуя опу-

бликована в 1986 как происходящая из Летнего сада. «Аполлон», очевидно, входил в число скульптур, присланных Саввой Рагузинским Екатерине I из Венеции в 1718, и его следует датировать 1717–1718. В XVIII в. статуя находилась в Летнем саду и упоминается в описях его художествен-

ного убранства, составленных в 1736 и 1771. В 1801 ее перевезли из Грота в «магазин» Гоф-интендантской конторы (РГИА. Ф. 470. Оп. 1 (86/520). Д. 25. Л. 30). В апреле 1803 она находилась в Таврическом дворце (Там же. Оп. 2 (133/567). Д. 7. Л. 57, 69). В октябре того же года статую вновь передали в «магазин» Гоф-интендантской конторы (Там же. Л. 30 об.). Она находилась там и в 1841, когда планировалось отдать ее на реставрацию (Там же. Оп. 1 (93/527). Д. 19. Л. 83). В 1859 «Аполлон» украшал садик Таврического дворца, а затем попал в Эрмитаж.

Копия статуи, выполненная скульптором Василием Максимовым и датированная 1756, хранится в ГРМ.

Аполлон изображен держащим в руках лиру, украшенную ветвью лавра.

**Выставки:** 1996 Санкт-Петербург. № 129; 1996 Amsterdam. N 224; 2003 Санкт-Петербург-I. № 255; 2013 Amsterdam. N 223 а.

**Литература:** Мацулевич 1936. С. 88; Semenzato 1966. P. 109; Андросов 1986. С. 246; Androsov 1993-I. S. 383; De Vincenti 1996. P. 52; Андросов 1995. С. 15; Androsov 1999-I. N 97; Андросов 1999-II. С. 41, 60; Androsov 2000-II. P. 75; Vacchi 2000. P. 792; Андросов 2004-I. № 101.

Тарсия, Антонио (с оригинала)

Tarsia, Antonio (after)

### 187. Диана

Статуя. Мрамор. Высота 95

Поступила до 1917.

Инв. № Н. ск. 1817

Оригиналом для данного произведения послужила статуя Дианы, подписанная именем Антонио Терсия и входившая в серию изображений античных богов и богинь, очевидно присланную Саввой Рагузинским Екатерине I из Венеции в 1718. В XVIII в. «Диана» находилась в Летнем саду и упоминается в описях его декоративного убранства, составленных в 1736 и 1771. В документах XIX в. не зафиксирована. В конце XIX в. находилась в собр. Ю. В. Мерлина в Серпухове, откуда позднее поступила в местный музей.



188

По аналогии с копиями статуй «Юнона» и «Аполлон», выполненными соответственно В. Чвановым и В. Максимовым (обе — в ГРМ), можно предположить, что и эрмитажная копия «Дианы» была исполнена одним из русских подмастерьев в середине XVIII в.

**Литература:** Садков 1995. С. 78; Androsov 1999-I. P. 248; Андросов 2004-I. С. 399.

Торретто, Джузеппе

Torretto, Giuseppe

1664, Азоло — 1743, Венеция

### 188. Диана

Статуя. Мрамор. Высота 63, длина 112

На подножии спереди надпись: DIANA; сзади подпись — OPVS IOSEPHI TORRETI

Поступила в 1912 из квартиры Добровольского в Зимнем дворце. Инв. № Н. ск. 514

«Диана», как и парный к ней «Нарцисс», впоследствии утраченный, относится к числу первых статуй, заказанных Саввой Рагузинским в Венеции в августе 1716 и завершенных к апрелю 1717, причем «Диана» оценивалась сначала в 60, а затем в 50 дукатов. Она зафиксирована на одном из листов петровского альбома 1717, хранящегося в Библиотеке Академии наук в Петербурге (Neverov 1987). Статуя значится находящейся в Летнем саду по описям его художественного убранства, датированным 1728, 1736 и 1771. В 1801 она стояла в Гроте, откуда была перевезена в «магазин» Гоф-интендантской конторы (РГИА.

Ф. 470. Оп. 1 (86/520). Д. 25. Л. 29), а в 1803 находилась в Таврическом дворце (Там же. Оп. 2 (133/567). Д. 7. Л. 60). В 1835 «Диана» была «исправлена» В. И. Демут-Малиновским для поставки в Висячем саду Малого Эрмитажа (Там же. Оп. 1 (86/520). Д. 62. Л. 15), но в 1840 ее вновь перенесли в Зимний сад Таврического дворца (Там же. Оп. 2 (106/540). Д. 212. Л. 37). Статуя вернулась в Эрмитаж, по видимому, в начале 1860-х. С середины 1930-х по начало 1980-х она снова украшала Висячий сад Малого Эрмитажа, где позднее была заменена копией. Статуя опубликована К. Семенцато в 1964 и 1966, но только в наших статьях 1984 и 1987 история заказа «Дианы», ее судьба в России были изложены на основе архивных документов.



188, подпись



189

206

В самом раннем документе Рагузинский дает рассматриваемой статуе следующее описание: «Венера младая приходит из лову с собачкою умывается при кладезе лежаща в белой рубахе». Позднее в документах, относящихся ко времени отправки статуи, она числится уже как «Диана». Действительно, собачка и мальчик более уместны в изображении богини охоты.

**Выставки:** 2013 Amsterdam. N 222.

**Литература:** Дубяго 1951. С. 76; Semenzato 1964. P. 161; Semenzato 1966. P. 166; Андросов 1984-I. С. 67, 79; Андросов 1986. С. 241; Androssow 1986. S. 15; Андросов 1987-II. С. 67; Androsov 1993-I. S. 383; Андросов 1996. С. 564; Androsov 1999-I. N 115; Андросов 1999-I. С. 32, 67; Vacchi 2000. P. 796; Андросов 2004-I. С. 197. № 117.

Торретто, Джузеппе

Torretto, Giuseppe

1664, Азоло — 1743, Венеция

**189. Адонис**

Статуя. Мрамор. Высота 193  
Следы реставрации на поясе.  
Утраты на пальцах левой ноги,  
ремне, а также на копыте и клыке  
кабана.

На подножии спереди надпись:  
*ADO*; сзади подпись — *OPVS  
IOSEPHI TORRETI*

Поступила в 1839 из Летнего сада  
в Петербурге.

Инв. № Н. ск. 759

Статуя, как и парная к ней «Венера», впоследствии утраченная, относится к числу первых, заказанных Саввой Рагузинским в Венеции в августе 1716 и завершенных к апрелю 1717. Она зафиксирована на одном из листов петровского альбома 1717, хранящегося в Библиотеке Академии наук в Петербурге (Nevegov 1987). «Адонис» значится находящимся в Летнем саду по описям его декоративного убранства, датированным 1736 и 1771. Позднее статуя, очевидно, была повреждена и хранилась в Таврическом дворце, а в конце 1830-х подвергнута рестав-

рации и в марте 1839 установлена в нише вестибюля Зимнего дворца. Адонис изображен со шкурой кабана в руках.

**Выставки:** 2003 Санкт-Петербург-I. № 254.

**Литература:** Андросов 1981-I. С. 50; Андросов 1984-I. С. 67; Androssow 1986. S. 15; Androsov 1999-I. N 116; Андросов 1999-I. С. 35, 68; Vacchi 2000. P. 796; Андросов 2004-I. С. 199. № 118.

Тальяпьетра, Альвизе

Tagliapietra, Alvise

1670, Венеция — 1747, Венеция

**190. Правосудие**

Статуя. Мрамор. Высота 202  
Утрачены части меча.

Поступила в 1839 из Таврического  
дворца в Петербурге.

Инв. № Н. ск. 760

В документах, датированных 1839, статуя упоминалась под названием «Владычество», а в инвентарь Эрмитажа была внесена как «Аллегория римской империи». В действительности корона на голове, ликторские фасции, меч и чаша весов являются атрибутами аллегии Правосудия.

Статуя отождествляется с «Юстицией», упомянутой в документе 1744 как перевезенная в 1732 из сада дворца А. Д. Меншикова в Летний сад и оставленная там за неимением парной. Отсюда следует, что она была приобретена Саввой Рагузинским в Венеции для Меншикова. Можно предположить, что она первоначально предназначалась для украшения церкви, а не сада. В 1771 статуя, очевидно, стояла «на воротах» у Летнего дворца царицы Елизаветы Петровны (РГИА. Ф. 470. Оп. 1 (93/527). Д. 3. Л. 33 об.), а потом была перемещена в Таврический дворец. В мае 1839 «Правосудие» реставрировал В. И. Демут-Малиновский, а затем статую установили в нише Иорданской лестницы Зимнего дворца. Сходство «Правосудия» со статуями Тальяпьетра «Мадонна дель Кармине» (церковь Санта Эуфемия, Ровиньо)



190

207



191

208

и «Св. Анастасия» (церковь Сан Гризогоно, Задар) позволяет приписать петербургскую статую этому скульптору. К тому же рукоять меча с львиной головой очень похожа на рукоять меча в руках св. Гризогона из алтаря одноименной церкви в Задаре. Датировать «Правосудие» следует, очевидно, временем ок. 1718–1719. С. Гуэррьеро (1995) высказывал сомнения в авторстве Тальяпьетра.

**Литература:** Андросов 1984-II. С. 13; Андросов 1992. С. 91, 94; Guerriero 1995. P. 50; Андросов 1999-I. С. 73; Vacchi 2000. P. 790; Андросов 2004-I. С. 224. № 94.

Гроппелли, Джузеппе

Groppelli, Giuseppe

1675, Венеция — 1735, Венеция

Гроппелли, Паоло

Groppelli, Paolo

1677, Венеция — 1751, Венеция

#### 191. Диана

Статуя. Мрамор. Высота 200  
Утрачена верхняя часть лука.  
Следы реставрации. Трещина на подножии.

На подножии спереди надпись:  
*DIANA*; сбоку подпись — *GIOSEPPE,  
E PAVLO FRELLI / GROPELLI F.*

Поступила в 1839 из Летнего сада в Петербурге.

Инв. № Н. ск. 758

Статуя значится среди произведений, посланных Саввой Рагузинским из Венеции в марте 1720 на корабле «Корона». Она была оценена в 100 золотых дукатов и, по-видимому, исполнена незадолго до того, то есть в 1719 — начале 1720. В Петербурге «Диана», очевидно, сразу же попала в Летний

сад, она упоминается во всех описях декоративного убранства сада вплоть до 1830. В 1839 статую забрали на реставрацию, после которой она была установлена в Зимнем дворце (РГИА. Ф. 470. Оп. 1 (82/516). Д. 241. Л. 116). В настоящее время «Диана» находится в нише вестибюля Зимнего дворца. **Выставки:** 2003 Санкт-Петербург-I. № 249.

**Литература:** Мацулевич 1946. С. 26; Андросов 1981-II. С. 50; Андросов 1984-I. С. 72; Андросов 1993-I. С. 383; Андросов 1999-I. N 61; Андросов 1999-I. С. 43, 72; Vacchi 2000. P. 739; Андросов 2004-I. С. 215. № 64.

Бертос, Франческо

Bertos, Francesco

1678, Доло — 1741, Доло

#### 192. Борьба лапифов с кентавром

Группа. Мрамор. Высота 72  
Реставрированы две передние ноги кентавра, правая рука замахивающегося лапифа и две ступни у женщины.

Поступила во второй половине XIX в. из Таврического дворца в Петербурге.

Инв. № Н. ск. 272

*Овидий. Метаморфозы.* XII, 219–423. Группа привезена из Венеции Саввой Рагузинским в 1722. В списке она значилась под названием «гропо то есть собрание разных фигур мраморных же, рапрезентуемы свадьбу короля эпирского, опроверженну от чентавров» и оценивалась в 50 золотых дукатов. В Летнем саду небольшая по размерам композиция находилась в Гропе, о чем свидетельствуют описи 1728, 1736, Якоба Штелина (1737), 1771, вплоть до 1801 (РГИА. Ф. 470. Оп. 1 (86/520).



191, подпись

Д. 25. Л. 28). В 1803 она стояла в Таврическом дворце (Там же. Оп. 2 (133/567). Д. 7. Л. 59), в 1843 — в «магазейнах» Гофф-интендантской конторы (Там же. Оп. 1 (93/527). Д. 19. Л. 84) и в 1859 — снова в Таврическом дворце. Точное время ее перемещения в Эрмитаж неизвестно, по-видимому, это произошло в конце XIX в.

Следует заметить, что Рагузинский совершенно верно называл сюжет композиции. Здесь отражен пересказанный Овидием миф о свадьбе Пирифоя, царя Эпира, на которую были приглашены кентавры, попытавшиеся похитить невесту Гипподамию, но в сражении побежденные греческими героями. Ч. Эвери (2008), следуя за Дж. Поуп-Хеннесси (1964. N 716), считает, что эрмитажная группа и аналогичная ей изображают «Киллара, раненного лапифами». Однако из текста Овидия не следует, что кентавр Киллар пытался похитить Гипподамию или другую женщину. По нашему мнению, скульптор вовсе не стремился буквально иллюстрировать текст Овидия, а брал из поэмы основные мотивы — борьбу лапифов с кентавром (или кентаврессой). Поэтому представляется более правильным оставить традиционное название, принятое в Эрмитаже.

В инвентарь Эрмитажа группа внесена как произведение неизвестного итало-фламандского скульптора XVI в. Позднее Н. К. Косарева (устно) высказала предположение об авторстве Франческо Бертоса. В публикации Андросова (1981) авторство Бертоса убедительно доказывается существованием аналогичной композиции, подписанной инициалами скульптора и находившейся ранее в собр. Э. Эвери в Хэмпшире (Англия), а затем — в коллекции Блумка в Нью-Йорке. Другая похожая группа — «Кентавресса, атакуемая мужчинами» — хранится в Музее Виктории и Альберта в Лондоне и также приписывается Франческо Бертосу.

Датировка петербургской группы неясна из-за слабой изученности творчества Бертоса. Судя по всему, она не

209



192

210

была заказана скульптору непосредственно Рагузинским, а приобретена последним на венецианском художественном рынке.

**Выставки:** 1996 Санкт-Петербург. № 125; 1996 Amsterdam. N 221; 1999 Санкт-Петербург. № 15; 2003 Санкт-Петербург-I. № 248; 2011 Выборг. № 55; 2013 Amsterdam. N 224.

**Литература:** Малиновский 1979. С. 126; Андросов 1981-I. С. 51; Андросов 1984-I. С. 74, 81; Каминская 1984. С. 146; Androsov 1993-I. S. 385; Андросов 1996. С. 564; Androsov 1999-I. N 26; Андросов 1999-I. С. 44, 74; Androsov 2000-II. P. 78; Vacchi 2000. P. 698; Андросов 2004-I. С. 225. № 26; Avery 2008. P. 14, 178. N 41.

Бертос, Франческо

Bertos, Francesco

1678, Доло — 1741, Доло

### 193. Аллегория Весны

Группа. Бронза. Высота 64  
На подножии, у правой ноги  
мужчины, подпись: *F. Ber...*

Поступила в 1933 из Строгановского дворца-музея в Ленинграде.  
Ранее: собр. графов Строгановых  
в Петербурге.

Инв. № Н. ск. 916, парная  
к Н. ск. 915 (кат. 194)

Группа представляет собой характерную для Франческо Бертоса сложную, вычурную композицию. Авторство мастера, благодаря остаткам подписи, не вызывает сомнения. Группа опубликована З. В. Зарецкой в 1958 как «Аллегория Весны». Действительно, мужскую фигуру можно трактовать как изображение крылатого Зефира, поддерживающего Флору, которая опознается по цветам. Определение сюжета принято также Ч. Эвери (2008).



193, подпись



193

211



193

**Выставки:** 2011 Выборг. № 56 (фотография относится к инв. № Н. ск. 915).  
**Литература:** Зарецкая 1958. С. 28–30; Avery 2008. N 96.

Бертос, Франческо  
Bertos, Francesco  
1678, Доло — 1741, Доло

**194. Аллегория Зимы (?)**  
Группа. Бронза.



194

Высота 66  
Поступила в 1933 из Строгановского дворца-музея в Ленинграде.  
Ранее: собр. графов Строгановых в Петербурге.  
Инв. № Н. ск. 915, парная к Н. ск. 916 (кат. 193)

Группа опубликована З. В. Зарецкой в 1958 как «Аллегория Лета» работы Франческо Бертоса. С той же атрибуцией она упомянута Ч. Эвери (2008) и включалась в каталог выставки 2011 в Выборге. Однако женщина держит в руках ветку пинии, а не традиционные для аллегии Лета колосья. Бородатый мужчина, поддерживающий ее, также скорее ассоциируется со старцем — аллегорическим изображением Зимы. Не исключено также, что группа представляет сцену похищения Прозерпины Плутоном.  
**Выставки:** 2011 Выборг. № 57 (фотография относится к инв. № Н. ск. 916).  
**Литература:** Зарецкая 1958. С. 28–30; Avery 2008. N 85.

Скиаффино, Франческо Мария  
(с оригинала)

Schiaffino, Francesco Maria (after)

1689, Генуя — 1765, Генуя

**195. Похищение Прозерпины**

Группа. Бронза. Высота 75  
Поступила в 1926 из Юсуповского дворца-музея в Ленинграде. Ранее: собр. князей Юсуповых в Петербурге.  
Инв. № Н. ск. 1289

Овидий. Метаморфозы. V, 390–410.  
Группа была внесена в инвентарь Эрмитажа как произведение Бернардо Скиаффино. В действительности она является повторением монументальной мраморной группы «Похищение Прозерпины», хранящейся в Палаццо Реале в Генуе. Автором оригинала считается генуэзский скульптор Франческо Мария Скиаффино (брат Бернардо), учившийся в Риме у Камилло Рускони и вернувшийся на родину в 1724. Вскоре после этого он и создал свое самое известное произведение. Учитывая популярность композиции «Похищение Прозерпины», следует признать эрмитажную группу скорее повторением в уменьшенном размере оригинала Скиаффино, чем произведением самого мастера. По-видимому, она могла быть исполнена в середине



195

XVIII в. Известны и другие повторения группы Скиаффино в бронзе — например, проходившее на аукционе Сотби в Лондоне 4 июля 1996 и счи-

тавшееся копией с оригинала Скиаффино (лот 45). Публикуется впервые.



196

Маттиелли, Лоренцо  
Mattielli, Lorenzo

1687, Виченца — 1748, Дрезден

**196. Молящийся апостол**

Статуэтка. Терракота. Высота 28  
Повреждены мизинец на левой руке, большой палец на правой ноге и второй палец на левой ноге апостола.

Сзади, на скале, подпись и дата: *Laurentio / Mattielli / F / ANº 1733*

Поступила в 1845 по завещанию из собр. Д. П. Тагищева в Петербурге. Инв. № Н. ск. 2016

Уроженец Виченцы, Лоренцо Маттиелли в молодости покинул свою роди-

ну и работал сначала в Австрии, а затем (с октября 1738) — в Дрездене, создав многочисленные статуи для садов и парков, а также для церквей. Можно предполагать, что данная терракота создавалась как модель для неизвестного нам монументального произведения. Подпись и дата не вызывают сомнений. Лицо апостола по



196, подпись



197

типажу напоминает, например, лицо св. Иосифа из группы Маттиелли «Мадонна с Младенцем и святыми Анной и Иосифом» (Австрийская галерея, Вена), датированной 1736 (Brinckmann 1924. S. 120. Taf. 59). Форма подписи мастера на венской группе сходна с подписью на эрмитажной статуэтке.

Публикуется впервые.

Маркьори, Джованни (?)

Marchiori, Giovanni (?)

1696, Кавиола д'Агордо (Беллуно) — 1778, Тревизо

**197. Минерва (?)**

Бюст. Терракота. Высота 30  
Утрачена верхняя часть шлема на голове, повреждены листья на венке.

Поступил в 1937 через ЭЗК. Инв. № Н. ск. 2084

В инвентарь Эрмитажа бюст был внесен как итальянская работа XVII в. под описательным названием «Бюст девушки в шлеме». Изображение шлема и венка из листьев лавра (?) указывает, что перед нами — эскиз для декоративного бюста Минервы.

Авторство Джованни Маркьори предложено Н. К. Косаревой (устно) на основании сходства терракоты с мраморным бюстом «Флора» из Городского музея в Тревизо (Colletti 1957. Senza paginazione). Действительно, похож типаж изображенных лиц, а также обрез бюстов и трактовка некоторых деталей, например листьев венков. Можно выдвинуть предположение, что эрмитажная терракота могла являться эскизом к мраморному бюсту, входившему в одну серию с бюстом «Флора».

Публикуется впервые.

Будар, Жан Батист

Boudard, Jean Baptiste

1710, Париж — 1773, Парма

**198. Портрет фра Карло Лодоли**

Бюст. Терракота. Высота 66  
Сзади, на обрезе плеча, подпись и дата: *JV Boudard / F 1744*  
Поступил в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции. Инв. № Н. ск. 566

Фра Карло Лодоли (1690–1761) представлял собой яркую фигуру в культурной жизни Венеции XVIII в. Он был известен как педагог, физик, математик, а также теоретик архитектуры, подготовивший переход к неоклассическому стилю.

Благодаря подписи мастера авторство бюста никогда не вызывало сомнений. Даже Г. Трей (1871) рассматривал его как «Бюст-портрет монаха, произведение Будара». Ж. А. Мацулевич (1940), исходя из того, что Будар долго



198, подпись и дата



198



199

работал в Парме, считала бюст портретом монаха «из братии Пармского монастыря». Под названием «Портрет монаха» терракота включалась в ряд эрмитажных альбомов, а также упоминается М. Пеллегри (1976). Однако только при подготовке выставки 1989 бюст был соотнесен с каталогом собр. Фарсетти (Museo 1788). Оказалось, что ему может соответствовать лишь упоминаемый без имени автора в разделе бюстов «Портрет отца Лодоли». Сопоставление с портретом Карло Лодоли работы Пьетро Лонги, хранящимся в Галерее Академии в Венеции, показывает явное сходство и не оставляет сомнений в правильности предлагаемой идентификации изображенного.

Карло Лодоли никогда не записывал свои теоретические положения, которые стали известны потомкам, благодаря публикациям его учеников. Один из них, Андреа Меммо, известный политик и дипломат, а также архитектор-дилетант, посвятил Лодоли книгу «Elementi dell' architettura lodoliana» («Элементы лодолианской архитектуры»), изданную в Риме в 1786. В ней он упоминает Филиппо Фарсетти среди поклонников Лодоли и сообщает, что Фарсетти даже заказал ему портрет монаха в глине (терракоте), который скульптор не успел перевести в мрамор. Поскольку данный бюст происходит из коллекции Фарсетти, не вызывает сомнений, что текст Меммо относится именно к нему. Матери-

алы, опубликованные в каталоге выставки 1989, использованы Ф. Барочелли (1990), однако без указания на их источник.

Хотя бюст работы Будара по времени относится к числу самых поздних произведений, входивших в состав собр. Фарсетти, можно предполагать, что он был создан в Венеции (или в области Венето), когда Филиппо Фарсетти только начинал свою деятельность коллекционера. По-видимому, заказчика интересовал не столько автор, молодой еще и малоизвестный ваятель, сколько изображенный, который таким образом вводился в число выдающихся деятелей искусства. Однако для современных историков бюст важен и как раннее произведение Будара, свидетельствующее также о его пребывании в области Венето.

**Выставки:** 1989 Ленинград. № 32; 2005 Massa. N 35.

**Литература:** Memmo 1786. P. 60; Museo 1788. P. 20; Петров 1864. С. 595; Трей 1871. С. 36. № 579; Мацулевич 1940. С. 21; Зарецкая, Косарева 1963. № 21; Зарецкая, Косарева 1970. № 98; Pellegrini 1976. P. 21, 197; Androsov, Kosareva, Saverkina 1978. N 63; Le Musée de l'Ermitage 1984. N 383; Barocelli 1990. P. 216. N 3; Андросов 2006. № 88.

Североитальянский скульптор начала XVIII века

Sculptor of Northern Italy of the early 18th century

#### 199. Богоматерь скорбящая

Бюст. Терракота. Высота 42  
Утрачена кисть левой руки.  
Многочисленные следы реставрации.  
Поступил в 1979 через ЭЗК.  
Инв. № Н. ск. 2507

Терракота, вероятно, является верхней частью статуэтки Богоматери, предстоящей перед распятием. Может принадлежать мастеру, работавшему в Ломбардии или в Романье в начале XVIII в.

Публикуется впервые.

## Тоскана и Центральная Италия. Вторая половина XVIII века

Чибеи, Джованни Антонио

Cybei, Giovanni Antonio

1706, Каррара — 1784, Каррара

#### 200. Лето

Статуя. Мрамор. Высота 147  
Поступила во второй половине XIX в. из Таврического дворца в Петербурге.

Инв. № Н. ск. 267, входит в одну серию с кат. 201–203

Аллегорическое изображение Лета (Цереры) опознается по атрибутам — серпу и колосьям в руках женщины и снопу у ее ног.

Первое упоминание о скульптурной серии «Времена года» относится к началу XIX в. Август фон Коцебу, составивший в 1801 описание Михайловского замка в Петербурге, упоминает о статуях, олицетворяющих времена года, которые стоят на балконе замка со стороны Летнего сада. Как можно понять, имя автора к этому времени было уже забыто. В 1803 вся скульптура Михайловского замка была перевезена в Таврический дворец. Среди других произведений упоминались стоявшие в вестибюле фигуры «Весна», «Лето», «Осень» и «Зима» «в рост среднего человека четыре времени года» (РГИА. Ф. 470. Оп. 2 (133/567). Д. 7. Л. 57. № 1–4). Очевидно, во второй половине XIX в. статуи поступили в Эрмитаж, где с 1930-х использовались для украшения Висячего сада Малого Эрмитажа. В инвентарь музея

все четыре статуи были внесены как произведения неизвестного французского скульптора конца XVIII в. С этой атрибуцией упоминались в альбоме, посвященном скульптуре в садах и парках Ленинграда (1981).

Авторство Джованни Антонио Чибеи и гипотетическая история приобретения статуй предложены автором настоящего каталога. Три статуи, являющиеся практически вариантами эрмитажных фигур (четвертая, «Весна», несколько отличается), находятся в парке города Рейнсберга — летней резиденции прусского короля Фридриха Великого в то время, когда он был наследником престола (позднее перешла к его брату, принцу Генриху). В книге, посвященной описанию Рейнсберга, автором скульптуры назван «аббат Чибри», что, очевидно, является искажением фамилии Чибеи (Beschreibung 1778. S. 59).

Что касается времени приобретения этой серии для Петербурга, то существует письмо русского консула в Венеции маркиза Пано Маруцци директору Императорских театров Ивану Елагину, датированное 12 (23) марта 1767, в котором речь идет о покупке статуй у Чибеи: «Вот описание современных статуй, которые мне предложили. Четыре статуи из белого мрамора величиной почти в натуру с их пьедесталами из мрамора с прожилками, тонко обработанные со всех сторон, сделанные Чибеи, знаменитым скульптором из Каррары. Они

представляют четыре части света. Можно получить их за сумму в 800 цехинов, включая перевозку в Ливорно» (РГАДА. Ф. 17. Д. 276. Л. 4, оригинал на франц. яз.). Маруцци был тесно связан с адмиралом графом Алексеем Орловым, руководившим действиями русского флота в Средиземном море между 1769 и 1775 и появившимся в Италии годом ранее. Орлов, в свою очередь, по-видимому, выступил заказчиком двух парных портретов в мраморе, созданных Чибеи. Это были изображения императрицы Екатерины II и самого Орлова (в настоящее время — в ГМЗ «Петергоф»). В цитируемом письме могла иметь место ошибка, и через Маруцци, возможно, была приобретена именно рассматриваемая серия, также состоящая из четырех фигур.

Сведения о статуях частей света, исполненных Чибеи для русских заказчиков, повторяет также Дж. Тирабоски (Tiraboschi 1786. P. 405). Он указывает, что Чибеи исполнил много статуй для украшения садов и парков, предназначенных для разных стран. Публикация новых материалов о творчестве Чибеи, в частности его автобиографических записок, ставит под некоторое сомнение нашу гипотезу. Сам скульптор говорит о восьмидесяти бюстах, выполненных им «для сада царя Московии», а также о четырех статуях, представляющих четыре части света высотой «один палец меньше натуре», также созданных для



200

218

России (Fusani 1999. P. 45). Отметим, что этот размер вполне соответствует высоте статуй серии «Времена года». Однако не исключено, что статуи приобретались Маруцци, и поэтому сам Чибеи мог не знать об их дальнейшей отправке в Россию.

Хотя источники упоминают о многочисленных декоративных статуях, исполненных Чибеи для разных стран Европы, на самом деле только произведения из Рейнсберга и Петербурга на сегодняшний день могут быть отождествлены с достоверностью. В отличие от портретных бюстов Чибеи, в которых очень сильно заметна традиция барокко, фигуры времен года показывают определенную строгость, предвещающую неоклассицизм.

**Выставки:** 1996 Massa — Carrara. N 3; 2008 Milano. N 5.

**Литература:** Kotzebue 1801. S. 191; Reimers 1805. S. 106; Коцебу 1870. С. 973; Люлина, Раскин, Тубли 1981. С. 21, 367; Androssov 1991-II. P. 33; Androssov 1992–1994. S. 10; Androssov 1996. P. 53; Андросов 1999-III. С. 61; Androssov 2008. P. 22.

Чибеи, Джованни Антонио

Cybei, Giovanni Antonio

1706, Каррара — 1784, Каррара

#### 201. Осень

Статуя. Мрамор. Высота 152  
Поступила во второй половине XIX в. из Таврического дворца в Петербурге.

Инв. № Н. ск. 268, входит в одну серию с кат. 200, 202, 203

Осень аллегорически изображена в виде юноши, держащего в руке гроздь винограда. Фигура может также рассматриваться как изображение бога Вакха.

Сведения об истории и атрибуции статуи см. в кат. 200. Авторство Чибеи предложено составителем данного каталога на основании сходства с аналогичной статуей из парка Рейнсберга (Androssov 1992–1994).

**Выставки:** 1996 Massa — Carrara. N 4; 2008 Milano. N 6.

**Литература:** Kotzebue 1801. S. 191; Reimers 1805. S. 106; Коцебу 1870. С. 973; Люлина, Раскин, Тубли 1981. С. 21, 367; Androssov 1991-II. P. 33; Androssov 1992–1994. S. 10; Androssov 1996. P. 53; Андросов 1999-III. С. 61; Androssov 2008. P. 22.

Чибеи, Джованни Антонио

Cybei, Giovanni Antonio

1706, Каррара — 1784, Каррара

#### 202. Зима

Статуя. Мрамор. Высота 146  
Поступила во второй половине XIX в. из Таврического дворца в Петербурге.

Инв. № Н. ск. 269, входит в одну серию с кат. 200, 201, 203

Зима аллегорически изображена в виде старика, кутающегося в плащ и пытающегося согреться у горячей жаровни.

Сведения об истории и атрибуции статуи см. в кат. 200. Авторство Чибеи предложено составителем данного каталога на основании сходства с аналогичной статуей из парка Рейнсберга (Androssov 1992–1994).

**Выставки:** 1996 Massa — Carrara. N 5; 2008 Milano. N 7.

**Литература:** Kotzebue 1801. S. 191; Reimers 1805. S. 106; Коцебу 1870. С. 973; Люлина, Раскин, Тубли 1981. С. 21; Androssov 1991-II. P. 33; Androssov 1992–1994. S. 10; Androssov 1996. P. 53; Андросов 1999-III. С. 61; Androssov 2008. P. 22.

Чибеи, Джованни Антонио

Cybei, Giovanni Antonio

1706, Каррара — 1784, Каррара

#### 203. Весна

Статуя. Мрамор. Высота 149  
Поступила во второй половине XIX в. из Таврического дворца в Петербурге.

Инв. № Н. ск. 266, входит в одну серию с кат. 200–202



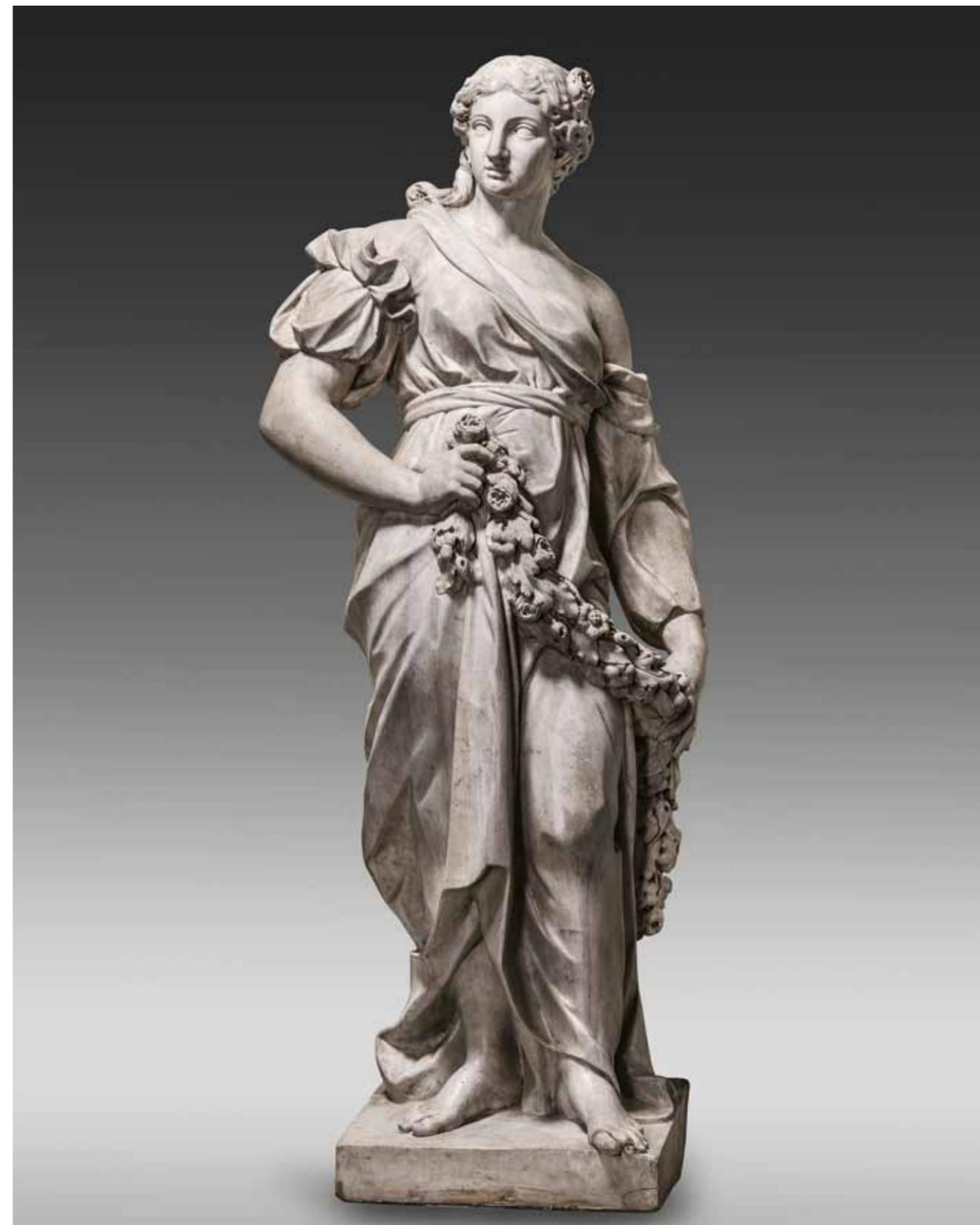
201

219



202

220



203

221



204



204, подпись

Весна аллегорически изображена с гирляндой цветов в руках и с розой в причёске.

Сведения об истории и атрибуции статуи см. в кат. 200. Хотя изображение «Весны» Чибей в парке Рейнсберга имеет другую композицию, очевидно, что данная статуя создавалась в едином ансамбле с предыдущими. Поэтому авторство Чибей не вызывает сомнений.

**Выставки:** 1996 Massa — Carrara. N 6; 2008 Milano. N 8.

**Литература:** Kozebue 1801. S. 191; Reimers 1805. S. 106; Коцебу 1870. С. 973; Люлина, Раскин, Тубли 1981. С. 21; Androsov 1991-II. P. 33; Androssov 1992-1994. S. 10; Androsov 1996. P. 53; Андросов 1999-III. С. 61; Androsov 2008. P. 22.

Кавина, Себастьяно

Cavina, Sebastiano

Работал в Болонье ок. 1771-1775

#### 204. Анатомическая фигура («Экорше»)

Статуэтка. Бронза.

Высота фигуры 53, высота подставки, отлитой отдельно, 10  
На камне, под левой ногой, надпись: *Herculis Lellj / Bononiensis Opus / 1734*

На подножии подпись и дата: *SEBASTIANVS CAVINA BONONIENSIS FUDIT ET CAELAVE MDCCLXXI*

На подставке надпись: *PETROPOLITANAE / AVG ARTIVM ACADEMIAE // CLEMENTINA / BONONIENSIS D. D. // ANNO VVLGARIS AERAE / CICDCCLXXII*  
Поступила в 1927 из ГМФ.

Инв. № Н. ск. 1476

Как видно из надписи на подставке, статуэтка представляет собой дар Академии Клементина в Болонье петербургской Академии художеств в 1772. П. Каццола, в 1990 опубликовавший статуэтку Эрмитажа, приводит относящиеся к ней материалы из болонского архива. Она была отлита Себастьяно Кавина в 1771, о чем свиде-

тельствует надпись на подножии, а сопроводительное письмо в Петербург, подписанное скульптором Доменико Пио в Болонье, датируется 7 января 1772. В другом письме от этого же числа, адресованном неизвестному сенатору и касающемся вопроса об оплате статуэтки, Пио указывал, что Кавина жил в его доме и в течение шести месяцев занимался чеканкой фигуры после литья. Согласно данным итальянского исследователя, из-за неблагоприятной погоды на Балтийском море подарок был получен с некоторым опозданием, так как благодарственное письмо за подписью секретаря Академии художеств в Петербурге Христиана Фридриха Фелькнера, хранящееся в Болонье, датировано только 19 сентября 1773. Однако из русских документов видно, что уже 10 июня 1773 Совет Академии художеств постановил: «Оную статую и вещи приняв в подарок внести в опись недвижимых вещей, а ответ послать с благодарственной учтивостью от имени Императорской академии художеств». Незадолго до этого, в первых числах июня 1773, «малая медная статуя работы славного Геракла Леллия представляющая человека в целой анатомии» была получена в Петербурге (РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 540. Л. 24). Можно предположить, что задержка с благодарственным письмом была вызвана не только летними каникулами, но и поиском ответного приношения в Болонью. Только 2 сентября 1773 Советом было принято решение «отправить в болонскую академию в подарок собрание разных драгоценных камней произрастения Сибирских и других российских провинций» (Там же. Л. 25). В качестве модели Кавина использовал одну из знаменитых анатомических статуй работы болонского мастера Эрколе Лелли (1702-1766), которые до сих пор украшают Анатомический театр в Аркиджинназио в Болонье (Golzio 1950. P. 719). Эти анатомические фигуры ценились в XVIII в. очень высоко. В упомянутом уже письме Доменико Пио неизвестному сенато-

ру подчеркивается, что Лелли превзошел здесь «знаменитого Альгарди». В сопроводительном письме Пио в петербургскую Академию это произведение Лелли ставится выше работ самого Микеланджело (РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 540. Л. 20).

**Литература:** Cazzola 1990. P. 35-40, 149-151.

Спинацци, Инноченцо (с оригинала)

Spinazzi, Innocenzo (after)

1726, Рим — 1798, Флоренция

#### 205. Аллегория Истины

Статуэтка. Алебастр. Высота 35

Утрачена часть книги в правой руке женщины. Утраченная часть подножия со ступней правой ноги восполнена в гипсе.

На подножии справа — остатки надписи, которая может читаться как: *ANTIQU[UE]*.

Поступила до 1917.

Инв. № Н. ск. 518

Статуэтка была опубликована Ж. А. Мацулевич (1965) как произведение Антонио Коррадини, который впервые ввел в скульптуру изображение лица, скрытого под прозрачной тканью. По мнению исследовательницы, статуэтка может датироваться 1724. Автор ссылалась при этом также на надпись на подножии, которую трактовала как подпись (*ANTIO* — Antonio). С этим трудно согласиться. Скорее всего, остатки надписи нужно читать как указание на древнее происхождение статуэтки: *ANTIQU[UE]*, потому что за буквой Q (или O, как считала исследовательница) ясно видно продолжение, похожее на начало буквы U. Представляется, однако, что позднее Ж. А. Мацулевич усомнилась в своей первоначальной атрибуции, так как указала на инвентарной карточке подлинный прототип данной фигурки. Им является статуя «Аллегория Истины» работы Инноченцо Спиначи, датированная 1781 (церковь Санта Мария Мадалена деи Пацци, Фло-



205

ренция). Модель из терракоты, также считающаяся произведением Спиначи, хранится в Музее Виктории и Альберта в Лондоне (Pope-Hennessy 1964. N 683).

Таким образом, по нашему мнению, статуэтка представляет собой копию с известной статуи Спиначи, выполненную грубовато и скорее напоминающую своего рода сувенирную продукцию XIX в.

**Литература:** Matzulewitsch 1965. P. 82, 85.

Стаджи, Пьетро Чеккардо

Staggi, Pietro Ceccardo

1754, Каррара — не позднее 1814, Каррара

#### 206. Пигмалион и Галатей

Группа. Мрамор. Высота 235



206

224

Поступила во второй половине XIX в. из Таврического дворца в Петербурге.

Инв. № Н. ск. 785, парная к Н. ск. 13 (кат. 207)

Овидий. *Метаморфозы*. X, 243–299.

Группа повторяет композицию небольшого размера в мраморе, принадлежащую резцу Этьена Мориса Фальконе и исполненную в 1763 (Лувр, Париж). Пьетро Стаджи мог быть знаком с ней по фарфоровой реплике, произведенной на Севрской мануфактуре после 1775 (Бирюкова, Казакевич 2005. С. 422).

Как и его брат Джоваккино, работавший в Польше, Пьетро Стаджи был связан с польским двором, регулярно выполняя заказы короля Станислава Августа Понятовского. В данном случае точная дата заказа двух парных (см. кат. 207) монументальных мраморных групп неизвестна. По-видимому, они могли быть заказаны в начале 1790-х и завершены к концу 1792, так как 6 февраля 1793 Станислав Август распорядился оплатить упаковку и транспортировку групп из Каррары в Ливорно (для отправки морским путем). Тем не менее они были получены в Варшаве только в 1795, когда придворный живописец Марчелло Баччарелли упоминал о них в своем письме королю от 8 августа 1795: «Как я уже сообщал Вашему Величеству в моем последнем письме о получении двух групп Стаджи, они прибыли в хорошем состоянии. Мне кажутся хорошей работой. Галатее особенно имеет красивое тело, ее лицо довольно красиво и выражает нежность, достаточно выразительна и голова Пигмалиона. У Прометея довольно хорошо вылеплены ноги, но мне кажутся слишком маленькими по отношению к телу или голове. Фигура человека довольно хороша и пропорциональна, но руки в целом мне кажутся слишком маленькими. Однако не могу судить окончательно или критиковать эти группы, потому что видел их только внутри их ящиков...» (цит. по: Bonacoscia, Germani 1994). Только 4 сентября 1796 Баччарелли получил приказ

перевезти обе группы в обстановке полной секретности в Петербург, и они были здесь получены в следующем году. Король Станислав Август, умерший в Петербурге, завещал их царю Павлу I в знак благодарности. Л. Виардо, посетивший Петербург в начале 1840-х, упоминает группу с изображением Пигмалиона, оживляющего Галатею, как находящуюся в Таврическом дворце.

**Литература:** Viardot 1852. P. 311; Mankowski 1938. P. 227–232; Mankowski 1948. P. 78–79; Bonacoscia, Germani 1994. P. 33, 34; Androsov 1996. P. 57; Mikocka-Rachubova 2004. P. 86; Carrara 2005. P. 276.

Стаджи, Пьетро Чекардо

Staggi, Pietro Ceccardo

1754, Каррара — не позднее 1814, Каррара

#### 207. Прометей и созданный им человек

Группа. Мрамор. Высота 220

Поступила во второй половине XIX в. из Таврического дворца в Петербурге.

Инв. № Н. ск. 13, парная к Н. ск. 785 (кат. 206)

Источник данной группы (и композиции Буазо, послужившей образцом для нее) не совсем ясен. Овидий пишет о Прометее, не называя его имени (*Метаморфозы*. I, 76–88). Более всего сюжет группы соответствует описанию Аполлодора (*Мифологическая библиотека*. I, VII, 1).

Группа повторяет фарфоровую композицию, исполненную по модели 1774 Луи Симона Буазо (Музей мануфактуры, Севр). Она выставилась в Салоне 1775, где указывалось, что группа создана как парная к изображению Пигмалиона и Галатеи работы Фальконе: «Человек, вылепленный из грязи земли Прометеем, который при содействии Минервы похитил с неба огонь, чтобы его оживить».

Историю заказа и появления группы в Петербурге см. в кат. 206. Возможно, данная группа, в отличие от композиции «Пигмалион и Галатее», в 1803 на-

ходила в Таврическом дворце, где была описана как «Средняя мужская [фигура] у которого стоит купидон и держит в руке зажженной факел „антик“...» (РГИА. Ф. 470. Оп. 2 (133/567). Д. 7. Л. 63 об. № 63). Л. Виардо, посетивший Петербург в начале 1840-х, также упоминает группу с изображением Прометея, оживляющего человека, как находящуюся в Таврическом дворце.

**Литература:** Viardot 1852. P. 311; Mankowski 1938. P. 227–232; Mankowski 1948. P. 78–79; Bonacoscia, Germani 1994. P. 33, 34; Androsov 1996. P. 57; Mikocka-Rachubova 2004. P. 86; Carrara 2005. P. 276.

Трискорния, Паоло Андреа

Triscornia, Paolo Andrea

1757, Каррара — 1833, Каррара

#### 208. Лаокоон

Группа. Мрамор. Высота 216, длина 151

Реставрированы три пальца на правой руке старшего сына Лаокоона (справа) и один палец на руке младшего. Отбиты два пальца на правой руке старшего и два пальца на правой руке младшего юноши.

Сзади на подножии подпись и дата: *FECIT PAR PAVL TRISCORNIA / A CARRARA LAN[NO]. 1798*

Поступила в 1851 из Таврического дворца в Петербурге.

Инв. № Н. ск. 745

*Аполлодор*. *Мифологическая библиотека*. Эпитома. I, V, 17, 18.

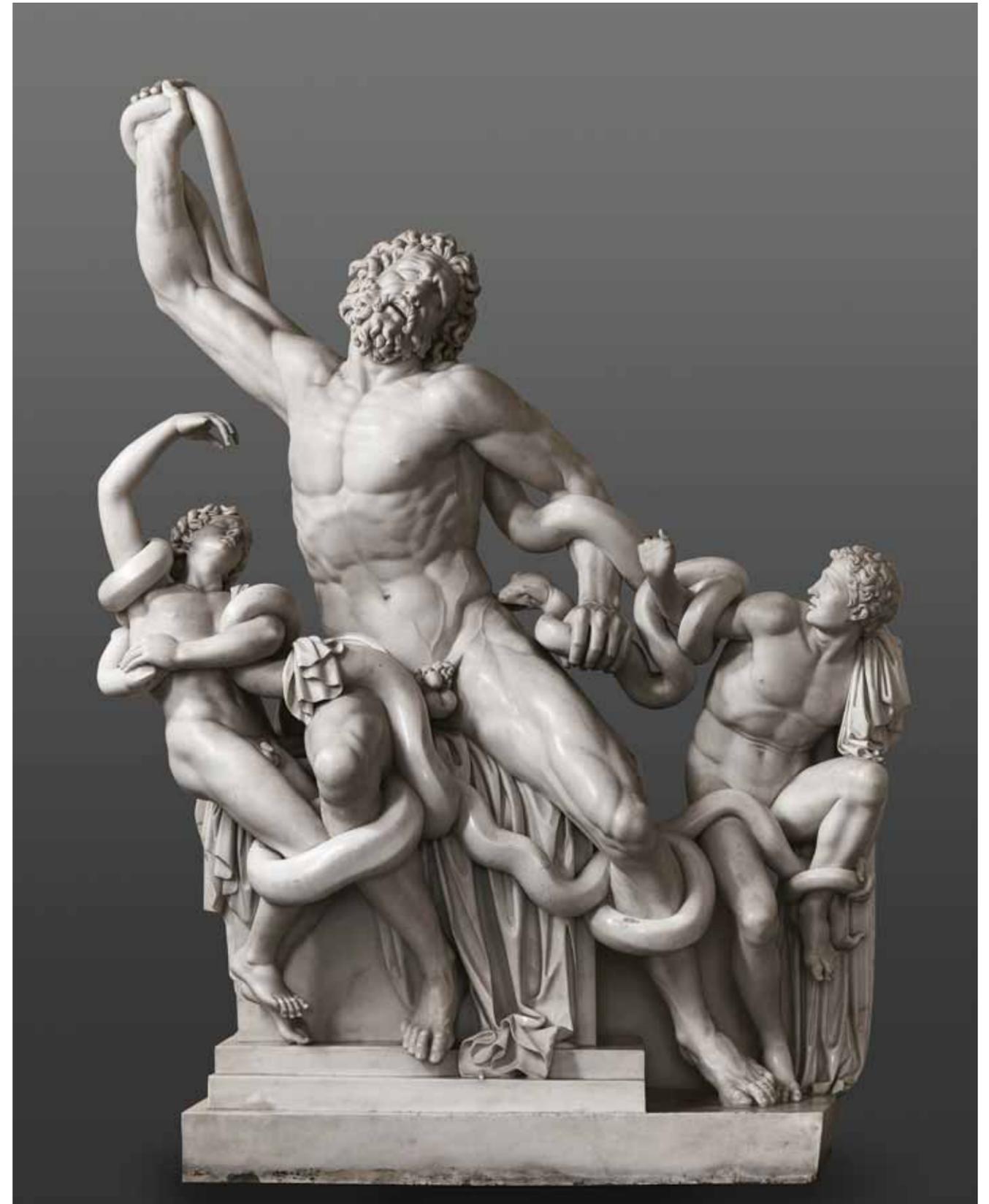
Группа представляет собой копию знаменитой античной группы, ныне хранящейся в Музеях Ватикана в Риме. Оригинал был найден 14 января 1506 в земле участка, принадлежавшего Феличе де Фредди, недалеко от церкви Санта Мария Маджоре, и вскоре приобретен папой Юлием II, который выставил его в Бельведерском дворе Ватикана. В 1797 «Лаокоона» перевезли в Париж, но вынуждены были вернуть в 1816. Группа неоднократно копировалась, но редко в размере

225



207

226



208

227



209

оригинала (другой пример — копия Баччо Бандинелли в Галерее Уффици во Флоренции). В современной литературе античная группа датируется серединой I в. до н. э. или чуть более поздним временем (Haskell, Penny 1981. N 52). В Гипсотеке Академии художеств в Карраре до сих пор хранится слепок с группы, который, вероятно, послужил образцом для скульптора (La Gipsoteca 1996. N 5).

Данная группа значится в списке скульптуры, приобретенной в Италии для Михайловского замка и привезенной в Петербург в 1798. Здесь упоминается «Лаокомт отменной работы», оцененный в 14 000 рублей (РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 109. Д. 53/246. Л. 147). А. Коцебу (1801) и Х. фон Реймерс (1805) упоминали ее как находящуюся в галерее Лаокоона Михайловского замка. В 1803 в числе других произве-

дений «Лаокоона с сыновьями» перевезли из Михайловского замка в Таврический дворец (РГИА. Ф. 470. Оп. 2 (133/567). Д. 7. Л. 5. № 18). Здесь группу видел в начале 1840-х Л. Виардо. Она была отобрана для украшения Эрмитажа в январе 1851 (РГИА. Ф. 469. Оп. 8. Д. 918. Л. 18 об.) и вскоре, очевидно, перевезена в Зимний дворец. **Литература:** Kotzebue 1801. S. 201; Reimers 1805. S. 111; Viardot 1852. P. 311;

Коцебу 1870. С. 977; Hubert 1964-I. P. 371; Androsov 1991-II. P. 36; Пирытко 1993. С. 161; Androsov 1996. P. 59; Андросов 1999-III. С. 63; Androsov 2008. P. 26; Androsov 2010. P. 89.

Трискорниа, Паоло Андреа

Triscornia, Paolo Andrea

1757, Каррара — 1833, Каррара

**209. Селена и Эндимион**

Группа. Мрамор. Высота 140, длина 151

Отсутствуют два пальца на левой руке и части драпировки у правого плеча и левого бедра Эндимиона.

Трещина на правой руке Селены.

Справа на подножии подпись:

P • TRISCORNI

Поступила до 1859.

Инв. № Н. ск. 776

*Аполлодор.* Мифологическая библиотека. I, VII, 5.

Группа ранее публиковалась под названием «Диана и Эндимион», однако, согласно Аполлодору, в древнегреческом мифе упоминается Селена (богиня Луны), а не Диана (богиня охоты). Группа входила в число произведений, приобретенных в Италии для Михайловского замка и привезенных в Петербург в июне 1798. Она предназначалась «для гобленской Галереи» и была оценена в 10 000 рублей (РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 109. Д. 53246. Л. 147). В 1801 группа, вместе с композицией «Амур и Психея», находилась в галерее Лаокоона в Михайловском замке. А. Коцебу (1801) упоминает ее как копию Пачетти (в русском переводе ошибочно «Гацетти») с оригинала «знаменитого Кановы». В 1803 группа была вывезена из Михайловского замка в Таврический дворец (РГИА. Ф. 470. Оп. 2 (133/567). Д. 7. Л. 5. № 19). Ее



209, подпись

установили в вестибюле Зимнего дворца судя по всему в конце 1830-х, когда интерьер дворца нуждался в украшении после пожара 1837.

**Выставки:** 1996 Massa — Carrara. N 10.

**Литература:** Kotzebue 1801. S. 201;

Reimers 1805. S. 111; Коцебу 1870. С. 978;

Hubert 1964-I. P. 371; Androsov 1991-II.

P. 36; Пирытко 1993. С. 162; Андросов

1996. P. 59; Андросов 1999-III. С. 63;

Androsov 2008. P. 26.

Трискорниа, Паоло Андреа

Triscornia, Paolo Andrea

1757, Каррара — 1833, Каррара

**210. Амур и Психея**

Группа. Мрамор. Высота 156, длина 151

Фигура Психеи выполнена из отдельного блока мрамора. Реставрированы два пальца правой руки и мизинец левой руки Психеи, один палец на левой и указательный палец на правой руке Амура.

Отсутствуют три пальца правой руки Психеи и указательный палец на левой руке Амура.

Отбиты концы складок платья Психеи в двух местах.

На подножии слева подпись:

P • TRISCORNI

Поступила до 1859.

Инв. № Н. ск. 773

*Апулей.* Метаморфозы. VI.

История группы аналогична истории композиции «Селена и Эндимион» (кат. 209). Она была приобретена в Италии в 1798 и оценена в 10 000 рублей.

А. Коцебу (1801) упоминал ее как копию Пачетти с оригинала Кановы. В 1803 группа была перевезена из Михайловского замка в Таврический дворец (РГИА. Ф. 470. Оп. 2 (133/567). Д. 7. Л. 5. № 20).

**Выставки:** 1996 Massa — Carrara. N 11.

**Литература:** Kotzebue 1801. S. 201;

Reimers 1805. S. 111; Коцебу 1870. С. 978;

Hubert 1964-I. P. 371; Androsov 1991-II.

P. 36; Пирытко 1993. С. 162; Андросов

1996. P. 59; Андросов 1999-III. С. 63;

Androsov 2008. P. 26.



210, подпись

**Литература:** Kotzebue 1801. S. 201;

Reimers 1805. S. 111; Коцебу 1870. С. 978;

Hubert 1964-I. P. 371; Androsov 1991-II.

P. 36; Пирытко 1993. С. 162; Андросов

1999-III. С. 63; Androsov 1996. P. 59;

Androsov 2008. P. 26.

Трискорниа, Паоло Андреа

Triscornia, Paolo Andrea

1757, Каррара — 1833, Каррара

**211. Спящая Ариадна**

Статуя. Мрамор. Высота 138, длина 198

Реставрированы четыре пальца правой руки и мизинец левой, а также ступня левой ноги. Отбит кончик пальца на правой ноге.

Края складок оббиты.

На камне, под левой рукой, подпись: PAVOLO TRISCORNI / F

Поступила до 1859.

Инв. № Н. ск. 781

*Аполлодор.* Мифологическая библиотека. Эпитома. V, III, 9.

Копия примерно в натуральную величину со знаменитой античной статуи, хранящейся в Музеях Ватикана в Риме, известной также как изображение Клеопатры. Античный подлинник был найден в начале XVI в., до 1512

приобретен папой Юлием II у Анджело Маффеи и помещен в Бельведерском дворе Ватикана. В современной литературе ватиканская статуя рассматривается как римская копия II в. н. э. со скульптуры пергамской школы II в. до н. э. (Haskell, Penny 1981. N 24).

Статуя значится в списке произведений, приобретенных в Италии для Михайловского замка и привезенных в Петербург в 1798 как «Клеопатра Ватиканская» (РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 109. Д. 53246. Л. 147 об.). Можно предположить, что она была создана

в Петербург в 1798 как «Клеопатра Ватиканская» (РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 109. Д. 53246. Л. 147 об.).

Можно предположить, что она была создана

в Петербург в 1798 как «Клеопатра Ватиканская» (РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 109. Д. 53246. Л. 147 об.).

Можно предположить, что она была создана

в Петербург в 1798 как «Клеопатра Ватиканская» (РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 109. Д. 53246. Л. 147 об.).

Можно предположить, что она была создана

в Петербург в 1798 как «Клеопатра Ватиканская» (РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 109. Д. 53246. Л. 147 об.).

Можно предположить, что она была создана

в Петербург в 1798 как «Клеопатра Ватиканская» (РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 109. Д. 53246. Л. 147 об.).

Можно предположить, что она была создана

в Петербург в 1798 как «Клеопатра Ватиканская» (РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 109. Д. 53246. Л. 147 об.).

Можно предположить, что она была создана

в Петербург в 1798 как «Клеопатра Ватиканская» (РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 109. Д. 53246. Л. 147 об.).



210



211

незадолго до этого времени. А. Коцебу (1801) упоминает, что «знаменитая Клеопатра Капитолинского музея (sic!) — превосходная копия из белого мрамора» стояла на парадной лестнице Михайловского замка. Х. фон Реймерс (1805) называет автором статуи «Трискотти». В 1803 вместе со всей скульптурой Михайловского замка «Ариадна» была вывезена в Таврический дворец (РГИА. Ф. 479. Оп. 2 (113/567). Д. 7. Л. 4 об. № 11). В дальнейшем статую поместили в Иорданской галерее Зимнего дворца, по-видимому, когда он восстанавливался после пожара 1837.

**Литература:** Kotzebue 1801. S. 195, 247; Reimers 1805. S. 110; Коцебу 1870. С. 975, 997; Androsov 1991-II. P. 36; Пириутко 1993. С. 161; Androsov 1996. P. 60; Андросов 1999-III. С. 63; Androsov 2008. P. 26; Androsov 2010. P. 89.

Трискорния, Паоло Андреа  
Triscornia, Paolo Andrea  
1757, Каррара — 1833, Каррара

**212. Умиравший гладиатор**  
Статуя. Мрамор. Высота 89, длина 158

Отбит кончик мизинца на правой руке. Оббиты края.  
Поступила до 1859.  
Инв. № Н. ск. 783

Статуя является копией примерно в натуральную величину со знаменитой античной статуи, хранящейся ныне в Капитолийских музеях в Риме. Подлинник впервые упоминается в инвентаре собр. Лудовизи в 1623. Незадолго до 1837 ее купил для вновь созданного Капитолийского музея папа Климент XII. В 1797 «Умиравшего гладиатора» вывезли в Париж, но возвратили в 1816. В настоящее время статуя рассматривается как древне-



212

римская копия с бронзовой статуи работы Аттала из Пергама (241–197 до н. э.), относящейся к комплексу, посвященному победе над галлами (Haskell, Penny 1981. N 44). В Гипсоотеке Академии художеств в Карраре до сих пор хранится слепок со статуи, вероятно послуживший образцом для скульптора (La Gipsoteca 1996. N 19).

Статуя значится в списке произведений, приобретенных в Италии для Михайловского замка и привезенных в Петербург в 1798, как «Главный боец умирающий, копия с оригинала в Риме». Она была оценена в 4000 рублей (РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 109. Д. 53246. Л. 147 об.). Можно предположить, что она создана незадолго до этого времени. Хотя А. Коцебу не упоминает статую в своем описании Михайловского замка, нет сомнений, что она здесь находилась и в 1803 была перевезена в Таврический дворец (РГИА. Ф. 470. Оп. 2 (113/567). Д. 7. Л. 4. № 3). В дальнейшем скульптуру поместили в Иорданской галерее Зимнего дворца, по-видимому, когда он восстанавливался после пожара 1837. Статуя числилась по инвентарю Эрмитажа русской работой XIX в. На са-

мом деле она может быть с уверенностью приписана Трискорниа или его мастерской, потому что в списке скульптур, приобретенных для Михайловского замка, она указана рядом со «Спящей Ариадной», подписанной мастером из Каррары, и оба произведения оценены вместе в 8000 рублей. **Литература:** Androsov 1991-II. P. 36; Androsov 1996. P. 60; Андросов 1999-III. С. 63; Androsov 2008. P. 26; Androsov 2010. P. 89.

Трискорниа, Паоло Андреа

Triscornia, Paolo Andrea

1757, Каррара — 1833, Каррара

### 213. Аполлон и Дафна

Группа. Мрамор. Высота 192  
Реставрированы пальцы правой руки Аполлона, два пальца на правой руке и три пальца на левой руке Дафны. Утрачены части веток и листьев на руках Дафны, а также края веток и листьев на подножии. Поступила до 1859.

Инв. № Н. ск. 479

Овидий. Метаморфозы. I, 450–568.

Группа представляет собой несколько уменьшенное и упрощенное повторе-

ние знаменитой мраморной группы Джан Лоренцо Бернини, созданной ок. 1622–1625 и хранящейся ныне в Галерее Боргезе в Риме. Она значится в списке произведений, приобретенных в Италии для Михайловского замка и привезенных в Петербург в 1798 как «группа Аполлона и Дафне из белого мрамора. Копия с оригинала, сделанная Бернини в Риме с пиедесталом богатым» с оценкой в 6000 рублей (РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 109. Д. 53246. Л. 147 об.). А. Коцебу (1801) указывает, что она находилась во внутренних апартаментах императрицы Марии Федоровны в Михайловском замке. Скульптуру упоминает также Х. фон Реймерс (1805) как копию с оригинала Бернини. В 1803 группу вывезли в Таврический дворец (РГИА. Ф. 470. Оп. 2 (113/567). Д. 7. Л. 5. № 24). Судя по всему, она попала в Зимний дворец в конце 1830-х, когда он восстанавливался после пожара 1837.

Несмотря на отсутствие подписи, группа может быть отнесена к творчеству Паоло Трискорниа или его мастерской, потому что она составляла часть посылки, помеченной инициалами мастера (P и T), и адресовалась в Петербурге его брату Агостино Мария Трискорниа (РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 115. Д. 61664. Л. 38, 40).

**Литература:** Kotzebue 1801. S. 209; Reimers 1805. S. 113; Коцебу 1870. С. 981; Androsov 1991-II. P. 36; Androsov 1996. P. 59; Андросов 1999-III. С. 63; Androsov 2008. P. 26.

Трискорниа, Паоло Андреа  
(мастерская)

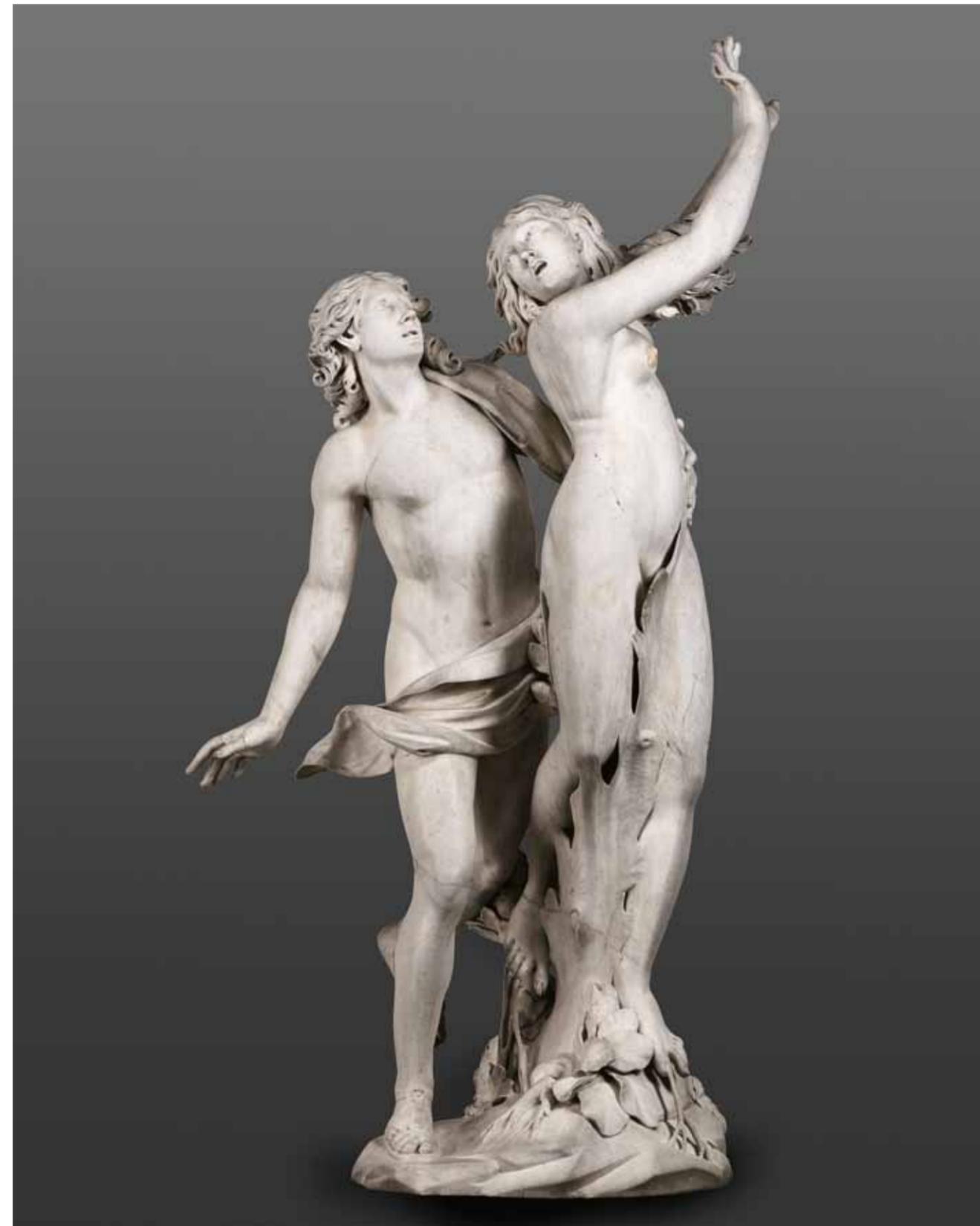
Triscornia, Paolo Andrea  
(workshop)

### 214. Аполлино

Статуя. Мрамор. Высота 142  
Утрачена фигурка ящерицы на стволе дерева. Отбит край листа. Реставрирован указательный палец правой руки.

Поступила до 1859.

Инв. № Н. ск. 206



213



214

Копия в натуральную величину с античной мраморной статуи, хранящейся ныне в Галерее Уффици во Флоренции (см. о ней более подробно кат. 163). В Академии художеств Каррары до сих пор хранится слепок со статуи, который, вероятно, послужил образцом для скульптора (La Gipsoteca 1996. N 24). Рассматриваемая копия значится в списке произведений, приобретенных в Италии и привезенных в Петербург



215

в 1798 как «Аполлон Медицинский». Вместе со статуями «Венера», «Венера Медицинская», «Германик» и «Антиноус», каждая из которых оценена в 2000 рублей, она предназначалась для одной из пяти ниш в «Рафаеловой ложе» (РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 109. Д. 63246. Л. 146 об.). А. Коцебу (1801) упоминает «флорентинского Аполлона» стоящим в одной из пяти ниш Галереи арабесков. В 1803 «Аполлино» вместе со всем скульптурным убран-

ством был вывезен из Михайловского замка в Таврический дворец (РГИА. Ф. 470. Оп. 2 (133/567). Д. 7. Л. 4 об. № 15). Статую использовали для украшения Зимнего дворца, где она была помещена, судя по всему, с конца 1840-х, в зале (рядом с Георгиевским), получившем название Аполлонов. Несмотря на отсутствие подписи, статуя может быть отнесена к творчеству Паоло Трискорниа или его мастерской, потому что она составляла часть

посылки, помеченной инициалами мастера (Р и Т), и адресовалась в Петербурге его брату Агостино Мария Трискорниа (РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 115. Д. 61664. Л. 38, 40).

**Выставки:** 1996 Massa — Carrara. N 12.  
**Литература:** Kotzebue 1801. S. 200; Reimers 1805. S. 113; Коцебу 1870. С. 977; Androsov 1991-II. P. 36; Androsov 1996. P. 59; Андросов 1999-III. С. 63; Androsov 2008. P. 26; Androsov 2010. P. 89.

Трискорниа, Паоло Андреа  
(мастерская)

Triscornia, Paolo Andrea  
(workshop)

### 215. Германик

Статуя. Мрамор. Высота 156  
Края подножия оббиты. Реставрированы два пальца левой руки.  
Поступила до 1859.  
Инв. № Н. ск. 775

Уменьшенная копия с античной статуи, хранящейся ныне в Лувре (Париж). В середине XVII в. подлинник находился на вилле Перетти-Монтальто в Риме, а в 1685–1686 его приобрел французский король Людовик XIV. Во Франции «Германик» сначала был в Версале, а в 1792 его перевезли в парижский музей. В настоящее время статую рассматривают как портретное изображение юного Августа в виде Гермеса, восходящего к прототипу, созданному ок. 460 до н. э. (Haskell, Penny 1981. N 42). В Гипсотеке Академии художеств в Карраре до сих пор хранится слепок со статуи, который, вероятно, послужил образцом для скульптора (La Gipsoteca 1996. N 34).

История рассматриваемой копии аналогична истории статуи «Аполлино» (кат. 214). На основании тех же документов может быть предложено авторство Паоло Андреа Трискорниа или его мастерской. В списке скульптуры, перевезенной из Михайловского замка в Таврический дворец, фигура значится как «Германикус» (РГИА. Ф. 479. Оп. 2 (133/ 567). Д. 7. Л. 5.



216

№ 17). В дальнейшем, скорее всего с конца 1840-х, ее использовали для украшения Зимнего дворца.  
**Выставки:** 1996 Massa — Carrara. N 13.  
**Литература:** Kotzebue 1801. S. 200; Reimers 1805. S. 113; Коцебу 1870. С. 977; Androsov 1991-II. P. 36; Androsov 1996. P. 59; Андросов 1999-III. С. 63; Androsov 2008. P. 26; Androsov 2010. P. 89.

Трискорниа, Паоло Андреа  
(мастерская)

Triscornia, Paolo Andrea  
(workshop)

### 216. Венера Каллипига

Статуя. Мрамор. Высота 169  
Слегка оббиты края складок и подножия.



217

Поступила до 1859.  
Инв. № Н. ск. 774

Копия примерно в натуральную величину с античной статуи, находящейся ныне в Национальном археологическом музее в Неаполе. Подлинник происходит из собр. герцогов Фарнезе, впервые документирован в Риме в 1594 (но возможно, находился здесь еще в 1556). Незадолго до 1792 со всей

коллекцией Фарнезе статуя была перевезена в Неаполь. В современной литературе «Венера Каллипи́га» рассматривается как сильно реставрированная древнеримская копия с эллинистического оригинала (Haskell, Penny 1981. N 83).

По-видимому, рассматриваемая статуя была доставлена в Петербург из Италии в 1798, — в списке привезен-

ной скульптуры значится «Венера». Дальнейшая ее история аналогична истории статуй «Аполлино» и «Германик» (кат. 214, 215). В 1803 ее перевезли из Михайловского замка в Таврический дворец (РГИА. Ф. 470. Оп. 2 (133/ 567). Д. 7. Л. 4 об. № 14). Л. Виардо, посетивший Петербург в начале 1840-х, упоминает «Венеру Каллипи́гу» как находившуюся в Таврическом дворце. В дальнейшем, скорее всего с конца 1840-х, ее использовали для украшения Зимнего дворца.

**Литература:** Kotzebue 1801. S. 200; Reimers 1805. S. 113; Viardot 1852. P. 312; Коцебу 1870. С. 977; Androsov 1991-II. P. 36; Androsov 1996. P. 59; Андросов 1999-III. С. 63; Androsov 2008. P. 26; Androsov 2010. P. 89.

Трискорниа, Паоло Андреа  
(мастерская?)

Triscornia, Paolo Andrea  
(workshop?)

#### 217. Медуза

Бюст. Мрамор. Высота 41  
Повреждены концы листьев и змей в семи местах. Утрачен край одежды на левой груди.  
Поступил в 1852 из собр.  
А. Г. и И. С. Лаваль в Петербурге.  
Инв. № Н. ск. 169

Бюст, внесенный в инвентарь Эрмитажа как итальянская работа XVII в., представляет собой упрощенный вариант «Медузы» Джан Лоренцо Бернини, хранящейся в Капитолийских музеях в Риме.

На наш взгляд, по манере исполнения бюст близок к группе «Аполлон и Дафна», также представляющей собой свободную копию с оригинала Бернини. Учитывая широкие связи мастерской Трискорниа в Петербурге, можно предположить, что просвещенные русские любители искусства могли заказывать или приобретать подобные произведения как непосредственно в Италии, так и в Петербурге.

Публикуется впервые.

Трискорниа, Агостино Мария  
(мастерская?)

Triscornia, Agostino Maria  
(workshop?)

1761, Каррара — 1824, Петербург

#### 218. Плачущая женщина

Статуя. Мрамор. Высота 76  
Поступила во второй половине XIX в. из Таврического дворца в Петербурге.  
Инв. № Н. ск. 876

Предположительно статуя происходит из Михайловского замка, где А. Коцебу (1801) видел «горюющую женскую фигуру, подпирающую голову рукою» (в комнатах великой княгини Елизаветы Алексеевны). По-видимому, в 1803 эта статуя вместе со всем скульптурным убранством поступила из Михайловского замка в Таврический дворец как «Фигура держащая рукою голову...» (РГИА. Ф. 470. Оп. 2 (113/567). Д. 7. Л. 7. № 51). В 1859 все еще находилась в Таврическом дворце.

В инвентарь Эрмитажа «Плачущую женщину» внесли как произведение французского скульптора XVIII в. Предположение об авторстве Агостино Трискорниа, мастера из Каррары, имевшего мастерскую в Петербурге, основывается на сходстве фигуры со статуями плакальщиц, выходившими из его мастерской. Такие фигуры — с сильным наклоном, поникшие над погребальной урной, — по-видимому, многократно повторялись для надгробий, особенно в начале XIX в. Как пример может быть приведена статуя с надгробия Марфы Таировой (Благовещенская церковь Александро-Невской лавры в Петербурге), подписанная «Italiano Triscornia» и датированная 1810. Правда, Ю. М. Пирютко (1993. С. 166) связывает ее исполнение с Паоло Трискорниа, однако представляется более вероятным авторство Агостино, хотя бы потому, что его старший брат подписывался иначе.

**Выставки:** 1996 Massa — Carrara. N 14.  
**Литература:** Kotzebue 1801. S. 232; Коцебу 1870. С. 991.



218



219

Каррарский скульптор  
середины XVIII века (?)

Sculptor from Carrara of the middle  
of the 18th century (?)

### 219. Живопись

Статуя. Мрамор. Высота 76  
Утрачен нос. Многочисленные швы  
реставрации на ногах и на подно-  
жии. Вся поверхность сильно  
повреждена от пребывания на  
открытом воздухе.  
На подножии спереди надпись:  
*PICTURA*  
Поступила в 1919 из Музея АХ  
в Петрограде.  
Инв. № Н. ск. 670, парная к Н. ск.  
671 (кат. 220)



220

Живопись аллегорически представле-  
на в виде мальчика, держащего в ру-  
ках палитру и кисти.  
Ж. А. Мацулевич (устно) приписыва-  
ла статую Джузепе Бернарди, про-  
званному Торретто, на основании ар-  
хивных документов, свидетельствую-  
щих о том, что в 1768 у этого мастера  
были приобретены статуи «Архитек-  
тура», «Математика», «Живопись» и  
«Скульптура». С этой гипотетической  
атрибуцией статую и парную к ней  
(кат. 220) упоминают Р. Д. Люлина,  
А. Г. Раскин и М. П. Тубли (1981). Од-  
нако на самом деле статуи работы  
Бернарди ныне находятся в ГМЗ  
«Гатчина». Эрмитажные статуи «Живопись» и  
«Скульптура», как свидетельствуют

другие документы, были приобрете-  
ны в 1766 «от италианского купца  
Бранка» за 150 рублей каждая и нахо-  
дились в 1771 в Вишнем саду Малого  
Эрмитажа (Андросов 1989). К сожален-  
ию, документы не имеют информа-  
ции ни об имени автора, ни о месте  
создания статуй. Тем не менее по кос-  
венным данным можно заключить,  
что братья Петр и Франц Бранка вели  
торговлю с Россией из Генуи. В таком  
случае наиболее вероятным кажется,  
что статуи могли быть созданы в Кар-  
раре, расположенной недалеко от Ге-  
нуи и поставлявшей недорогую деко-  
ративную скульптуру в страны Ев-  
ропы.  
**Литература:** Люлина, Раскин, Тубли 1981.  
С. 21; Андросов 1989. С. 36.

Каррарский скульптор  
середины XVIII века (?)

Sculptor from Carrara of the middle  
of the 18th century (?)

### 220. Скульптура

Статуя. Мрамор. Высота 73  
Утрачены нос, указательный палец  
на левой руке и предмет в правой  
руке. Многочисленные швы  
реставрации, в том числе на ногах.  
Вся поверхность сильно поврежде-  
на от пребывания на открытом  
воздухе.  
На подножии спереди надпись:  
*SCVLPTVRA*  
Поступила в 1919 из Музея АХ  
в Петрограде.  
Инв. № Н. ск. 671, парная  
к Н. ск. 670 (кат. 219)

Скульптура аллегорически представ-  
лена в виде мальчика, держащего в ру-  
ках резец и киянку.  
Сведения об истории и атрибуции  
статуи см. в кат. 219.  
**Литература:** Люлина, Раскин, Тубли 1981.  
С. 21; Андросов 1989. С. 36.

Флорентийский скульптор  
второй половины XVIII века

Florentine Sculptor of the second  
half of the 18th century



221

### 221. Портрет мальчика (так называемый Нерон)

Бюст. Мрамор. Высота 43,5  
Поступил в 1987 в дар  
от И. Н. Попова  
и Т. Б. Александровой.  
Инв. № Н. ск. 2629

Нерон (Нерон Клавдий Цезарь Август  
Германик, 37–68 н. э.) — римский им-  
ператор с 54 н. э.  
Бюст является повторением портре-  
та, традиционно считавшегося изо-  
бражением императора Нерона в дет-  
стве (Галерея Уффици, Флоренция).  
Античной является лишь голова, а бюст  
цветного мрамора сделан в новое вре-  
мя. Ныне отождествление изображен-  
ного мальчика с Нероном отвергается  
(Mansuelli 1961. N 60). Копии бюста из

Уффици обычно связываются с фло-  
рентийской школой второй половины  
XVIII в. (см.: Christie's 1983. Lot 78;  
Christie's 1993. Lot 67).  
Публикуется впервые.

Каррарский скульптор  
конца XVIII века (?)

Sculptor from Carrara of the end  
of the 18th century (?)

### 222. Сила

Статуя. Мрамор. Высота 235  
Поступила в 1839 из Летнего сада  
в Петербурге.  
Инв. № Н. ск. 761, парная  
к Н. ск. 762 (кат. 223)

Статуя значилась в инвентаре Эрми-  
тажа как изображение Омфалы. Од-  
нако палица и львиная шкура явля-  
ются атрибутами аллегии Силы.  
Учитывая, что парная статуя изо-  
бражает Правосудие, следует считать,  
что мы имеем здесь дело с изображе-  
нием двух добродетелей.  
Основываясь на происхождении ста-  
туи из Летнего сада, автор настояще-  
го каталога в 1986 попытался отожд-  
ествить ее со скульптурой «Фор-  
ция», стоявшей в 1771 на Гроде Лет-  
него сада, и приписать ее русскому  
скульптору середины XVIII в. Однако  
из документов видно, что «Форция»  
в 1820 была взята на реставрацию  
скульптором В. И. Демут-Малинов-  
ским, и ее размеры не соответствуют



222

240

высоте данной статуи («Сила. Без рук три аршина мерою» — РГИА. Ф. 470. Оп. 1 (93/527). Д. 12. Л. 3). В 1841 эта статуя находилась в «магазинне» Гоф-интендантской конторы и по-прежнему нуждалась в реставрации (Там же. Д. 18. Л. 8). Можно предположить, что она не дошла до наших дней.

Другая статуя на тот же сюжет в 1803 находилась в Таврическом дворце, причем в документах указано, что она попала туда из Михайловского замка, где, по-видимому, украшала парадную лестницу, — «Большая, Сила...» (Там же. Оп. 2 (113/567). Д. 7. Л. 68 об. № 115). В 1830 эта же статуя была «отпущена из магазиннов» в Летний сад (Там же. Оп. 1 (100/534). Д. 54. Л. 9), а в 1839 под названием «Могущество» взята из Летнего сада и установлена в нише у входа в Аванзал Зимнего дворца (Там же. Оп. 1 (82/516). Д. 241. Л. 116). Таким образом, рассматриваемая «Сила» может быть уверенно идентифицирована с фигурой, происходящей из Михайловского замка.

Известно, что скульптура для Михайловского замка в большом количестве закупалась в конце XVIII в. в Италии, в частности в Карраре. Хотя документы о приобретении «Силы» и парной к ней статуи «Правосудие» до сих пор не обнаружены, кажется возможным предположить, что обе они могли быть исполнены в одной из каррарских мастерских в конце XVIII в.

**Литература:** Андросов 1986. С. 252; Андросов 1999-1. С. 134.

Каррарский скульптор  
конца XVIII века (?)

Sculptor from Carrara of the end  
of the 18th century (?)

### 223. Правосудие

Статуя. Мрамор. Высота 230  
Поступила в 1839 из Летнего сада  
в Петербурге.  
Инв. № Н. ск. 762, парная  
к Н. ск. 761 (кат. 222)

В инвентарь Эрмитажа статуя была  
внесена под названием «Фемида». Од-

нако веса скорее являются атрибутом «Правосудия», что более соответствует парной к данной фигуре статуе «Сила» (кат. 222).

Основываясь на происхождении скульптуры из Летнего сада, автор настоящего каталога в 1986 предложил отождествить ее со статуей, упомянутой в 1771 под названием «Резолюционне» и стоявшей на Гроде Летнего сада. Отсюда следовала датировка статуи серединой XVIII в. Однако на самом деле история ее аналогична истории парной «Силы», и в 1803 она находилась в Таврическом дворце, куда попала из Михайловского замка, — «Большая, Правосудие Фемиса...» (РГИА. Ф. 470. Оп. 2 (133/567). Д. 7. Л. 67. № 104). Как и «Сила», статуя «Правосудие» попала в Летний сад лишь в 1830, а в 1839 ее использовали для украшения Зимнего дворца. Кажется возможным отнести «Правосудие», как и парную скульптуру, к продукции каррарской школы конца XVIII в.

**Литература:** Андросов 1986. С. 252; Андросов 1999-1. С. 134.



223

Рим.  
Середина и вторая половина XVIII века

Мональди, Якопо

Monaldi, Jacopo

Ок. 1730, Рим — после 1797, Варшава

**224. Портрет фельдмаршала  
А. В. Суворова**

Бюст. Мрамор. Высота 73

Повреждения по краю ленты,  
плаща и банта на волосах.

Сзади на подножии подпись  
и дата: *GIA. MONALDI  
ROM[ANO] / INV[ENIT] ET FECIT  
ANNO / 1795.*

Поступил до 1859.

Инв. № Н. ск. 247

Александр Васильевич Суворов (1730–1800) граф Рымникский, князь Итальянский, фельдмаршал — знаменитый русский полководец, с 1799 генералиссимус. Изображен в мундире фельдмаршала и с лентой ордена Св. Андрея Первозванного через плечо. На груди у него ордена Св. Андрея и Св. Георгия, на шейной ленте крест ордена Св. Александра Невского.

Бюст, как видно из подписи, исполнен в 1795 в Варшаве, где тогда находился Суворов, командовавший русскими



224, подпись

224

войсками. Якопо Мональди, уроженец Рима, переехал в Варшаву в 1768 и работал здесь при дворе короля Станислава Августа Понятовского. Как указал А. В. Помарнацкий (1959), бюст был выполнен из мрамора, предоставленного польским королем, по настоянию Екатерины II, после взятия Варшавы русскими войсками. За работу Мональди 11 ноября 1795 из Кабинета императрицы было заплачено 600 рублей серебром и еще 325 рублей серебром — за транспортировку. Можно предположить, что с того времени бюст все время находился в Зимнем дворце.

**Литература:** Помарнацкий 1959. С. 131.

Альбачини, Карло

Albacini, Carlo

1734, Рим — 1813, Рим

**225. Флора**

Статуя. Мрамор.

Высота 120

Утраты на краях складок.

Сзади на подножии подпись:

*C. ALBACINI • F*

Поступила во второй половине XIX в. из Таврического дворца в Петербурге (?).

Инв. № Н. ск. 481

Является повторением знаменитой античной статуи «Флора Фарнезе», известной с середины XVI в. До 1787 подлинник находился во дворе Палаццо Фарнезе в Риме, а в 1800 был перевезен в Неаполь (ныне в Национальном археологическом музее, Неаполь; см.: Haskell, Penny 1981. N 41).

Ранняя история эрмитажной статуи до недавнего времени оставалась неизвестной. С середины XIX в. она находилась в нише Павильонного зала Малого Эрмитажа, перестроенного по проекту архитектора А. И. Штакен-



225, подпись



225

штейдера в 1850–1857. При инвентаризации в 1920-х «Флору» внесли в опись музея как произведение французского мастера XVIII в.

Только в недавнее время на подножии была обнаружена подпись, свидетельствующая об авторстве Карло Альбачини. Она дает возможность идентифицировать статую как приобретенную И. И. Шуваловым в Риме. Среди скульптуры, присланной в Петербург Шуваловым в августе 1769, значатся «две статуи, представляющие Флору и Исиду». Эти две маленькие статуи скопированы с совершенством и из превосходного мрамора» («Deux Statues repres[entant] Flore et Isis. Ces deux petites Statues sont parfaitement bien copiees et d'un excellent marbre»). Обе статуи были куплены за 300 эку у «скульптора Карло Альбачини» (РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 367. Л. 43). Поскольку статуя названа здесь маленькой и копией с антика, нет сомнений, что речь идет именно о рассматриваемом произведении. К тому же можно согласиться с высокой оценкой качества работы и с характеристикой мрамора. По-видимому, исполнение «Флоры» может быть отнесено ко второй половине 1760-х. Близкая по размеру (высота 102 см) и также подписанная Альбачини копия с другой известной античной статуи — «Флора Капитолийская» — в 1972 экспонировалась в Галерее Хейм в Лондоне. Ныне эта копия хранится в Музее искусств в Индианаполисе.

Интересно отметить, что когда было принято решение о переводе собр. Фарнезе в Неаполь, именно Альбачини занимался реставрацией «Флоры» и «Геракла» и их транспортировкой из Рима. В это время он выполнил мраморную статую, повторяющую «Флору Фарнезе», высотой 183 см, которая затем находилась в королевском дворце в Лазенках, Варшава. Она традиционно, с начала XIX в., считалась произведением Карло Альбачини, и ее можно идентифицировать со статуей, разрешение на вывоз которой из Рима было получено в 1790 (Mikocka-Rachubova 2001-I. Т. 2. Р. 95. N 1).



226

**Выставки:** 2008 Milano. N 9; 2010 Roma. N 1.11; 2011 Санкт-Петербург. № 52.  
**Литература:** Андросов 2009. С. 463; Androsov 2009-I. P. 61; Androsov 2009-II. P. 14; Androsov 2010. P. 84; Андросов 2011-II. С. 75, 198.

Альбачини, Карло

Albacini, Carlo

1734, Рим — 1813, Рим

#### 226. Исиды

Статуя. Мрамор. Высота 109  
Утрачен задний угол подножия.  
Многочисленные реставрации,  
доделки в гипсе.

На подножии справа подпись:  
CARLO ALBACINI ROMANO / FECIT  
Поступила в 1955 через ЭЗК.

Инв. № Н. ск. 2340

Статуя была внесена в инвентарь Эрмитажа под названием «Стоящая женщина». До недавнего времени она не привлекала внимания исследователей, возможно, из-за некоторых повреждений. На самом деле композиция статуи не является оригинальной, она повторяет античную статую, хранящуюся в Капитолийских музеях в Риме, которая по традиции считается изображением древнеегипетской богини Исиды (Reinach 1897. P. 613. Pl. 993). Это обстоятельство позволяет идентифицировать ее со статуей, приобретенной И. И. Шуваловым вместе с «Флорой» у Карло Альбачини. Можно констатировать, что статуя из Капитолийского музея пользовалась во второй половине XVIII в. определенной популярностью. В Музее города Вёрлица, в частности, хранится копия с античной «Исиды» в терракоте. С. Хоард (1990) приписывает ее Бартоломео Кавачеппи, но нельзя исключать, что на самом де-



226, подпись

ле ее автором мог быть Альбачини, в ранний период творчества тесно связанный с Кавачеппи. Еще одна мраморная копия «Исиды» хранится в Музее Пола Гетти в Лос-Анджелесе, где приписывается мастерской Джозефа Уилтона.

**Выставки:** 2008 Milano. N 10; 2011 Санкт-Петербург. № 53.

**Литература:** Андросов 2009. С. 461; Androsov 2009-I. P. 61; Androsov 2009-II. P. 14; Androsov 2010. P. 84; Андросов 2011-II. С. 76, 198.

Альбачини, Карло

Albacini, Carlo

1734, Рим — 1813, Рим

#### 227. Аполлон Бельведерский

Бюст. Мрамор. Высота 65  
Сзади на ножке подпись:  
CARLO ALBACINI / FECE

Поступил до 1859.  
Инв. № Н. ск. 788

Статуя, получившая название «Аполлон Бельведерский», была найдена в конце XV в. и с того времени находилась в Бельведерском дворике Ватикана, позднее ставшем ядром Музеев Ватикана. Эстетика неоклассицизма признала «Аполлона Бельведерского» эталоном красоты. И. И. Винкельман, в частности, рассматривал статую как древнегреческий оригинал. Современная наука эту точку зрения отвергает и считает статую римской копией начала II в. н. э. с бронзового оригинала греческого скульптора Леохара (Haskell, Penny 1981. P. 148. N 8). Эрмитажный бюст подписан полным именем Карло Альбачини. Можно предположить, что он был приобретен непосредственно у скульптора, возможно в 1780-е, и находился в собр. Зимнего дворца.



227

**Выставки:** 2011 Санкт-Петербург. № 55.  
**Литература:** Андросов 2011-II. С. 82.

Альбачини, Карло (?)

Albacini, Carlo (?)

1734, Рим — 1813, Рим

#### 228. Кастор и Поллукс

Группа. Мрамор. Высота 134  
Поступила до 1859.  
Инв. № Н. ск. 771, парная  
к Н. ск. 772 (кат. 229)

*Аполлодор.* Мифологическая библиотека. III, XI, 2.

Уменьшенная копия с античной группы, хранящейся ныне в Музее Прадо,



227, подпись



228

Мадрид. Впервые античная композиция упоминается в инвентаре собр. Лувровизи в 1623, позднее принадлежала кардиналу Массими, а с 1678 — королеве Христине Шведской, у наследников которой приобретена королем Испании Филиппом V в 1724. В Испании до 1839 скульптура находилась во дворце Сан Ильдефонсо (поэтому иногда называется «группа Сан Ильдефонсо»), а затем — в Музее Прадо. Сюжет композиции до сих пор остается спорным. В современной литературе она рассматривается как произведение I в. н. э., подвергшееся сильной реставрации в новое время (Haskell, Penny 1981. N 19).

История рассматриваемой группы лишена подробной документации. Можно предположить, что ее приобрели в Италии в конце XVIII в. для украшения Михайловского замка в Петербурге. Гипотетически она упоминается А. Коцебу (1801) как стоящая во внутренних апартаментах императрицы Марии Федоровны. В 1803 вся скульптура из Михайловского замка была перевезена в Таврический дворец, причем в списке дважды упоминается группа «Кастор и Поллукс» (РГИА. Ф. 470. Оп. 2 (133/567). Д. 7. Л. 63 об., 64. № 65, 70). Скорее всего, скульптура была перемещена в Зимний дворец в конце 1830-х, когда он декорировался заново после пожара 1837.

В инвентаре Эрмитажа группа значится произведением итальянского скульптора XVIII в. Однако А. Коцебу называет автором композиции из Михайловского замка Альбачини (в русском переводе — ошибочно Альбаджани). Как известно, Карло Альбачини много работал по заказам русских коллекционеров с конца 1760-х, когда ряд его произведений был приобретен И. И. Шуваловым. Большинство из них представляют собой копии с античных статуй и бюстов. Поэтому авторство Альбачини для рассматриваемой группы выглядит вполне правдоподобно.

**Выставки:** 2011 Санкт-Петербург. № 56 (ошибочно с фотографией, относящейся к инв. № Н. ск. 772).

**Литература:** Kotzebue 1801. S. 210; Коцебу 1870. С. 981; Андросов 1999-III. С. 63; Андросов 2011-II. С. 83.

Альбачини, Карло (?)

Albacini, Carlo (?)

1734, Рим — 1813, Рим

### 229. Орест и Пилад (?)

Группа. Мрамор. Высота 134

Поступила до 1859.

Инв. № Н. ск. 772, парная

к Н. ск. 771 (кат. 228)

*Аполлодор.* Мифологическая библиотека. Эпитома. VI, 24–28.

Название группы условно, поскольку она представляется парной к группе «Кастор и Поллукс» (кат. 228) и может быть изображением другой пары героев древнегреческих мифов, ставшей олицетворением верной дружбы. Настоящая группа не является копией с антика и, по-видимому, выполнена в пару к копийной композиции «Кастор и Поллукс». В описании Михайловского замка, составленном А. Коцебу (1801), упомянута лишь одна группа «Кастор и Поллукс». Тем не менее в списке скульптуры, перевезенной из Михайловского замка в Таврический дворец в 1803, упоминаются две группы под названием «Кастор и Поллукс» (РГИА. Ф. 470. Оп. 2 (133/567). Д. 7. Л. 63 об., 64. № 65, 70). Вполне логично предположить, что под одной из них скрывается рассматриваемое произведение. Скорее всего, группа была перемещена в Зимний дворец в конце 1830-х, когда он декорировался заново после пожара 1837.

В инвентаре Эрмитажа группа числится произведением итальянского скульптора XVIII в. Поскольку автором парной композиции мы гипотетически считаем Карло Альбачини, можно предположить, что «Орест и Пилад» могли быть выполнены этим же скульптором или в его мастерской.

**Выставки:** 2011 Санкт-Петербург. № 57 (ошибочно с фотографией, относящейся к инв. № Н. ск. 771).

**Литература:** Андросов 1999-III. С. 63; Андросов 2011-II. С. 84.



229



230

Альбачини, Карло (мастерская?)  
Albacini, Carlo (workshop?)

### 230. Портрет Петра Великого

Бюст. Мрамор. Высота 56  
Поступил в 1932 из Военно-морского музея в Ленинграде.  
Инв. № Н. ск. 1876

Петр I Великий (1672–1725) — царь (с 1682) и император Всероссийский (с 1721).

Является упрощенным повторением мраморного бюста, выполненного

Карло Альбачини в Риме по заказу И. И. Шувалова и присланного в Петербург в 1769. Прототипом этого произведения послужил восковой портрет русского царя, исполненный Бартоломео Карло Растрелли и находившийся в Риме до 1861 (когда его купили для коллекции Эрмитажа). В настоящее время «шуваловский» бюст находится в ГМЗ «Коломенское» в Москве. Второй вариант того же портрета, происходящий из собр. князя Н. Б. Юсупова, ныне хранится в ГМЗ «Архангельское».

Данный экземпляр был внесен в инвентарь Эрмитажа как копия с оригинала Альбачини. Он экспонировался в 1996 в Массе как произведение самого Альбачини или его мастерской. В настоящее время мы считаем более вероятным, что бюст мог быть выполнен в мастерской Альбачини по заказу неизвестного нам русского коллекционера, возможно посетившего Рим.

**Выставки:** 1996 Massa — Carrara. N 9; 2005–2006 Краснодар — Ставрополь — Ростов. № 74.

Дзоффоли, Джакомо

Zoffoli, Giacomo

Ок. 1731 (?) — 1785, Рим

или Дзоффоли, Джованни

or Zoffoli, Giovanni

Ок. 1746 (?) — 1805, Рим

### 231. Аполлино

Статуэтка. Бронза, искусственная темно-зеленая патина.

Высота 33

Сзади на подножию подпись:

G • ZOFFOLI • F

Поступила в 1933 из «Антиквариата» в Ленинграде.

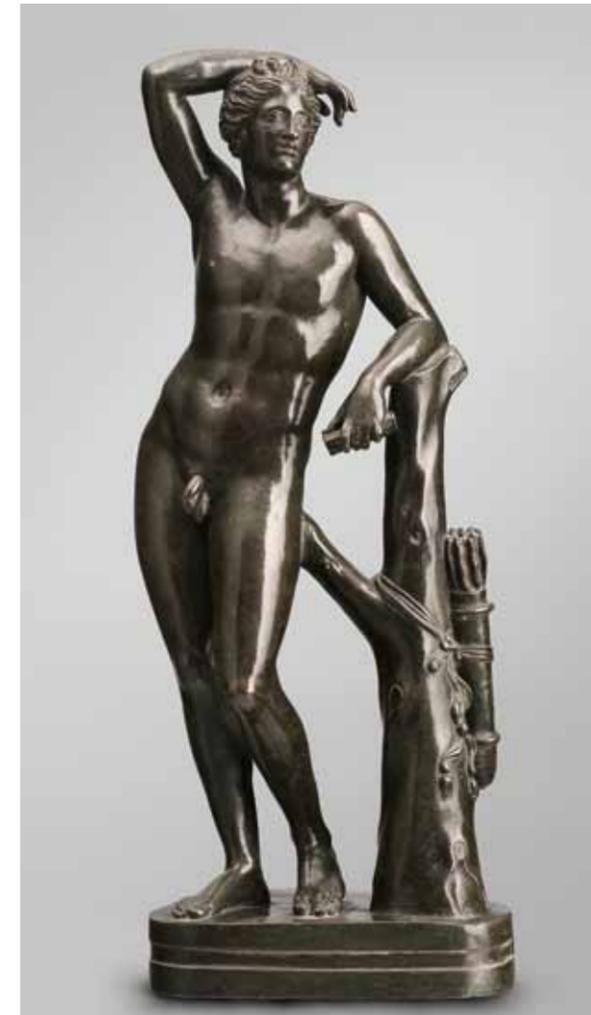
Инв. № Н. ск. 1908

Копия с античной мраморной статуи, ныне находящейся в Галерее Уффици во Флоренции (см. о ней более подробно в кат. 163).

Известно значительное число бронзовых статуэток, подписанных именем Дзоффоли и, судя по особенностям исполнения, созданных в конце XVIII в. Ранее их автором считался Джакомо Дзоффоли, однако в новейшей литературе не исключается также авторство его младшего брата или племянника Джованни Дзоффоли. Судя по



231, подпись



231

всему, Джованни унаследовал мастерскую после смерти Джакомо и продолжал отливать небольшие статуэтки, повторяющие античные статуи, возможно используя модели, оставшиеся от старшего Дзоффоли. Известен каталог произведений, исполненных в мастерской Дзоффоли и находившихся в продаже в 1795. Здесь в числе других произведений упомянут «Аполлино с Виллы Медичи», оцененный в 15 цехинов (Haskell, Penny 1981. P. 342). В частности, аналогичная статуэтка «Аполлино» хранится в Музее Эшмола в Оксфорде.

**Выставки:** 2011 Санкт-Петербург.

№ 64.

Дзоффоли, Джакомо  
Zoffoli, Giacomo

Ок. 1731 (?) — 1785, Рим

или Дзоффоли, Джованни

or Zoffoli, Giovanni

Ок. 1746 (?) — 1805, Рим

### 232. Гладиатор Боргезе

Статуэтка. Бронза, искусственная темно-зеленая патина. Высота 26

На стволе дерева — надпись по-гречески, неточно повторяющая подпись скульптора Агиаса, сына Досифея

Слева на подножию подпись:

G • ZOFFOLI • F



232

Поступила в 1933 из «Антиквариата» в Ленинграде.

Инв. № Н. ск. 1911

Копия с античной мраморной статуи, упомянутой впервые в 1611, когда она принадлежала кардиналу Шипионе Боргезе; позднее находилась на вилле Боргезе в Риме. В 1807 «Гладиатор» вместе с большей частью коллекции был продан Наполеону и ныне хранится в Лувре (Париж). Современная наука рассматривает статую как копию с произведения школы Лисиппа



232, подпись

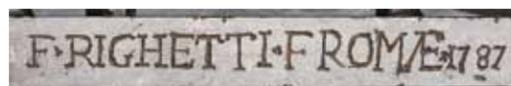


233

па (Haskell, Penny 1981. P. 221. N 43). В списке бронзовых произведений, продававшихся в мастерской Джованни Дзоффоли в 1795, упомянут «Сражающийся гладиатор с виллы Пинчана» высотой полтора римских пальма (ок. 33 см), оцененный в 16 цехинов (Haskell, Penny 1981. P. 342). Указанный размер несколько превосходит

высоту эрмитажной статуэтки, однако он относится ко всей группе произведений, перечисленных в списке, поэтому кажется вполне возможным, что здесь имелся в виду аналогичный вариант из бронзы. Другие статуэтки, подобные эрмитажной, хранятся в Вобурн Эбби и в собр. герцога Нортумберленда (оба в Англии). Еще один экземпляр «Гладиатора Боргезе» продавался на аукционе Сотби в Лондоне 22 и 23 июля 1993.

**Выставки:** 2011 Санкт-Петербург. № 65.



233, подпись

Ригетти, Франческо

Righetti, Francesco

1738, Рим — 1819, Рим

**233. Кентавр с купидоном**

Группа. Бронза, искусственная темно-зеленая патина. Высота 30  
На пьедестале темно-зеленого мрамора подпись и дата:  
*F. RIGHETTI. F. ROMÆ 1787*  
Поступила в 1845 по завещанию из собр. Д. П. Татищева в Петербурге.  
Инв. № Н. ск. 90

Группа представляет собой уменьшенную копию античной мраморной скульптуры, находящейся ныне в Лувре (Париж). Античный оригинал известен с начала XVII в., когда ее зарисовку оставил П. П. Рубенс, побывавший в Италии между 1600 и 1608. С 1613 «Кентавр с купидоном» находился в собр. Боргезе в Риме, откуда группу продали Наполеону в 1807. Современная наука рассматривает ее как копию II в. н. э. с бронзового оригинала II в. до н. э. (Haskell, Penny 1981. P. 179. N 21). Франческо Ригетти — наиболее известный бронзолитейщик в Риме второй половины XVIII и начала XIX в. В его мастерской коллекционеры могли приобрести широкий ассортимент копий с античной скульптуры и шедевров нового времени практически любого размера. В современных коллекциях чаще всего встречаются реплики античных статуй высотой ок. 30 см. В списке копий с антиков, продававшихся Ригетти в Риме, значит группа «Кентавр Боргезе с ребенком», оцененная в 35 римских цехинов (Haskell, Penny 1981. P. 343). Хотя высота эрмитажной группы не вполне соответствует размеру, указанному в этом списке, надпись на подножии не оставляет сомнений в том, что имелась в виду именно такая реплика. Как произведение Ригетти «Кентавр с купидоном» опубликован Х. Р. Вейраухом в 1967.

**Выставки:** 1993 Antwerpen. N 51; 2011 Санкт-Петербург. № 73.

**Литература:** Weihrauch 1967. S. 436; Androsov 2008. P. 23; Androsov 2009-I. P. 64.

Ригетти, Франческо

Righetti, Francesco

1738, Рим — 1819, Рим

**234. Мелеагр с собакой**

Статуэтка. Бронза, искусственная темно-зеленая патина. Высота 37  
Сзади на подножии подпись и дата:  
*F. RIGHETTI. F. ROMÆ. 1788*  
Поступила в 1926 из Юсуповского дворца-музея в Ленинграде.  
Ранее: собр. князей Юсуповых в Петербурге.  
Инв. № Н. ск. 1291

*Аполлодор.* Мифологическая библиотека. I, VIII, 1–3.

Статуэтка представляет собой уменьшенную копию с античной мраморной статуи, хранящейся в Музеях Ватикана и считающейся римской копией II в. н. э. с эллинистического оригинала середины IV в. до н. э. Римская статуя впервые упоминается в 1546 как принадлежащая Франческо Фускони, врачу пап Адриана VI, Павла III и Юлия III. После смерти Фускони статуя перешла к его наследникам и оставалась во владении семьи до 1770, когда ее купил папа Климент XIV. В 1797 «Мелеагр» в числе других знаменитых римских статуй был вывезен во Францию; возвращен в 1816 (Haskell, Penny 1981. P. 263. N 60).

В списке бронзовых копий с антиков, продававшихся Ригетти в 1794, значится «Мелеагр из Ватиканского музея» высотой 1 пале́м 7 дюймов (Haskell, Penny 1981. P. 343). Несомненно, речь идет о варианте, принадлежащем теперь Эрмитажу. Можно предположить, что статуэтка была приобретена в Риме князем Н. Б. Юсуповым в числе других произведений Ригетти вскоре после создания.

**Выставки:** 2011 Санкт-Петербург. № 74.

**Литература:** Андросов 2007. С. 19; Андросов 2008. P. 23; Андросов 2010. P. 86; Андросов 2011-II. С. 173.



234, подпись



234

Ригетти, Франческо

Righetti, Francesco

1738, Рим — 1819, Рим

**235. Юпитер**

Статуэтка. Бронза, искусственная темно-зеленая патина. Высота 37  
Сзади на подножии подпись и дата:  
*F. RIGHETTI. F. ROMÆ. 1788*

Поступила в 1926 из Юсуповского дворца-музея в Ленинграде.  
Ранее: собр. князей Юсуповых в Петербурге.

Инв. № Н. ск. 1721

Статуэтка представляет собой уменьшенное повторение античной мраморной статуи из Музеев Ватикана. В списке бронзовых копий с антиков, продававшихся в мастерской Ригетти



235, подпись



235

в 1794, значится «Юпитер сидящий из Ватикана» ценой в 20 цехинов (Haskell, Penny 1981. P. 343). По-видимому, это был вариант рассматриваемой статуэтки. В Юсуповском дворце-музее она имела пару в виде сидящей фигурки Юноны, также скопированной с античного оригинала и подписанной аналогичным образом. В настоящее время эта статуэтка находится в Дальневосточном художественном музее в Хабаровске. Можно предположить, что обе они были приобретены в Риме непосредственно у Ригетти князем Н. Б. Юсуповым.

**Выставки:** 2011 Санкт-Петербург. № 72.

**Литература:** Андросов 2007. С. 19; Андросов 2008. P. 23; Андросов 2010. P. 86; Андросов 2011-II. С. 173.



236, подпись

Ригетти, Франческо

Righetti, Francesco

1738, Рим — 1819, Рим

### 236. Медведь, напавший на быка

Группа. Бронза. Высота 27, длина 41

Внизу на почве подпись:

F. RIGHETTI, F. ROMÆ, 1789

Поступила в 1927 из ГМФ.

Инв. № Н. ск. 1473

Группа представляет большой интерес как редчайшее оригинальное произведение Ригетти. Можно предполагать, что он при этом вдохновлялся изображениями льва или тигра, нападающего на коня, вышедшими из мастерской Джамболоньи и в то же время имеющими античные прототипы (мраморная группа «Лев, нападающий на коня» датируется III в. до н. э., хранится в Капитолийском музее в Риме; см.: Haskell, Penny 1981. N 54). Появление в данной группе медведя наводит на мысль, что она могла быть выполнена по заказу какого-то русского любителя, посетившего Рим в 1789. Остается пожалеть, что происхождение группы до сих пор остается неясным.

Публикуется впервые.

Пьерантони, Джованни

Pierantoni, Giovanni

1742, Рим — 1821, Рим

### 237. Портрет папы Пия VI

Бюст. Мрамор. Высота бюста 82,

высота подножия 16,5

На подножии надпись: MVN. PII.

SEXTII P[ONTIFEX] M[AXIMVS]

Поступил в 1923 из ГМФ.

Инв. № Н. ск. 1115



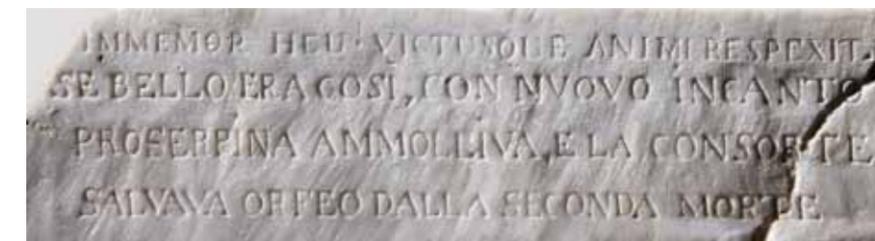
236

Пий VI (Джованни Анджело Браски, 1717–1799) — папа Римский с 1775.

Монументальный скульптурный портрет Пия VI числился в инвентаре Эрмитажа произведением неизвестного итальянского мастера конца XVIII в. До недавнего времени попыток его исследования не предпринималось. Лишь Х. Хонор во время посещения Эрмитажа предложил (устно) авторство Винченцо Пачетти. На самом деле эрмитажный бюст имеет определенное типологическое сходство с портретами Пия VI, созданными Джузеппе Черакки (1750–1801) — прославленным портретистом конца XVIII в., имевшим мировую славу. Источники сообщают, что Черакки исполнил по меньшей мере два портрета папы. Заказчиком первого из них явился племянник Пия VI Луиджи Браски Онести. Бюст был завершён в 1788, но не выкуплен заказчиком и в следующем году продан баварскому герцогу Карлу Теодору. Этот бюст хранился в Мюнхене и был утрачен во время Второй мировой войны. Другой бюст работы Черакки, подписанный и датированный 1790, находится в Музее Сан Агостино в Генуе. Ранее он принадлежал семейству Браски, а затем был в собр. Торлония (Scarbozza 2002. N VIII.4). Еще один портретный бюст Пия VI недавно был

приобретен Музеем Рима и также приписывается Черакки. Сопоставление бюстов из Эрмитажа и музеев Генуи и Рима при общей близости показывает их определенное различие. Портреты работы Черакки более свободны и непосредственны по исполнению. Чувствуется, что автор работал с натуры или по натурным зарисовкам. Эрмитажный бюст, хотя и выполнен на высоком художественном уровне, производит более академическое впечатление, кажется вторичным.

Действительно, портретные бюсты работы Черакки послужили образцами для многих реплик и свободных повторений. Среди них может быть упомянут бюст, находящийся ныне в Палаццо Комунале в городе Террачина. Недавно Р. Карлони указала, что он тождествен бюсту, законченному скульптором Джованни Пьерантони в 1793 и предназначавшемуся для нового дворца в Террачине (Carlioni 2005).



238, надпись

Р. 115–118). Сравнение бюстов из Петербурга и Террачины показывает полное сходство в тех деталях, которые отличают их от бюстов работы Черакки (например, рисунок на одеянии папы, называемом «стола», или рисунок завязок шнура). Поэтому представляется логичным считать эрмитажный бюст созданным Пьерантони. Пьерантони, как и многие его современники в Риме, больше известен как реставратор античной скульптуры. К числу его немногочисленных оригинальных произведений относится монументальная мраморная статуя «Пий VI и гений искусства», исполненная в 1783–1784 для Библиотеки германо-венгерского колледжа в Риме. Нет сомнений, что Пьерантони был умелым и профессиональным скульптором, способным создать произведение высокого качества, одним из которых является портретный бюст папы Пия VI в Эрмитаже.

**Выставки:** 2011 Санкт-Петербург. № 71.

Канова, Антонио

Canova, Antonio

1757, Поссано — 1822, Венеция

### 238. Орфей

Статуя. Мрамор. Высота 140

Левая рука и рог реставрированы ок. 1910 скульптором М. А. Чижевским. Утрачена часть ветки и концы нескольких листьев на голове Орфея.

На пне подпись: ANTONIUS / CANOVA. F.

На подножии спереди надпись: IMMEMOR HEU VICTUSQUE ANIMI RESPEXIT SE BELLO ERAGOSI, CON NVOVO INCANTO /



237

254

*PROSERPINA AMMOLLIVA E LA  
CONSORTE / SALVAVA ORFEO  
DALLA SECONDA MORTE*  
(...забывшись, — увь! — покорив-  
шись желанию, окинул  
Взором, пропали груди — договор  
с тираном нарушен...  
*Вергилий. Георгики. IV, 491. Перевод  
С. Шервинского).*  
Поступила в 1866 из Летнего сада  
в Петербурге.  
Инв. № Н. ск. 315

Статуи «Орфей» и «Эвридика», вы-  
полненные Кановой по заказу венеци-  
анского сенатора Джованни Фальера  
в 1775–1776, являются первыми круп-  
ными произведениями юного скульп-  
тора, обратившими на него внима-  
ние венецианских любителей искус-  
ства. Обе статуи из местного камня  
долго украшали виллу Фальер в Пра-  
дацци д’Азоло, а ныне хранятся в Му-  
зее Коррер в Венеции.

Ранние биографы Кановы сообщают,  
что позднее, в 1777, для сенатора Мар-  
ко Антонио Гримани скульптор ис-  
полнил повторение статуи «Орфей»  
в мраморе. От первой статуи, высота  
которой 193 см, эта реплика отличалась  
меньшими размерами. Позднее  
мраморный «Орфей» был уступлен  
Гримани некоему Лоренцо Ванцетти  
из Виченцы, реставрирован Антонио  
Боза и попал, наконец, в Вену. После  
этого следы статуи теряются вплоть  
до начала XX в.

Фотография эрмитажной статуи «Ор-  
фей» была опубликована В. Маламани  
в его монографии о Канове в 1911. Ис-  
следователь отождествил ее со стату-  
ей, исполненной для сенатора Грима-  
ни, хотя предыдущая история фигуры  
осталась для него неясной. иденти-  
фикация, предложенная В. Маламани,  
была принята последующими автора-  
ми, писавшими об «Орфее» Эрмитажа.



238, подпись



238

255

Действительно, она вполне соответствует тому, что сообщают о ней авторы жизнеописаний Кановы. Сопоставление с фигурой из Музея Коррер показывает, что эрмитажная статуя отличается от нее в деталях, которые проработаны более тщательно и подробно. Здесь также добавлено четверостишие по-итальянски, являющееся переводом стихов из «Метаморфоз» Овидия. А главное — есть подпись скульптора. Канова, как известно, редко подписывал свои работы, однако для одной из первых больших статуй в мраморе наличие авторской подписи вполне логично. Все эти особенности убеждают, что эрмитажная статуя не может быть поздней копией, а является произведением Кановы, упоминаемым ранними биографами мастера.

Что же касается истории статуи, то мы смогли проследить ее по крайней мере с 1840 по документам, хранящимся в РГИА. В 1859 «Орфей» находился под открытым небом в Летнем саду и, по-видимому, вызвал интерес у кого-то из членов царской семьи. 12 мая 1895 обер-гофмаршал двора граф А. П. Шувалов обратился к хранителю Картинной галереи Эрмитажа и ректору Академии художеств Ф. А. Бруни с запросом: действительно ли статуя принадлежит Канове и когда она попала в Летний сад. Бруни дал достаточно уклончивый ответ. Не имея сведений о времени поступления «Орфея» в Летний сад, он ответил, что статуя «не есть оригинальное произведение резца Кановы, а должно полагать, что таковая статуя исполнена другим художником под наблюдением, быть может, самого Кановы». Несколько позднее, 26 мая, происхождение статуи было несколько уточнено. Ссылаясь на сведения, полученные от скульптурного мастера Панова, довольно долго работавшего для двора, Шувалову сообщили: «...состоящая в Летнем Саду статуя Орфей привезена из Варшавы назад тому более 30-ти лет с разными другими вещами, принадлежавшими Великому Князю Константину Павловичу;

в Летний же Сад она поступила в то же почти время...» (РГИА. Ф. 469. Оп. 12. Д. 1281. Л. 3, 4, 6).

На самом деле сведения, сообщенные Пановым, можно уточнить другим документом из того же архива, относящимся к 12 апреля 1840. В списке произведений искусства, привезенных из дворца в Белостоке (Польша) и помещенных в Таврическом дворце в Петербурге, значится мраморный «Орфей» работы Кановы (РГИА. Ф. 470. Оп. 1 (93/527). Д. 17. Л. 2).

Эти данные дают возможность прояснить более раннюю историю произведения. Как показала польская исследовательница К. Микоцка-Рахубова (2001-1), в Вене статую приобрел Францишек Сапега (1779–1829), который перевез ее в свой дворец в местечке Дерезин в Литве. Его сын и наследник Евстафий Сапега (1797–1860) принимал участие в польском восстании 1830–1831, что привело к конфискации его имущества царским правительством. В списке конфискованных произведений, датированном 1832, значится статуя Орфея работы Кановы. Дворец в Белостоке как раз и был центром, в который свозили конфискованные произведения искусства со всей Польши.

По-видимому, «Орфей» простоял в Летнем саду относительно недолго, и в 1866 его передали в Эрмитаж. У нас, к сожалению, нет документов, которые бы позволили уточнить, при каких обстоятельствах была утрачена левая рука статуи. По-видимому, это произошло во время пребывания «Орфея» в Летнем саду, так как описание его, относящееся к 1859, свидетельствует только о повреждении руки и обломанном угле подножия (РГИА. Ф. 469. Оп. 12. Д. 1281. Л. 1). Возможно, какой-то инцидент, связанный с утратой руки статуи, и послужил поводом для ее передачи в Эрмитаж в 1866. Однако и в Эрмитаже «Орфей» сначала не был оценен по достоинству. Согласно свидетельству хранителя Картинной галереи Дж. Шмидта, статуя привлекла внимание сотрудников Эрмитажа только после полу-

чения запроса, сделанного В. Маламани в процессе подготовки его монографии о Канове. Тогда и была выполнена фотография, опубликованная в книге исследователя, на которой статуя представлена без левой руки. Только после того, как авторство Кановы было подтверждено В. Маламани, скульптор Михаил Чижов, работавший реставратором в Эрмитаже, очевидно, ок. 1909–1911 восполнил утраченные детали, в том числе левую руку «Орфея».

**Выставки:** 1991 Roma. P. 70; 1992 Venezia. N 119; 2009 Forli. N VII.1.

**Литература:** Tadini 1795 (1998). P. 4, 32; Falier 1823 (2000). P. 14; Cicognara 1823. P. 4, 5; Missirini 1824. P. 24, 499; Malamani 1911. P. 12, 13; Pozzi 1922. P. 23; Praz 1940. P. 89; Зарецкая, Косарева 1960. № 24; Косарева 1961. С. 18; Pavanello 1976. N 7; Vacchi 2000. P. 712; Mikocka-Rachubova 2001-I. T. 1. P. 103; T. 2. P. 11; Андросов 2004-II. С. 15; Mikocka-Rachubova 2009. P. 110; Андросов 2011-II. С. 132.

Канова, Антонио

Canova, Antonio

1757, Поссаньо — 1822, Венеция

### 239. Голова гения смерти

Бюст. Мрамор.

Высота 83

Утрачена часть локона у левого уха. Многочисленные прожилки в мраморе.

Поступил в 1851 от академика живописи В. К. Сазонова.

Инв. № Н. ск. 115

Бюст является повторением головы одной из фигур, украшающих монументальное надгробие папы Климента XIII Редзоники в соборе Св. Петра в Риме. Заказанное в 1784 римским сенатором Аббондио Редзоники и его братьями, племянниками папы, это надгробие было завершено в мраморе в 1791 и торжественно открыто в апреле 1792. Фигура сидящего гения смерти, держащего в руке опущенный факел, расположена внизу справа от фигуры папы.

По сведениям В. Маламани, автора первой фундаментальной монографии о Канове, в блоке мрамора, из которого Канова высекал статую гения смерти, были обнаружены темные пятна, поэтому скульптору пришлось оставить почти готовую работу и использовать для этой фигуры новый блок (Malamani 1911. P. 34). Ж. А. Мацулевич еще в 1920-е высказала предположение, что эрмитажный бюст может являться фрагментом первой, испорченной статуи Кановы. Эта атрибуция была принята в последующих публикациях музея, и она, как кажется, подтверждается целым рядом фактов. Прежде всего, бюст выполнен на высоком художественном уровне и достоин резца Кановы, а по размерам он вполне соответствует статуе надгробия Климента XIII. Кроме того, на лице гения смерти видны темные прожилки, а также пятна и трещины, в том числе на левой щеке и подбородке. Наконец, форма бюста не совсем характерна для бюстов, созданных Кановой, и кажется скорее случайным результатом усилий скульптора, высекавшего бюст из неудачного блока.

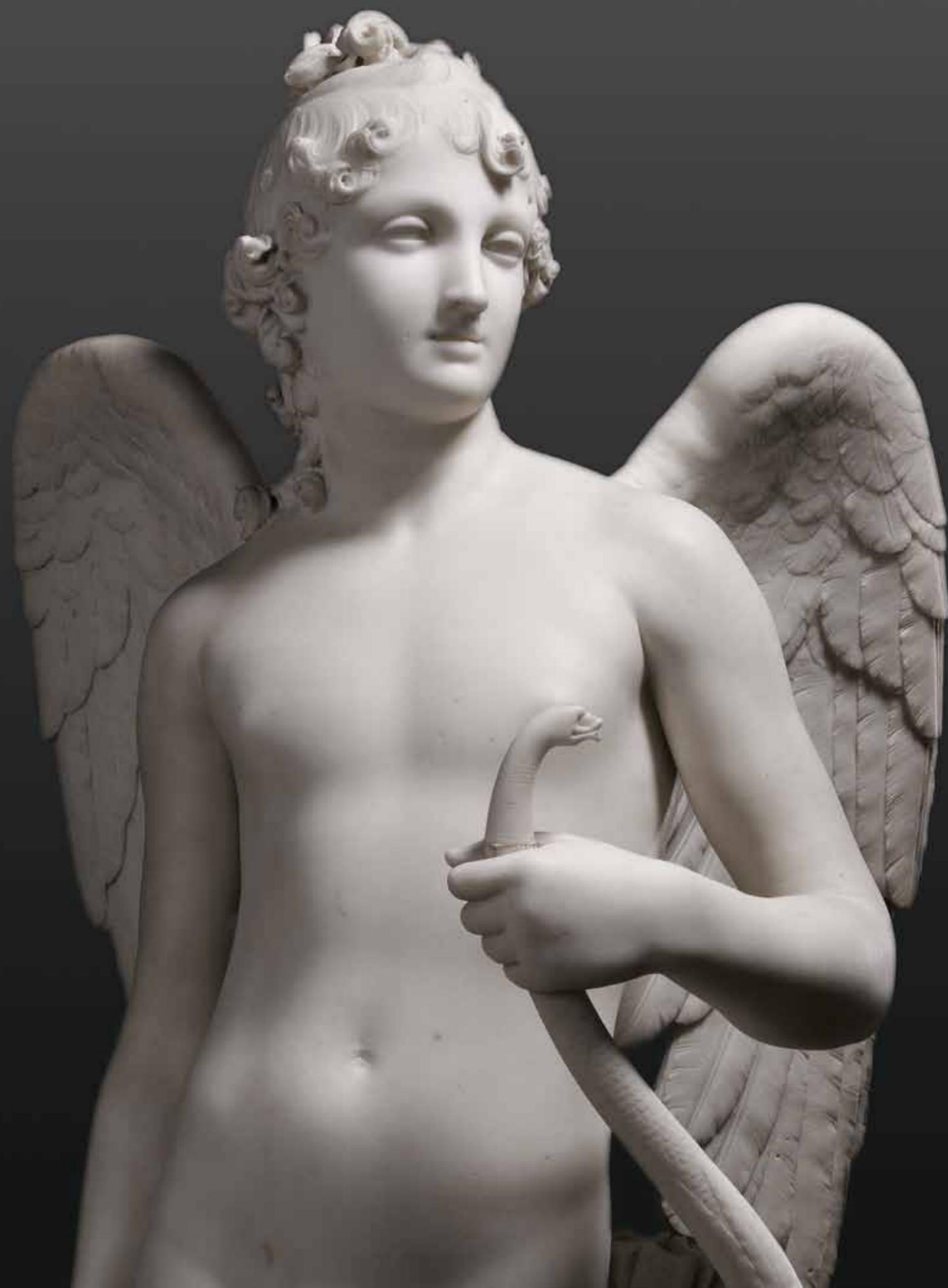
Важным аргументом в пользу авторства Кановы может быть и ранняя история бюста, к сожалению до конца не ясная. По свидетельству его прежнего владельца, академика живописи В. К. Сазонова, ранее бюст принадлежал «графу Румянцеву» — по всей вероятности, графу Н. П. Румянцеву, в свое время заказавшему Канове статую «Мир» (ныне — в Музее им. Богдана и Варвары Ханенко, Киев). В документах Императорской Академии художеств в Петербурге, относящихся к концу XVIII в., значится бюст гения работы Кановы, с которого уже в 1795 делалась бронзовая копия. Поскольку она сохранилась и находится ныне в ГМЗ «Царское Село», нет сомнений, что оригиналом здесь послужил именно рассматриваемый бюст. Свидетельство столь раннего документа об авторстве Кановы является еще одним важным, если не решающим аргументом в пользу атрибуции, пред-



239

ложенной Ж. А. Мацулевич. Можно предположить, что бюст ранее действительно принадлежал графу Н. П. Румянцеву, который привез его в Петербург ок. 1795 и представил для копирования в Академию художеств. Позднее по каким-то причинам бюст мог не вернуться к владельцу, а попал к доверенному лицу графа — живописцу Сазонову, который был крепостным Румянцева и впоследствии

продал произведение в Эрмитаж. Таким образом, «Голова гения смерти» может считаться первым произведением Кановы в мраморе, попавшим в Россию. Поскольку модель статуи гения смерти в натуральную величину была окончена в 1788, можно считать, что сама статуя выполнялась в мраморе в следующем году. Отсюда следует вероятная датировка эрмитажного



бюста — 1789. Предлагаемая нами история эрмитажного бюста полностью исключает возможность его идентификации с аналогичным бюстом, датированным 1822 и принадлежавшим князю Эстергази, о котором упоминал Дж. Паванелло. Следует указать также, что бюст гения смерти высотой 73 см, по композиции похожий на эрмитажный, продавался на аукционе Кристи в Лондоне 5 декабря 1989. Курьезным образом он был описан как итальянская копия XVIII в. с античного оригинала, являющегося изображением умирающего Александра Великого (Christie's 1989-II. Lot 198).

**Выставки:** 1991 Roma. P. 76; 1992 Venezia. N 152; 1998 Massa. P. 156, 227; 2003 Bassano del Grappa. N IV.8; 2007 Palermo. P. 138; 2008 Milano. N 11; 2011 Санкт-Петербург. № 68; 2011 Madrid. N 109.  
**Литература:** Köhne 1860. P. 339; Косарева 1961. С. 7; Pavanello 1976. N 341; Androsov 2001. P. 36; Андросов 2003. С. 252–255; Андросов 2004-II. С. 16; Androsov 2009-I. P. 64; Андросов 2011-II. С. 143.

Канова, Антонио

Canova, Antonio

1757, Поссанья — 1822, Венеция

#### 240. Амур

Статуя. Мрамор. Высота 142

Повреждены локоны на голове.

Утрачена стрела в руке. Реставрация на луке.

Поступила в 1926 из Юсуповского дворца-музея в Ленинграде. Ранее: собр. князей Юсуповых в Петербурге.

Инв. № Н. ск. 1253

На протяжении своей творческой деятельности Канова выполнил четыре реплики статуи «Амур» в мраморе. Первый экземпляр был заказан скульптору княгиней Изабеллой Любомирской (урожд. Чарторыйской) в 1786. Он был задуман как портрет маленького племянника княгини, Хенрика Любомирского. В то же время Канова, по-видимому, стремился показать совершенное и гармоничное тело



240

юноши, для чего использовал опыт античных мастеров. 4 августа 1786 он сделал запись о том, что «купил от господина Карло Альбаджини античную статую, чтобы сделать сказанного Аморино и дал ему скуди 20». Судя по цене, речь здесь могла идти скорее о слепке, а не о мраморном антике. Статуя «Амур», законченная двумя годами позднее, в 1802, попала в замок Ланьцут на юге Польши, где хранится по сей день. Интересно отметить, что А. фон Крюденер (1744–1802), русский дипломат и посол в Венеции, посетивший Рим дважды в сентябре 1786, отметил эту статую в своем дневнике, причем она вызвала у путешественника двойственные чувства. По мнению Крюденера, «портрет, даже самый гармоничный, не дает хорошего эффекта, потому что он соединен с телом совершенной красоты. Можно сказать, что здесь присутствуют два разных языка и две отличные друг от друга истины» (Küdenner 1983. P. 129). Возможно, Канова учел подобную критику и в последующих репликах, созданных на основе той же модели, придал лицу Амура более классические черты.

Следующий экземпляр «Амура» был выполнен Кановой для английского полковника Джона Кемпбелла в 1787–1789. Ныне он находится в Энглезии Эбби в Кембриджшире (Англия). От долгого пребывания под открытым небом мрамор этой статуи довольно сильно пострадал. Третий вариант той же композиции Канова создал для Джона Дэвида Латуча, сына богатого банкира ирландского происхождения, приехавшего в Рим в 1789. Эта статуя, в течение долгого времени считавшаяся потерянной, недавно была найдена и опубликована Х. Хонором в 1994. Ныне этот экземпляр приобретен Национальной галереей Ирландии в Дублине.

По-видимому, эрмитажная статуя была начата Кановой в 1792 или 1793 и находилась в почти законченном состоянии в сентябре 1794, когда этот заказ перешел к Н. Б. Юсупову. В письме от 13 ноября того же года Канова от-

метил: «...эта статуя, которая имеет новые и элегантные формы, является лучшей из всех, которые я когда-нибудь делал в этом жанре». Действительно, эрмитажная статуя отличается от других экземпляров не только большими крыльями, но и особой элегантностью деталей, а также очень тонкой проработкой поверхности.

Как видно из письма Юсупова Канове от 15 декабря 1794, «Амур», оцененный в 700 цехинов (золотых), должен был быть завершен к весне следующего года. В том же письме Юсупов высказал ряд соображений по поводу пьедестала статуи, в частности, просил не украшать его бронзой или позолоченной бронзой, потому что ввоз бронзы в Россию запрещен. Статуя, вероятно, как и предполагалось, была закончена весной 1795, однако с отправкой ее заказчику произошла некоторая задержка, сначала из-за промедления с оплатой, а затем из-за начавшихся в Европе военных действий. Можно также предположить, что Канова не торопился отправлять «Амура» в Россию, предпочитая соединить его отправку с посылкой группы «Амур и Психея» (кат. 241). Это дало мастеру возможность в течение достаточно долгого времени работать над статуей. Только в ноябре 1801 Канова получил разрешение на вывоз обеих скульптур, и к 1 июля 1802 они были благополучно доставлены в Россию.

«Амур» сначала находился в петербургском дворце Юсуповых на набережной Фонтанки, откуда после 1810 его перевезли в подмосковное Архангельское. В 1837 статуя вернулась в Петербург и украсила дворец Юсуповых на набережной Мойки, откуда в 1926 поступила в Эрмитаж.

**Выставки:** 1991 Roma. P. 80; 1992 Venezia. N 124; 1999 Санкт-Петербург. № 19; 2000 Massa. N 8; 2001–2002 Москва — Петербург. № 154 (экспонировался только в Петербурге); 2003 Bassano del Grappa. N IV.7; 2004 Roma. N III. 34; 2005 Москва. № III.32; 2007 Roma. P. 177; 2008 Milano. N 23; 2010 Roma. N VII.16; 2011 Санкт-Петербург. № 69.

**Литература:** Teotocchi Albizzi 1821 (2002). T. 3. P. 51; Paravia 1822 (2001).

P. CLXV; Rosini 1823 (2002). P. 21; De Laveau 1824. P. 278; Missirini 1824. P. 120, 502; Косарева 1961. С. 8; Honour 1973. P. 312; Pavanello 1976. N 86; Евдокимова 1983. С. 70; Honour 1994. P. 138; Stefani 1999. P. 71; Евдокимова 2001. С. 210; Androsov 2001. P. 41; Андросов 2003. С. 264–271; Андросов 2004-II. С. 17; Honour 2007. P. 31–37; Myssok 2007. S. 67; Androsov 2007. P. 125; Androsov 2009-I. P. 63; Андросов 2011-II. С. 145.

Канова, Антонио

Canova, Antonio

1757, Поссаньо — 1822, Венеция

#### 241. Амур и Психея

Группа. Мрамор. Высота 148, длина 172

Многочисленные швы реставрации, особенно на руках Психеи.

Поступила в 1926 из Юсуповского дворца-музея в Ленинграде.

Ранее: собр. князей Юсуповых в Петербурге.

Инв. № Н. ск. 1254

*Амулей. Метаморфозы. VI.*

Группа «Амур и Психея», известная также под названием «Поцелуй Амура и Психеи», существует в двух авторских вариантах. Работа над первым вариантом началась уже в 1787, модель для нее была выполнена в следующем году. К осени 1793 группа, предназначенная для полковника Джона Кемпбелла, была закончена, однако не отправлена заказчику. Позднее ее приобрел некий Генрих Хоппе, от которого она попала к Иоахиму Мюрату, маршалу Франции (сейчас этот экземпляр находится в Лувре, Париж).

Князь Н. Б. Юсупов, возможно, видел первую реплику группы в мастерской Кановы, перед тем как заказать подобную же скульптуру. В письме Канове из Петербурга от 27 сентября 1794 Юсупов упоминает группу вместе со статуей «Амур» (кат. 240), выражая надежду, что оба произведения будут готовы к весне следующего года. 15 декабря 1794 Юсупов подтвердил свой заказ на обе скульптуры. Группа,



241

оцененная в 2000 цехинов, была почти закончена скульптором к февралю 1796, однако фактически работа продолжалась до 1799, возможно потому, что из-за военных действий в Европе скульптуру было невозможно отправить в Россию. Только 20 ноября 1801 было получено разрешение на вывоз из Рима обеих работ, и до 1 июля 1802 они попали в Петербург.

Главное отличие рассматриваемого варианта от луврского состоит в том, что ноги лежащей Психеи здесь полностью закрыты драпировкой. Вероятно, на этом настоял сам заказчик — Н. Б. Юсупов. Нельзя не согласиться

с тем, что такое изменение придало композиции более гармоничный и законченный характер. В Музее Метрополитен (Нью-Йорк) хранится оригинальная модель Кановы в гипсе, которая соответствует эрмитажной группе. Можно полагать, что и сам Канова отдавал этой композиции предпочтение. По крайней мере, именно с этой модели в мастерской Кановы создавались реплики, автором которых был, например, Адамо Тадолини.

В Петербурге композиция «Амур и Психея» находилась сначала во дворце Юсуповых на набережной Фонтанки, откуда вскоре после 1810 ее пере-

везли в подмосковное Архангельское. Здесь группе пришлось пережить нашествие Наполеона (на это время ее прятали в селе Спасском), а также пожар в январе 1820, когда при выносе скульптуры были отбиты руки и части ног. Реставрацию осуществил мастер Пенно. В Архангельском группа находилась в так называемой Амуровой комнате, вызывая всеобщее восхищение. Однако в 1837 владельцы вернули ее в Петербург, во дворец на набережной Мойки, и установили в зале, названном «Ротонда Кановы». Отсюда в 1926 группа поступила в Эрмитаж.



**Литература:** Teotocchi Albrizzi 1821 (2002). Т. 1. P. 75; Cicognara 1824. P. 118; Missirini 1824. P. 120, 502; Viardot 1852. P. 315; Malamani 1911. P. 54; Pozzi 1922. P. 36; Косарева 1961. С. 8; Hubert 1964-II. P. 46; Honour 1972. P. 225; Pavanello 1976. N 84; Евдокимова 1983. С. 69; Le Musée de l'Ermitage 1984. N 392; Каменская 1991. С. 253; Kosareva in: 1991 Roma. P. 140; Honour 1994. P. 138; Androsov 2001. P. 41; Андросов 2003. С. 264–271; Андросов 2004-II. С. 17; Андросов 2007. P. 125; Андросов 2009-I. P. 63; Di Macco 2009. P. 68; Андросов 2011-II. С. 149.

Канова, Антонио

Canova, Antonio

1757, Поссаньо — 1822, Венеция

#### 242. Амур и Психея

Группа. Мрамор. Высота 148, длина 63

Реставрация на крыле бабочки.

Поступила в 1815 из собр. наследников Жозефины Богарне в замке Мальмезон близ Парижа.

Инв. № Н. ск. 17

*Апулей. Метаморфозы. VI.*

После того как статуя стоящей Психеи с бабочкой в руках, созданная Кановой ок. 1789–1792, была повторена им в 1793–1794 для Джироламо Джулиана (ныне обе статуи находятся в Ince Blundell Hall, Inghilterra e Brema, Kunsthalle), скульптор поставил перед собой более сложную задачу. Он задумал композицию из двух стоящих объединенных фигур, используя при этом удачно найденную позу Психеи. Первый вариант группы «Амур и Психея» был исполнен для английского полковника Джона Кемпбелла, однако эта композиция, созданная ок. 1796–1800, в 1801 была куплена маршалом Иоахимом Мюратом, который перевез ее в замок Компьен (ныне эта группа хранится в Лувре, Париж). Тогда же, в 1800, Канова начал работу над второй версией группы, используя ту же гипсовую модель. Она первоначально также предназначалась полковнику Кемпбеллу, была почти



242



закончена к апрелю 1802 и завершена годом позже. Однако и этот вариант не достался Кемпбеллу, потому что был уступлен Жозефине Богарне, которая могла видеть первую группу на празднике в замке Вильер в начале 1802. В течение нескольких лет вторая версия находилась в мастерской Кановы в Риме, только в 1808 была привезена во Францию и экспонировалась в парижском Салоне, а затем хранились в замке Мальмезон, принадлежавшем Жозефине.

В 1815 царь Александр I приобрел 38 картин и 4 скульптуры из собр. незадолго до того умершей Жозефины, и осенью этого же года они были привезены в Петербург. Здесь в 1818 группу видела Валерия Тарновска, восторженная поклонница Кановы. Скульптура удостоилась от польской любительницы искусства особой похвалы: «...но шедевр простоты, невинности и чувства, которое еще не знает себя, — это Психея, показывающая бабочку Амуру...» (Mickocka-Rachubova 2001-I).

После открытия в 1852 Нового Эрмитажа группа «Амур и Психея» заняла почетное место в зале новейшей скульптуры в нижнем этаже музейного здания, а со временем была перемещена на его второй этаж.

Гипсовая модель, использованная Кановой для работы над обеими версиями группы, хранится в Гипсотеке в Поссаньо.

**Выставки:** 1991 Roma. P. 86; 1992 Venezia. N 127; 1998 Massa. P. 156; 1999 Paris. N 485; 2000 Philadelphia — Houston. N 116; 2003 Bassano del Grappa. N IV.7; 2009 Forli. N V.11; 2011 Санкт-Петербург. № 70.

**Литература:** Teotocchi Albrizzi 1821 (2002). P. 125; Paravia 1822 (2001). P. CLXVI; Rosini 1823 (2002). P. XVIII; Missirini 1824. P. 105, 505; Viardot 1852. P. 308; Köhne 1860. P. 14, 338; D'Este 1864 (1999). P. 317, 373; Meyer 1898. S. 31; Malamani 1911. P. 52; Pozzi 1922. P. 38; Bassi 1957. P. 111; Косарева 1961. С. 9; Hubert 1964-I. P. 75, 150; Pavanello 1976. N 102; Левинсон-Лессинг 1986. С. 143; Johns 1998. P. 117; Mickocka-Rachubova 2001-I. Т. 1. P. 115; Андросов 2004-II. С. 18; Johns 2004. P. 25; Андросов 2011-II. С. 148.

Канова, Антонио

Canova, Antonio

1757, Поссаньо — 1822, Венеция

#### 243. Кающаяся Мария Магдалина

Статуя. Мрамор. Высота 95

Утрачено бронзовое распятие.

Реставрированы пальцы.

Повреждения на черепе.

Поступила в 1922 из собр. герцогов Лейхтенбергских в Петрограде.

Инв. № Н. ск. 1108

Первый экземпляр статуи Марии Магдалины, изображенной опустившейся на колени, с распятием в руках, хранится в Музее Сан Агостино в Генуе. Хотя статуя имеет подпись и дату — CANOVA. ROMA 1790, — на самом деле она была исполнена несколько позднее. Работа была начата по заказу прелата из Венеции Джованни Приули, по-видимому, еще в 1793. От раннего этапа сохранились два подготовительных боццетто. В статуэтке из глины (Музей Коррер, Венеция) композиция уже намечена в целом, но детали не разработаны. Фигурка из терракоты, хранящаяся в Музее Чивико в Бассано-дель-Граппа, отличается большей тщательностью исполнения и в основном соответствует реализованной в мраморе статуе. Б. Боуче (каталог выставки: 2001–2002 Houston — London) предположил, что поза Магдалины, выбранная Кановой, была вдохновлена картиной Антона Рафаэля Менгса (частное собр., Лондон). Сам Канова датировал гипсовую модель в натуральную величину (ныне — Музей Чивико, Падуя) январем 1795. Завершена мраморная статуя, согласно Антонио д'Эсте, в 1796. Тем временем политическая обстановка в Италии изменилась, что вызвало перемену заказчика — статую приобрел некий «monsieur Juliot», комиссар французской армии в Милане, вскоре продавший ее маркизу Джованни Батиста Соммарива, известному любителю искусства и коллекционеру. Соммарива перевез скульптуру в Париж и чуть позднее экспонировал ее в парижском Салоне 1808, где она вызвала

всеобщее восхищение. В 1839 наследники Соммаривы продали ее маркизу Агуадо, от которого статуя перешла к герцогам Галлиера и ок. 1892 была передана в Музей Палаццо Бианко в Генуе.

Успех статуи в Салоне 1808 побудил Евгения Богарне, вице-короля Италии и пасынка Наполеона, заказать скульптору второй вариант. Это произведение было создано в 1808–1809 по той же модели. В дальнейшем Евгений, получивший титул герцога Лейхтенбергского, переселился в Мюнхен, а его сын Максимилиан позднее женился на великой княжне Марии Николаевне, дочери императора Николая I. Со временем статуя Кановы оказалась в Петербурге, в коллекции, принадлежавшей герцогам Лейхтенбергским, потомкам Максимилиана и Марии Николаевны, а в 1922 поступила в Эрмитаж.

Хотя более десяти лет отделяют петербургский вариант от генуэзского, композиция статуи не претерпела серьезных изменений. Главное различие состоит в том, что мрамор здесь более высокого качества. Впечатление также несколько меняется из-за отсутствия бронзового распятия в руках Магдалины. В результате статуя из Эрмитажа кажется более изысканной и гармоничной.

Статуя неоднократно копировалась, в том числе при жизни Кановы. В Гипсотеке в Поссаньо хранится гипсовый слепок, снятый с мраморной статуи. Маркизу Соммарива принадлежала ранняя копия, считавшаяся оригиналом скульптора (ныне — на Вилле Карлотта в Тремеццо). В фондах Эрмитажа находится еще одна статуя, чуть большего размера (кат. 251). Кроме того, известны многочисленные копии небольшого размера, в том числе используемые в качестве надгробного памятника или части надгробия.

**Выставки:** 1984–1900 Санкт-Петербург. № 258; 1991 Roma. P. 104; 1992 Venezia. N 126; 1996 Niigata — Osaka. P. 182; 2000 Massa. N 9; 2001–2002 Houston — London. N 82; 2003 Bassano del Grappa. N IV.9; 2008 Milano. N 28; 2011 Madrid. N 110.



**Литература:** Paravia 1822 (2001). P. CLXXII; Missirini 1824. P. 111, 506; Quatremere de Quincy 1834. P. 66; Muxel 1835. N 40; D'Este 1864 (1999). P. 334, 376; Malamani 1911. P. 80; Косарева 1961. С. 10; Hubert 1964-I. P. 75; Pavanello 1976. N 198; Mikocka-Rachubova 2001-I. T. 2. P. 59; Андросов 2004-II. С. 20; Mazzocca in: 2007 Roma. P. 193; Mysok 2007. S. 275.

Канова, Антонио

Canova, Antonio

1757, Поссаньо — 1822, Венеция

#### 244. Геба

Статуя. Мрамор. Высота 161  
Следы реставрации на правой  
и левой руках, а также на подножии.  
Поступила в 1815 из собр. наслед-  
ников Жозефины Богарне в замке  
Мальмезон близ Парижа.  
Инв. № Н. ск. 16

Статуя Гебы относится к числу самых удачных и потому популярных произведений Кановы. Мастером исполнено четыре варианта этой композиции в мраморе в натуральную величину. Считается, что первым заказчиком статуи в 1795 стал венецианец Джузеппе Джакомо Альбрици. Однако еще 15 декабря 1794 русский князь Н. Б. Юсупов писал Канове о своем желании иметь, кроме двух заказанных скульптору произведений, также «статую Гебы в натуральную величину, так сказать девушки примерно 16-ти лет» (Androsoy 2001. P. 43). Неизвестно, что ответил на это Канова, но, очевидно, проект не был осуществлен. Гипсовую модель Канова завершил весной 1796, позднее она была подарена художнику Джузеппе Босси и ныне находится в Галерее современного искусства в Милане. Работа над мраморным экземпляром продолжалась с 1796 по 1799, и в декабре 1799 статуя была отправлена в Венецию. Здесь она находилась в Палаццо Альбрици. В 1830 «Гебу» приобрел прусский король Фридрих Вильгельм III, и ныне она находится в Национальной галерее в Берлине.



244

В 1800 Канова начал работу над вторым вариантом «Гебы», не изменяя уже созданной модели в гипсе. Он предназначался для некоего француза «M. Duveriez», но уже в 1801 заказ перешел к Жозефине Богарне. Статуя была завершена к 1805 и в 1808 выставлялась в парижском Салоне.

Третий экземпляр статуи был исполнен для Джона Кемпбелла в 1808–1814. Эта статуя экспонировалась в Королевской академии в Лондоне в 1816, после чего была приобретена герцогом Девонширским и ныне принадлежит его потомкам (находится в замке Четсуорт). Еще одна реплика, исполненная для графини Вероники Гуарини из Форли в 1816–1817, хранится ныне в Пинакотеке (Форли).

Последние две статуи слегка отличаются от первых и были созданы по другой гипсовой модели. В ней облако, клубящееся у ног Гебы, заменено более традиционным стволом дерева. Кроме того, статуя из Форли отличается от других ожерельем на шее богини.

Известны также копии с «Гебы», исполненные в мраморе учениками Кановы Адамо Тадolini и Чинчинато Баруцци, а также бронзовые копии, обычно меньшего размера.

Учитывая различие моделей и довольно длительное время, отделяющее первые две реплики статуи «Гебы» от последующих, можно говорить о некоторой эволюции, которую претерпел первоначальный замысел Кановы. Возможно, это связано с критикой современниками варианта из коллекции Альбрицци. Отголоски этой критики, упрекавшей скульптора в недостаточной экспрессии, слышны, например, в письме Кановы, адресованном Даниэле Франческини, от 21 сентября 1801: «Тем, кто хотел бы видеть больше экспрессии в лице, мне кажется, это было бы нетрудно сделать, но, конечно, с опасением быть осужденным со стороны тех, кто понимает прекрасное: Геба превратилась бы в вакханку» (Pavanello 1976. P. 102).

В то же время, создавая экземпляр статуи для Жозефины Богарне и практически не меняя модели, Канова внес

изменения, которые усиливали присутствие цвета в фигуре. Позолота использована здесь не только на двух сосудах, которые Геба держит в руках, но также на головном уборе (сорти-сагро) богини и на банте ее туники сзади. Возможно, первоначально эта тонировка была еще более интенсивной. Следует отметить, что такое обильное использование цвета, по видимому вызванное изучением античной скульптуры, не получило всеобщего одобрения. Так, Валерия Тарновска, польская поклонница таланта Кановы, заказавшая ему статую «Персея» (ныне — в Музее Метрополитен, Нью-Йорк), видела «Гебу» в Эрмитаже в 1818 и писала о своих впечатлениях: «Эта Геба, которой я восхищалась в Венеции во дворце Альбериджи (Альбрицци. — С. А.); ее диадема, ее золотая чаша не дают хорошего эффекта, более простая Геба Альбериджи мне кажется более красивой...» (Mikocka-Rachubova 2001-1). Однако сегодня эрмитажная статуя кажется одним из наиболее совершенных произведений Кановы, как нельзя лучше отразившим принципы неоклассицизма.

**Выставки:** 1991 Roma. P. 92; 1992 Venezia. N 128; 2009 Forli. N IV.18.

**Литература:** Teotocchi Albrizzi 1821 (2002). Т. 1. P. 121; Paravia 1822 (2001). P. CLXVII; Missirini 1824. P. 120, 505; Rosini 1823 (2002). P. XVIII; Viardot 1852. P. 308; Malamani 1911. P. 76; Косарева 1961. С. 11; Hubert 1964-I. P. 75, 150; Hubert 1964-II. P. 46; Pavanello 1976. N 160; Le Musée de l'Ermitage 1984. N 393; Johns 1998. P. 117; Stefani 1999. P. 84; Mikocka-Rachubova 2001-I. P. 115; Андросов 2004-II. С. 19; Johns 2004. P. 26; Pavanello 2005. P. 111; Gerstein 2007. P. 19; Андросов 2011-II. С. 151.

Канова, Антонио

Canova, Antonio

1757, Поссаньо — 1822, Венеция

#### 245. Танцовщица

Статуя. Мрамор. Высота 179

Поврежден край плаща сзади.

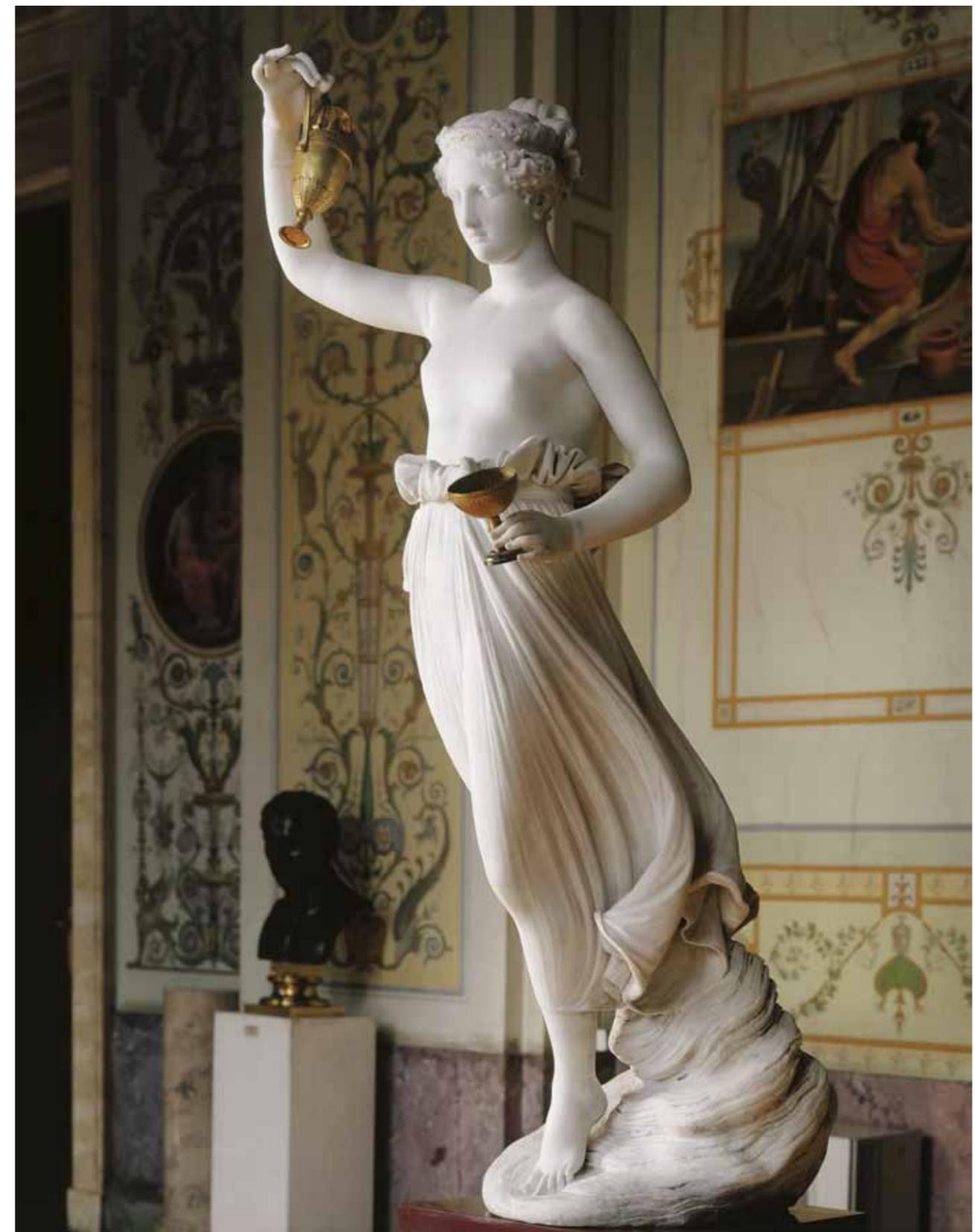
Поступила в 1815 из собр. наследников Жозефины Богарне в замке Мальмезон близ Парижа.

Инв. № Н. ск. 18

Эта скульптура является первой по времени из трех статуй танцующих девушек. Хотя сам Канова в письме к Катрмеру де Квинси упоминал ее под названием «Эрато» (муза любовной поэзии), она, как и другие две статуи, вошла в историю искусства просто как «Танцовщица». Иногда ее называют также «Терпсихорой» (муза танца). Скульптор писал Джузеппе Босси 27 ноября 1807 о своем замысле дополнить фигуру изображением фавна, играющего на флейте, однако эта идея так и не была осуществлена. Статуя с самого начала создавалась для Жозефины Богарне. Возможно, она была заказана еще в 1802, когда супруга Наполеона посетила Рим. Во всяком случае, к концу 1806 гипсовая модель фигуры была завершена (на ней надпись: «in X bre 1806»). Мраморная статуя считалась почти законченной в 1811, а 11 февраля 1812 Канова упоминал о ней в письме Катрмеру де Квинси как о полностью законченной. В том же году «Танцовщица» с огромным успехом выставлялась в парижском Салоне, и тот же Катрмер де Квинси особенно восхищался ее новизной.

После смерти Жозефины статуя в 1815 была приобретена императором Александром I и в том же году привезена в Петербург. После открытия в 1852 Нового Эрмитажа «Танцовщица» заняла свое место в зале новейшей скульптуры в нижнем этаже этого музейного здания.

Вторую реплику статуи Канова создал в 1818–1822 для англичанина Саймона Хьютона Кларка (ныне — в Национальной галерее Канады, Оттава). После смерти Кановы в его мастерской остался едва обтесанный блок мрамора, из которого он хотел сделать третий вариант композиции, предназначенный для венецианца Джузеппе Комелли. Известны также повторения головы «Танцовщицы». Одно из



них, исполненное в 1816–1817 и подписанное Кановой, было послано в 1818 в дар герцогу Веллингтону в знак благодарности за помощь, оказанную скульптору при возвращении из Парижа в 1815 произведений античного и итальянского искусства (Музей герцога Веллингтона, Эпсли Хаус, Лондон).

**Выставки:** 1991 Roma. P. 116; 1992 Venezia. N 134; 1998 Massa. P. 157; 2001 Genova. N VIII.33; 2003 Bassano del Grappa. P. 368. N IV.8; 2007 London. N 12; 2008 Milano. N 15; 2009 Forli. N VI.2.

**Литература:** Teotocchi Albrizzi 1821 (2002). Т. 2. P. 5; Paravia 1822 (2001). P. CLXIX; Rosini 1823 (2002). P. XVIII; Missirini 1824. P. 194; Quatremere de Quincy 1834. P. 162, 365, 383; Viardot 1852. P. 308; Köhne 1860. P. 338; D'Este 1864 (1999). P. 328, 374; Jouin 1878. P. 146; Malamani 1911. P. 173; Bassi 1957. P. 167; Косарева 1961. С. 13; Hubert 1964-I. P. 75, 136, 150; Hubert 1964-II. P. 52; Pavanello 1976. N 172; Левинсон-Лессинг 1986. С. 143; Schlegel 1988. S. 46; Johns 1998. P. 117; Mikocka-Rachubova 2001-I. Т. 1. P. 115; Андросов 2004-II. С. 19; Johns 2004. P. 27.

Канова, Антонио

Canova, Antonio

1757, Поссаньо — 1822, Венеция

#### 246. Парис

Статуя. Мрамор. Высота 207  
Многочисленные швы реставрации. Утрата на левом крае подножия.

Поступила в 1815 из собр. наследников Жозефины Богарне в замке Мальмезон близ Парижа.

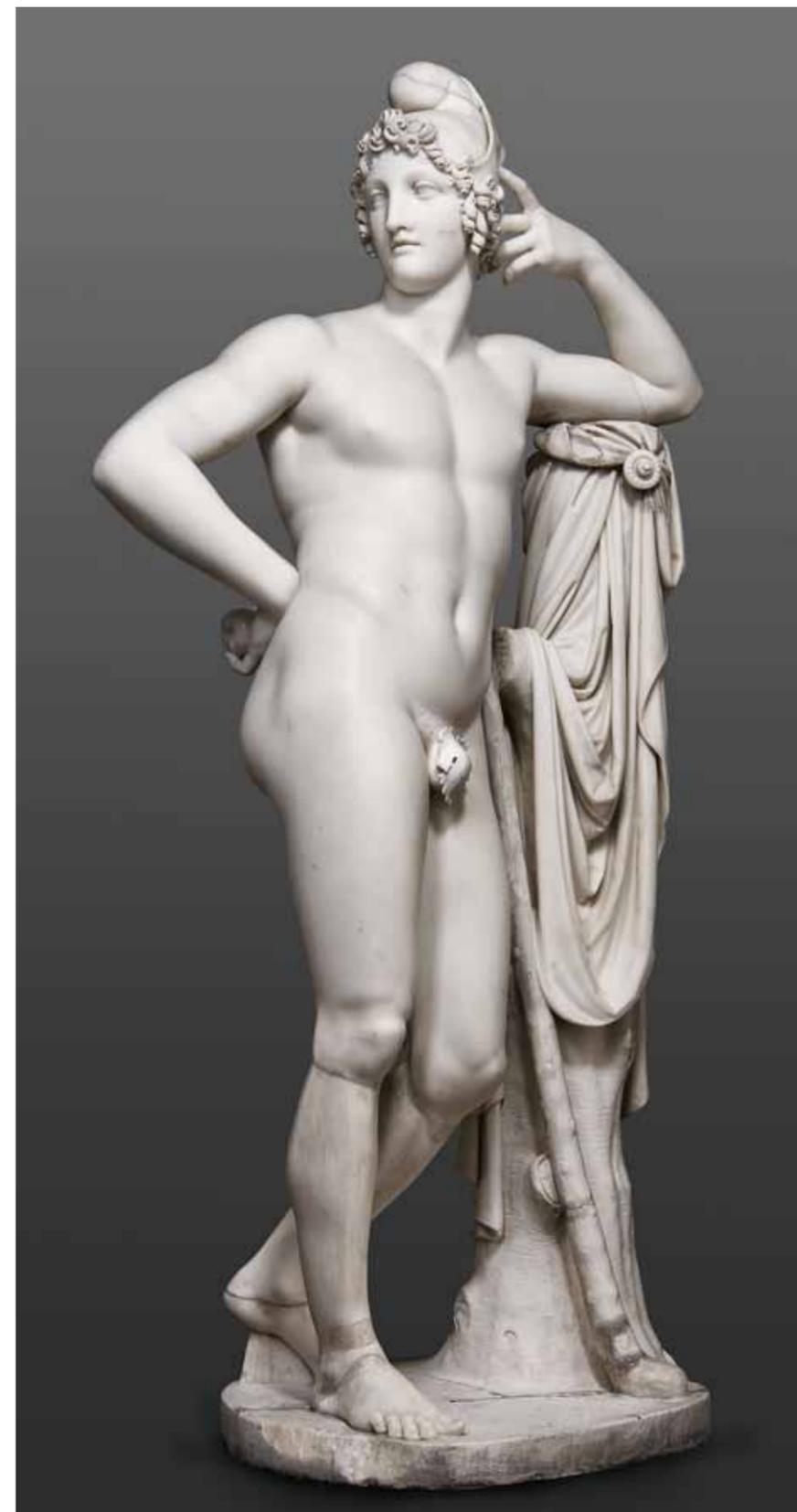
Инв. № Н. ск. 19

*Аполлодор.* Мифологическая библиотека. Эпитома. III, 1.

Статуя Париса была заказана Канове Жозефиной Богарне. В мае 1807 мастер закончил гипсовую модель, а в начале 1812 перевел статую в мрамор. С февраля 1813 мраморный «Парис» уже находился в Мальмезоне. Поэтому



245



246

некоторые биографы скульптора (Paravia 1822) относят завершение статуи к 1813. В 1815 статую приобрел император Александр I. При транспортировке в Петербург она была серьезно повреждена, реставрирована И. П. Мартосом.

Второй вариант статуи был заказан Канове наследным принцем Баварии Людвигом в 1811 и завершен в 1816. Эта статуя, в отличие от эрмитажной чуть меньшего размера, ныне хранится в Новой Пинакотеке в Мюнхене.

**Литература:** Teotocchi Albrizzi 1821 (2002). Т. 1. P. 135; Paravia 1822 (2001).

P. CLXX; Missirini 1824. P. 251, 505;

Quatremere de Quincy 1834. P. 177; Viardot

1852. P. 308; D'Este 1864 (1999). P. 330;

Malamani 1911. P. 176; Косарева 1961.

С. 15; Hubert 1964-I. P. 75, 135, 150;

Pavanello 1976. N 205; Kosareva in: 1991

Roma. P. 144; Андросов 2004-II. С. 19.

Канова, Антонио

Canova, Antonio

1757, Поссаньо — 1822, Венеция

#### 247. Три грации

Группа. Мрамор. Высота 182

Поступила в 1901 из собр. герцогов Лейхтенбергских в Петербурге.

Инв. № Н. ск. 506

Группа «Три грации» принадлежит к числу наиболее прославленных произведений Антонио Кановы. Вероятно, здесь играет свою роль не только восхищение художественными достоинствами произведения искусства, но и чувство изумления при виде трех женских фигур в натуральную величину, высеченных из единого блока мрамора. Так или иначе, группа стала в настоящее время почти эмблематическим произведением, шедевром Кановы и вообще пластики неоклассицизма.

История создания эрмитажной композиции в недавнее время была воссоздана с почти исчерпывающей полнотой (см. особенно: Нопов 1995). Первой заказчицей группы стала жена Наполеона Жозефина Богарне, вхо-

дившая в число основных заказчиков Кановы. В 1810 скульптор посетил Париж, чтобы работать здесь над портретом Марии Луизы, новой супруги Наполеона. Тем не менее он нанес визит Жозефине в ее резиденции Мальмезон. Можно предположить, что во время этого визита обсуждался вопрос о новых заказах для Кановы. Со всей определенностью предложение работать над группой «Три грации» поступило скульптору в письме от секретаря Жозефины Ж. Дешампа, датированном 11 июня 1812. Канова в ответном послании попросил некоторое время на размышление, характеризуя замысел как «интересный и новый», но в то же время «пределно деликатный и трудный». Но создается впечатление, что скульптор почти сразу же приступил к работе над этим сюжетом, о чем свидетельствует ряд рисунков и боццетти.

По-видимому, сперва Канова разрабатывал вариант композиции, в котором одна из граций, обращенная к зрителю спиной, обнимает за плечи двух своих подруг (графические листы из Музея-Библиотеки-Архива в Бассано, инв. № F.8.40.1762, F.5.25.1648). Подобная композиция получила пластическое отражение также в боццетто из терракоты, ранее находившемся в собр. Джанкарло Галлино в Турине и недавно приобретенном для музея в Бассано. Возможно, Канова отталкивался при этом от традиции изображения трех граций, идущей еще из античности и продолженной в ренессансном искусстве (поврежденная античная группа в Библиотеке Пикколомини в соборе Сиены, древнеримская мраморная группа II в. в Музеях Ватикана, реверс портретной медали Джованни Альбицци Торнабуони работы Николо Фиорентино, ранняя картина Рафаэля в Музее Конде в Шантийи). В то же время на других листах, хранящихся в музее Бассано, можно видеть иные варианты композиции, где три грации стоят, обнявшись, прямо и в профиль к зрителю (инв. № F.3.65.1574; F. 5.26.1649). В наиболее разработанном варианте этот замысел проявля-

ется в рисунке из Музея Коррер в Венеции (инв. № A.74.CL.XIII.1797 bis). Довольно близка к нему и терракотовая группа из Музея изящных искусств в Лионе. В этой терракоте Канова уже нашел основное расположение фигур и их позы, которые впоследствии не менял, вплоть до воплощения замысла в монументальной композиции. Этот боццетто, датированный периодом между июнем и сентябрем 1812, по-видимому, был упомянут скульптором в письме Жозефине от 10 октября того же года: «...я уже исполнил маленький эскиз в глине». Вероятно, по причине загруженности другими работами Канова смог вернуться к заказу Жозефины только в следующем году. Гипсовая модель, хранящаяся в Гипсотеке в Поссаньо, имеет надпись: «Incominciato in giugno finito in agosto 1813» («Начато в июне закончено в августе 1813»). Эта модель практически идентична группе, хранящейся в Эрмитаже. По сравнению с боццетто из Лиона здесь внесены только небольшие изменения, касающиеся расположения драпировки в виде шарфа, объединяющего фигуры, а также слегка подкорректированы позы граций (например, находящаяся посередине обнимает стоящую слева за плечо, а не за голову; стоящая справа грация не соединяет руки на левом плече своей соседки), круглая каннелированная колонна сзади заменена четырехугольным алтарем или жертвенником, на котором висит венок.

С августа 1813 эту модель можно было видеть в римской мастерской Кановы, и его друзья отзывались о ней с похвалой. В письме Жозефине от 31 октября 1813 Канова просил о выплате аванса в 20 000 франков. Работа над группой должна была занять около двух лет. В ответном письме от 10 декабря Жозефина принимала выдвинутые условия, обещая заплатить деньги в апреле следующего года.

После неожиданной смерти Жозефины в конце мая 1814 заказ на группу «Три грации» был подтвержден ее сыном Евгением, бывшим вице-королем Италии (письмо его секретаря Су-

ланж Бодена от 19 июня). Однако из-за денежных затруднений у заказчика Канова не получал оплаты в течение довольно длительного времени. Еще весной 1816 мастер продолжал работу над группой, предназначавшейся для Евгения Богарне, и писал о ней Катрмеру де Квинси как о почти законченной. В марте 1817 Евгений Богарне наконец выплатил деньги скульптору и получил лицензию на вывоз группы из Рима. Сам Богарне, женатый на Августе Амалии, дочери короля Баварии Максимилиана, в это время переселился в Мюнхен, получив от тестя титул герцога Лейхтенбергского. Группа была перевезена в Мюнхен, где находилась до середины 1850-х.

Сын Евгения, герцог Максимилиан Лейхтенбергский, женившийся на великой княжне Марии Николаевне, дочери царя Николая I, в свою очередь переехал в Петербург, куда перевез свою коллекцию. Группа «Три грации» в 1901 от наследников Максимилиана и Марии Николаевны была приобретена для Эрмитажа.

В декабре 1814, когда Канова еще работал над первым вариантом «Трех граций», в Рим приехал Джон Расселл, 6-й герцог Бедфорд. Гипсовая модель композиции и начатая в мраморе группа произвели на него глубокое впечатление, и он в письме Канове от 21 января 1815 выразил желание приобрести уже начатую группу или заказать второй вариант. Вскоре Канова приступил к выполнению заказа, и к моменту отъезда герцога Бедфорда из Рима в июне 1815 скульптура была уже начата по той же гипсовой модели. Она была завершена к концу 1817 и весной 1818 перевезена в Англию. Группа, стоившая герцогу 6000 цехинов, была установлена в храме граций в Воверн Эбби. В 1994 это произведение было куплено у наследников герцога Бедфорда и поступило в совместную собственность Музея Виктории и Альберта (Лондон) и Национальной галереи Шотландии (Эдинбург). Главное отличие этой группы (ее высота 173 см) состоит в том, что четырехугольный алтарь заменен здесь





247

круглой колонной с базой и дорической капителью.

Группа, исполненная Кановой для Евгения Богарне, была гравирована в 1814–1815 Доменико Маркетти по рисунку Джованни Тоньоли под наблюдением самого Кановы в двух ракурсах (вид спереди и вид сзади). Подписи под гравюрами содержат посвящение «Alla Maestà di Elisabetta Alexiewna / Imperatrice di Tutte le Russie» («Ее Величеству Елизавете Алексеевне / Императрице Всероссийской») и изображение герба России — двуглавого орла. В некотором отношении это посвящение русской императрице, супруге Александра I, оказалось пророческим: со временем «Три грации» Кановы попали в Санкт-Петербург, где экспонируются рядом с другими произведениями скульптора, приобретенными Александром I у наследников Жозефины в 1815.

**Выставки:** 1884–1900 Санкт-Петербург. № 256; 1991 Roma. P. 28; 1992 Venezia. N 135; 1992 Bologna. N 5.1; 2007 Roma. P. 237; 2008 Milano. N 21.

**Литература:** Teotocchi Albrizzi 1821(2002). T.1. P. 9–13; Paravia 1822 (2001). P. CLXXIII; Rosini 1825 (2002). P. 70; Missirini 1824. P. 508; Quatremere de Quincy 1834. P. 246; Muxel 1835. P. 13; D'Este 1864 (1999). P. 336; Malamani 1911. P. 226; Bassi 1943. P. 31; Косарева 1961. С. 15; Hubert 1964-I. P. 137, 150; Pavanello 1976. N 270; Honour 1995. P. 19; Varese 1997; Rigon 1998; Андросов 2004-II. С. 20; Johns 2004. P. 30.

Канова, Антонио

Canova, Antonio

1757, Поссаньо — 1822, Венеция

#### 248. Елена Прекрасная

Бюст. Мрамор. Высота 59  
Поступил до 1859.

Инв. № Н. ск. 825, парный  
к Н. ск. 826 (кат. 249)

*Аполлодор.* Мифологическая библиотека. Эпитома. II, 16.

Первый экземпляр мраморного бюста Елены Прекрасной, подписанный



248

и датированный июлем 1811, Канова в следующем году подарил графине Изабелле Теотоки Альбрицци. Это произведение до недавнего времени хранилось в Венеции у потомков графини, а ныне — в частном собр. в Турине. Современники высоко ценили этот бюст, а лорд Байрон посвятил ему стихотворение. Неудивительно, что скульптура неоднократно повторялась как самим Кановой, так и его учениками, особенно в конце 1810-х. Один такой вариант, исполненный для виконта Кэстельрига, хранится в собр. лорда Лондондерри в Лондоне, местонахождение других бюстов неизвестно.

Эрмитажный бюст до недавнего времени не имел документально зафиксированной истории. Впервые он упоминается в описи скульптуры Эрмитажа, составленной в 1859, без указания на время и источник поступления в музей. В 1976 Дж. Паванелло предположил, что бюст из Эрмитажа иден-



249

тичен исполненному для польского нобиля Паца в 1819. Однако только после публикации материалов о польских заказчиках Кановы, осуществленной К. Микоцкой-Рахубовой (2001), эту гипотезу удалось убедительно подтвердить. Во время своего путешествия по Италии в 1819–1820 генерал Лудвик Михал Пац (1780–1835) заказал Канове бюст Елены Прекрасной, исполнение которого биографы скульптора относят к 1819. Позднее он находился во дворце Паца в Варшаве, о чем упоминают польские авторы. В 1830–1831 Пац участвовал в Польском восстании, после подавления которого был вынужден бежать из Варшавы. Он умер в изгнании, а его имущество и коллекция были конфискованы русскими властями. Таким образом, «Елена Прекрасная» должна была появиться в Эрмитаже еще в конце 1830-х, а к 1859 ее происхождение уже полностью забылось.

**Выставки:** 1991 Roma. P. 124; 1992 Venezia. N 143; 2001 Липецк. № 3.55; 2003 Bassano del Grappa. N IV. 24; 2007 Palermo. P. 142; 2008 Milano. N 12; 2011 Иркутск. № 84.

**Литература:** Paravia 1822 (2001). P. CLXXVII; D'Este 1864 (1999). P. 343; Косарева 1961. С. 13; Hubert 1964-I. P. 473; Pavanello 1976. N 331; Mikocka-Rachubova 2001-I. T. 1. P. 131; T. 2. P. 44. N 1.6; Mikocka-Rachubova 2001-II. P. 503, 505; Андросов 2004-II. С. 21; Mikocka-Rachubova 2009. P. 107, 110.

Канова, Антонио (при участии мастерской)

Canova, Antonio  
(and workshop)

#### 249. Парис

Бюст. Мрамор. Высота 66  
Поступил до 1859.

Инв. № Н. ск. 826, парный  
к Н. ск. 825 (кат. 248)

*Аполлодор*. Мифологическая библиотека. Эпитома. III, 1.

В 1807–1812 Канова исполнил для императрицы Жозефины Богарне статую Париса (ныне — в Эрмитаже, кат. 246). Она имела большой успех и почти сразу же была повторена мастером для принца Людвиг Баварского (Новая Пинакотекка, Мюнхен). Кроме того, Канова создал несколько бюстов, в которых была использована композиция статуи (с головой Париса, повернутой к правому плечу). Считается, что самый ранний подобный бюст был выполнен для Катрмера де Квинси в 1809. Еще одну реплику, подписанную и датированную 1812, Канова подарил Людвигу Баварскому (также в мюнхенской Новой Пинакотекке). Остальные варианты, в том числе хранящиеся в Национальной галерее в Берлине и Ни Карлсберг глиптотеке в Копенгагене, считаются повторениями мастерской Кановы. При этом изображения Париса встречаются гораздо реже, чем парные к ним бюсты Елены Прекрасной.

Эрмитажный бюст традиционно приписывался Канове. Дж. Паванелло в 1976 предположил, что именно этот вариант мог быть исполнен для Катрмера де Квинси. Однако в 1989 И. Уордروппер и Т. Э. Роулэндс опубликовали вариант, приобретенный Институтом искусств в Чикаго, на котором зади есть посвящение Катрмеру и дата «1809».

Не вызывает сомнений, что бюст Париса создавался как парный к бюсту Елены Прекрасной, исполненному Кановой. В то же время о нем нет сведений в старой литературе. Поэтому следует предположить, что бюст Париса мог быть создан в мастерской Кановы ок. 1819 для того же заказчика — Лудвика Михала Паца — и в дальнейшем имел историю, аналогичную истории бюста Елены.

**Выставки:** 1991 Roma. P. 112; 1992 Venezia. N 144; 2001 Липецк. № 354; 2003 Bassano del Grappa. N IV. 24; 2007 Palermo. P. 146; 2008 Milano. N 13; 2011 Иркутск. № 85.

**Литература:** Косарева 1961. С. 113; Hubert 1964-I. P. 136; Pavanello 1976. N 207; Wardropper, Rowlands 1989. P. 40; Андросов 2004-II. С. 21.

Канова, Антонио (при участии мастерской)

Canova, Antonio (and workshop)

## 250. Портрет Наполеона

Бюст. Мрамор. Высота 76  
Поступил во второй половине XIX в. из Таврического дворца в Петербурге.

Инв. № Н. ск. 282

Наполеон I Бонапарт (1769–1821) — первый консул Французской республики (1799–1804), затем император Франции (1804–1814 и март — июнь 1815). После отречения был сослан на остров Св. Елены, где и скончался.

Канова был приглашен в Париж для работы над портретом Наполеона Бонапарта, тогда первого консула, в 1802. Он приехал в Париж 5 октября и был удостоен пяти сеансов с натуры. Уже к 16 октября модель в глине была завершена. В настоящее время известны две гипсовые модели, в которых Наполеон представлен как первый консул в военном мундире (Гипсотекка, Поссаньо; Академия св. Луки, Рим). Обе они происходят из мастерской Кановы. Неизвестно, однако, был ли этот вариант когда-либо переведен в мрамор. Позднее на основе натурных штудий Канова создал монументальную мраморную статую Наполеона в виде Марса Установителя мира (закончена в 1806 и ныне находится в Музее Веллингтона в Лондоне), а также бронзовую статую (1809–1811, Пинакотекка Брера, Милан).

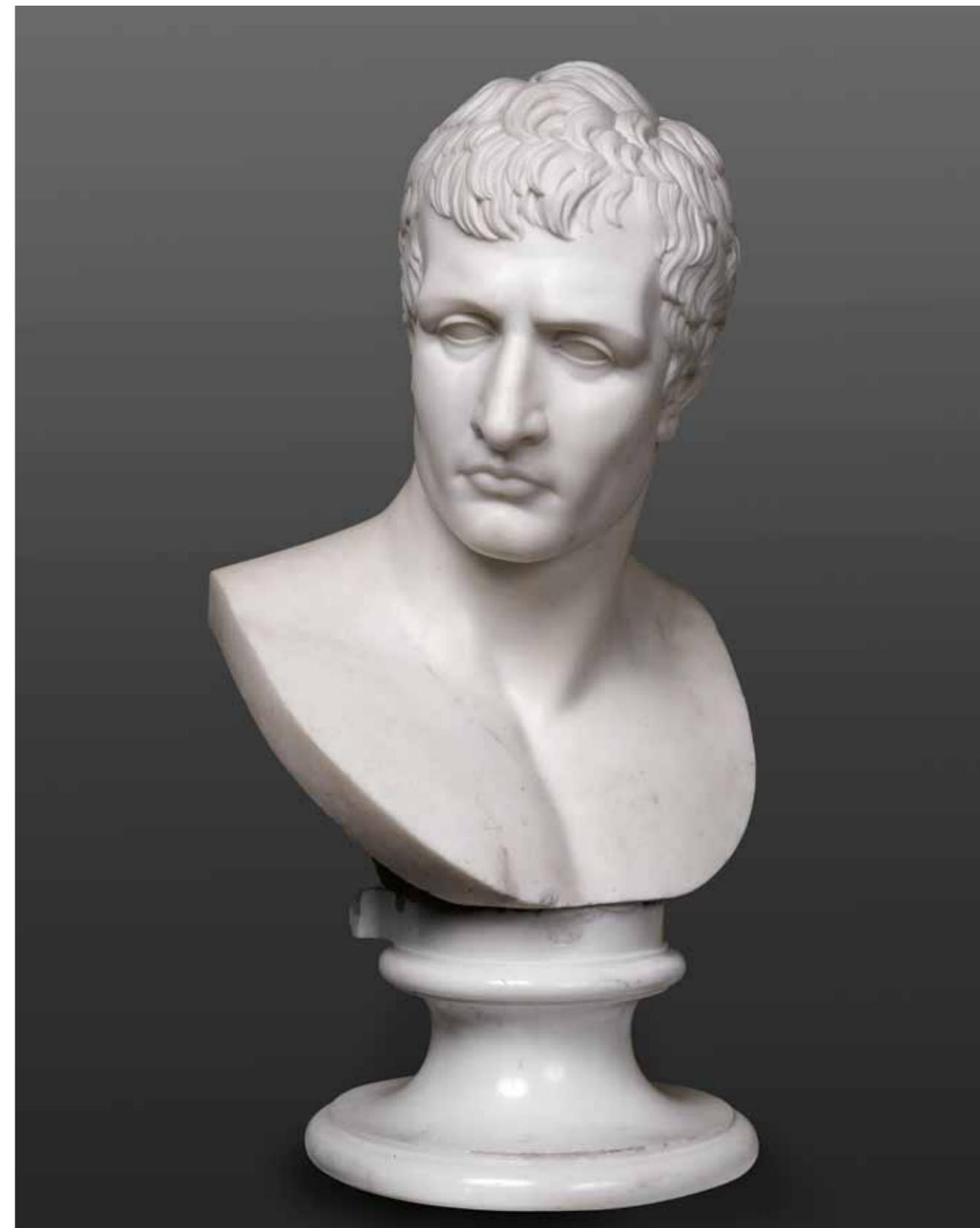
Примерно тогда же, ок. 1802–1803, Канова исполнил слегка измененный портретный бюст Наполеона, который можно рассматривать как промежуточный между первым бюстом и статуей. Здесь полководец представлен с обнаженной грудью, и голова его повернута к правому плечу, как в будущей статуе. Гипсовая модель этого

бюста также хранится в Гипсотекке в Поссаньо. Именно она послужила образцом для многочисленных реплик в мраморе и бронзе, которые, по-видимому, создавались не только непосредственно в мастерской Кановы, но и в Карраре, где Академия художеств находилась под покровительством Элизы Бачокки Бонапарт, великой герцогини Тосканской (сестры Наполеона). Традиционно авторским считается мраморный бюст из Галереи современного искусства во Флоренции. Канове, при участии его мастерской, приписываются также мраморные бюсты, находящиеся в Милане (Королевский дворец), Париже (Лувр), Риме (Музей Наполеона). В то же время единственный документированный экземпляр портрета Наполеона в мраморе хранится в собр. герцога Девонширского в Четсуорте. После смерти Кановы этот бюст оставался в его мастерской среди немногих завершенных произведений. Джованни Баттиста Сартори, сводный брат скульптора, продал его маркизе Оберкорн, от которой бюст и поступил к герцогу Девонширскому. Таким образом, и этот бюст мог быть исполнен Кановой в соавторстве с кем-то из учеников.

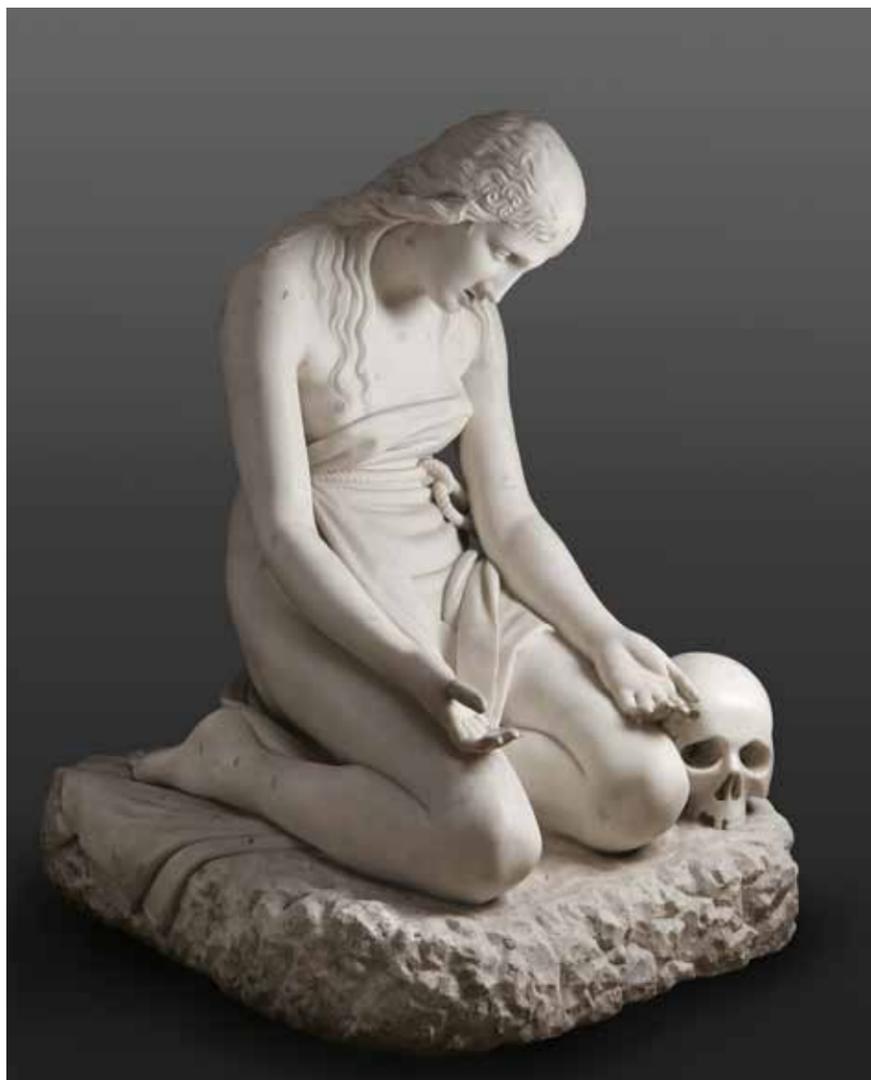
Эрмитажный экземпляр традиционно приписывался Канове. В самом деле он выполнен по гипсовой модели из Поссаньо и близок к мраморным бюстам во Флоренции и Четсуорте. Уровень его исполнения достаточно высок. К сожалению, бюст лишен документации, неизвестно даже точное время его поступления в Эрмитаж. Однако он упоминается как находящийся в Петербурге уже в 1825, поэтому традиционная атрибуция бюста Канове (при участии мастерской) кажется вполне оправданной.

**Выставки:** 1987 New Delhi. N 139; 1991 Roma. P. 100; 1992 Venezia. N 138; 2003 Санкт-Петербург-II. № 25; 2005 Санкт-Петербург. № 350; 2008 Mantova. N 109; 2010 Stockholm. N 58.

**Литература:** Косарева 1961. С. 13; Hubert 1964-I. P. 142; Pavanello 1976. P. 109; Le Musée de l'Ermitage 1984. N 394.



250



251

Канова, Антонио (мастерская)  
Canova, Antonio (workshop of)

### 251. Кающаяся Мария Магдалина

Статуя. Мрамор. Высота 104  
Поступила в 1925 из Зимнего дворца.

Инв. № Н. ск. 828

Н. К. Косарева, упоминая эту статую в каталоге выставки 1991 в Риме, указывала, что она происходит из собр. Евгения Богарне и находилась в Академии художеств в Петербурге, где ее мог видеть В. Маламани (Malamanì 1911. P. 80). Однако на самом деле итальянский исследователь упоминал,

скорее всего, другой вариант той же композиции (кат. 243), действительно происходящий из собр. Богарне и временно экспонировавшийся в Академии художеств.

Данная статуя находилась в Зимнем дворце во второй половине XIX в., и ее можно видеть на акварели Э. П. Гау, датированной 1868, где изображена Готическая гостиная (Воронихина 1983. Ил. 100). По-видимому, эту скульптуру следует отождествить с мраморной статуей, приобретенной у купца И. И. Великанова в 1848 и подаренной великой княгине Марии Александровне — супруге будущего императора Александра II (РГИА. Ф. 472.



252

Оп. 17 (1848). Д. 343. Л. 6; любезно указано Е. И. Карчевой). Поскольку бывший крепостной крестьянин Великанов занимался экспортом мрамора из Каррары, кажется вполне вероятным, что копия могла быть создана по модели Кановы в Карраре.

Литература: Kosareva in: 1991 Roma. P. 138.

Канова, Антонио (с оригинала)  
Canova, Antonio (after)

### 252. Венера Итальянская

Бюст. Мрамор. Высота 56  
Поступил в 1925 из Шуваловского дворца-музея в Ленинграде. Ранее: собр. графов Шуваловых в Петербурге.

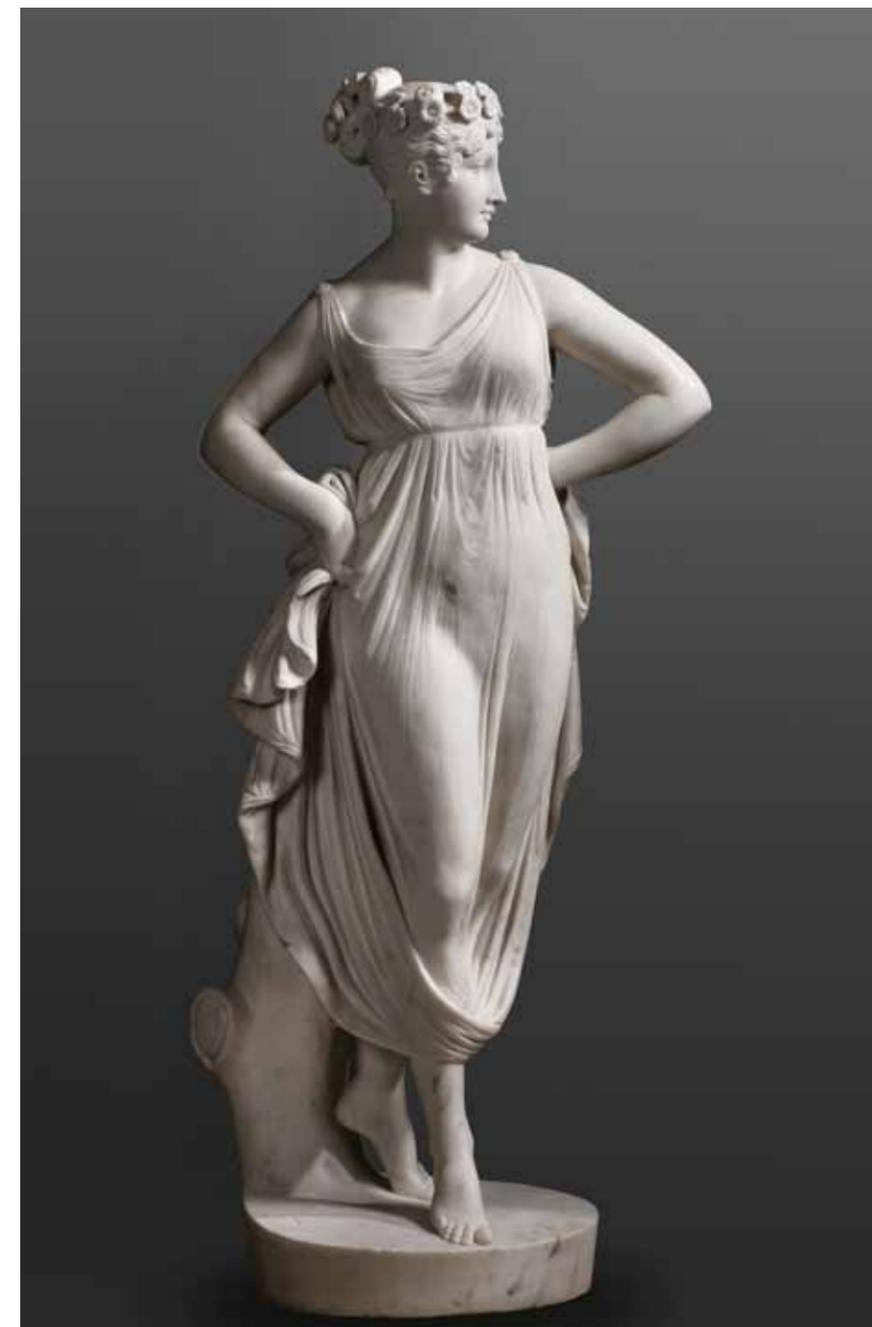
Инв. № Н. ск. 1333

История создания Кановой этой статуи, известной как «Венера Итальянская», связана с тем, что знаменитая античная статуя «Венера Медичи» была вывезена из Флоренции в Париж. В 1802 Канова получил предло-



252

жение исполнить копию «Венеры Медичи», и скульптор согласился, оговорив возможность внесения небольших изменений. В 1804 мастер подготовил модель, значительно изменив композицию. Она была одобрена, и Канова начал работать одновременно над двумя вариантами в мраморе. Первая статуя была закончена в 1810 и приобретена принцем Людвигом Баварским (ныне — в Музее Резиденции в Мюнхене). Второй вариант, заверченный только в начале 1812 и получивший позднее название «Венера Итальянская», приобрела сестра Наполеона Элиза Бачокки, ставшая великой герцогиней Тосканской. В мае 1812 эта статуя была помещена в Галерею Уффици во Флоренции. После возвращения «Венеры Медичи» во Флоренцию статуя Кановы попала в Палаццо Питти, где и хранится сейчас (в Галерее Палатина). Третий, незаконченный вариант статуи находился в мастерской Кановы в момент его смерти. Эрмитажный бюст отличается высоким уровнем исполнения и ранее рассматривался даже как авторская ре-



253

плика. Однако биографы скульптора не упоминают о таком произведении. Поэтому следует предположить, что бюст мог быть создан в мастерской Кановы одним из его учеников.  
Выставки: Липецк 2007. № 50.  
Литература: Косарева 1961. С. 16; Pavanello 1976. P. 112; Kosareva in: 1991 Roma. P. 148.

Канова, Антонио (с оригинала)  
Canova, Antonio (after)

### 253. Танцовщица

Статуя. Мрамор. Высота 124  
Поступила в 1949 из частного собр. в Ленинграде.  
Инв. № Рск. 12



254

Представляет собой уменьшенную копию со статуи Кановы «Танцовщица», также хранящейся в Эрмитаже (кат. 245). Уровень исполнения следует признать весьма высоким. Возможное время создания копии — середина XIX в.

Публикуется впервые.

Канова, Антонио (с оригинала)

Canova, Antonio (after)

#### 254. Лев

Статуэтка. Мрамор желтый.

Высота 14, длина 31

Поступила в 1930 из Строгановского дворца-музея в Ленинграде.

Ранее: собр. графов Строгановых в Петербурге.

Инв. № Н. ск. 1712

Статуэтка, внесенная в инвентарь Эрмитажа как произведение скульптора XIX в., имела парную фигурку, также происходящую из собр. графов Строгановых, которая была передана в Государственный дальневосточный музей в Хабаровске. Обе фигурки львов представляют собой повторения статуй львов, включенных в композицию памятника папе Клименту XIV работы Кановы (собор Св. Петра, Рим). Скульптор работал над монументом с 1784, торжественное открытие состоялось в 1792.

Обе статуэтки являются поздними копиями, вероятно исполненными во второй половине XIX в. с оригинала Кановы.

Публикуется впервые.

Канова, Антонио (с оригинала)

Canova, Antonio (after)

#### 255. Геркулес и Лихас

Группа. Бронза. Высота 42

Поступила в 1927 из ГМФ.

Инв. № Н. ск. 1469

*Аполлодор*. Мифологическая библиотека. II, 7.

Над монументальной мраморной группой с изображением Геркулеса, убивающего юного Лихаса, Канова работал в течение многих лет (1795–1815). Она была приобретена банкиром Джованни Торлония и ныне находится в Национальной галерее современного искусства в Риме. Гипсовая модель в размер оригинала хранится в Гипсотеке в Поссаньо. Существовали также модели небольшого размера из гипса, но ни одна из них не дошла до наших дней; перед подобной моделью Канова изображен на портрете работы Ангелики Кауфман (частное собр., Падуга). Одна подобная модель попала в Париж, где, возможно, находилась в собр. Катрмера де Квинси, друга мастера и ценителя его искусства. По-

видимому, такая модель и послужила основой для литья реплик небольшого размера из бронзы. Б. Блэк (2000), изучивший вопрос наиболее подробно, указывает на то, что в 1834 участвовавшие в промышленной выставке в Париже литейщики Энже и Суайе получили серебряную медаль за бронзовые изделия небольшого размера, в число которых входила также «группа Геркулеса Кановы». Таким образом, первые варианты композиции должны датироваться началом 1830-х. Исследователь относит к бронзам, созданным Энже и Суайе, группы, находящиеся в Музее искусств Северной Каролины (Ралей) и в Музее Фабра (Монпелье). Более поздние группы отливались в мастерской Делафонте-на, причем некоторые из них имеют подпись литейщика.

Эрмитажная группа была внесена в инвентарь музея как произведение Кановы и в дальнейшем публиковалась с этой атрибуцией. Тем не менее Б. Блэк относит ее к отливкам Энже и Суайе, однако указывает, что по качеству она уступает экземпляру из музея в Монпелье. По-видимому, это может свидетельствовать о сравнительно более позднем времени ее создания. **Выставки:** 1987 New Delhi. N 140; 1990 Osaka — Nara. N 83; 2013 Казань. № 204. **Литература:** Косарева 1961. С. 9; Pavanello 1976. P. 107; Kosareva in: 1991 Roma. P. 150; Black 2000. P. 17, 21.

Боски, Джузеппе

Boschi, Giuseppe

Ок. 1760, Рим — 1821, Рим (?)

#### 256. Кентавр Фурьетти (молодой)

Статуэтка. Бронза, искусственная

темно-зеленая патина. Высота 31

На стволе дерева внизу подпись:

G. BOSCHI.



256, подпись



255



256

Поступила в 1933 из «Антиквариата» в Ленинграде. Ранее: собр. И. П. Балашова (?) в Петербурге. Инв. № Н. ск. 1906, парный к Н. ск. 1907 (кат. 257)

Уменьшенная копия с одного из двух мраморных парных так называемых кентавров Фурьетти, хранящихся ныне в Капитолийских музеях в Риме и подписанных скульпторами II в. н. э. Аристеем и Папием. Они были найдены в 1736 во время раскопок на вилле Адриана в Тиволи и принадлежали сначала кардиналу Алессандро Фурьетти. В 1765 обе статуи купил папа Климент XIII и передал в Капитолийские музеи в Риме (Haskell, Penny 1981. P. 178. N 20).

О скульпторе Джузеппе Боски сохранилось совсем мало сведений. В 1783 он получил первую премию по второму классу Академии св. Луки за представленный рельеф. В дальнейшем он

больше работал как бронзолитейщик, а также ювелир, тем не менее его произведений сохранилось очень мало. Таким образом, обе эрмитажные статуэтки являются редким примером его работ в бронзе. Близкие по размерам пары статуэток хранятся в Музее Дери в Дебрецене (без подписи), Музее Виктории и Альберта в Лондоне (подписаны Ригетти) и в Национальном музее в Стокгольме (подписаны Дзоффоли). Подобная же пара статуэток продавалась 28 апреля 1988 на аукционе Кристи в Лондоне. Кроме того, статуэтка «Молодой кентавр» с подписью Ригетти и датой 1787 находится в Музее искусств в Филадельфии (из собр. Энтони М. Кларка), а экземпляр с подписью Дзоффоли — в собр. герцога Мальборо в Бленхейме.

**Выставки:** 2011 Санкт-Петербург. № 59.  
**Литература:** Eszlary 1981. P. 385.



257

Боски, Джузеппе  
Boschi, Giuseppe

Ок. 1760, Рим — 1821, Рим (?)

### 257. Кентавр Фурьетти (пожилой)

Статуэтка. Бронза, искусственная темно-зеленая патина. Высота 28,5. Поступила в 1933 из «Антиквариата» в Ленинграде. Ранее: собр. И. П. Балашова (?) в Петербурге. Инв. № Н. ск. 1907, парный к Н. ск. 1906 (кат. 256)

Уменьшенная копия второго из так называемых кентавров Фурьетти (см. кат. 256).

В инвентарь Эрмитажа статуэтка внесена как итальянская работа конца XVIII в. Поскольку она является парной к другому «Кентавру Фурьетти», авторство Боски не вызывает сомнений. Кроме указанных ранее (кат. 256)



258

двух парных статуэток кентавров Фурьетти, следует назвать фигурку пожилого кентавра, подписанную Дзоффоли (собр. маркиза Зетленда, Эск-Холл, Англия).

**Выставки:** 2011 Санкт-Петербург. № 58.

**Литература:** Eszlary 1981. P. 385.

Карделли, Доменико  
Cardelli, Domenico

1767, Рим — 1797, Неаполь

### 258. Амур и Психея

Группа. Мрамор. Высота 100, длина 150

Поступила в 1847 от Е. А. Зурова.

Инв. № Н. ск. 195  
Апулей. Метаморфозы. VI.

Уже в 1860 Б. Кёне упоминал группу «Амур и Психея» как произведение скульптора из Болоньи Чинчинато Баруцци (1796–1878). До недавнего времени эта традиционная атрибуция казалась не вызывающей сомнений. Однако К. Микоцка-Рахубова в 2001 высказала предположение, что автором произведения мог быть Доменико Карделли — талантливый ваятель, тесно связанный с польским двором, умерший молодым. Гипсовую модель Карделли перевел в мрамор его родственник Пьетро Маркетти, после чего группу приобрел в 1804 путешествовавший по Италии польский граф Валериан Стройновский (Стржемень-

Стройновский), позднее живший в Петербурге.

Дополнительные исследования позволили подтвердить предположение К. Микоцкой-Рахубовой. Прежде всего, атрибуция «Амура и Психеи» Баруцци не подтверждается данными, относящимися ко времени пребывания Николая I в Болонье, когда он купил у Баруцци статую «Психея» (ГМЗ «Петергоф»), а не скульптурную группу. Кроме того, удалось установить происхождение группы. Оказалось, что она была куплена в 1847 за 5000 рублей у сенатора Е. А. Зурова как произведение Кановы. Зуров был женат на вдове Стройновского, унаследовавшей состояние мужа. К тому же и в документах, относящихся



259

к приобретению скульптуры, сообщается, что она была вывезена из Италии покойным Стройновским.

**Литература:** Köhne 1860. P. 339. N 17; Mikocka-Rachubova 2001-I. T. 1. P. 116; T. 2. P. 160–162. N 69; Андросов 2011-I. С. 17; Androsow 2011. P. 193–203.

Деросси Л.

Derossi L.

Работал в Риме в конце XVIII в. (?)

### 259. Сидящая женщина

Статуэтка. Бронза, искусственная зеленоватая патина. Высота 28  
Сбоку на подножии подпись:  
*L. DEROSSI.*



259, подпись

Поступила в 1980 из комиссионного магазина в Ленинграде.

Инв. № Н. ск. 2511

Статуэтка представляет собой уменьшенную копию с античной статуи IV в. н. э., находящейся в Национальном археологическом музее в Неаполе и долгое время считавшейся изображением римской императрицы Агриппины (Старшей или Младшей). В настоящее время от этого определения сюжета отказались. Античная статуя известна с XVI в., когда находилась в собр. Фарнезе в Риме, и стала особенно популярной после ее перемещения в Неаполь в конце XVIII в. (Haskell, Penny 1981. P. 133).

Хотя имя скульптора или бронзолитейщика Деросси (или Де Росси) не

значится в справочниках, судя по характерной зеленоватой патине на статуэтке, ее создатель работал в конце XVIII или самом начале XIX в. Две бронзовые статуэтки — «Венера Медичи» и «Аполлино», — подписанные этим же мастером (L. DE ROSSI), продавались на аукционе Кристи 5 июля 2007 (лот 48). Следует отметить, что копии с античной статуи из музея Неаполя, так же как и копии с близкой по композиции статуи из Капитолийских музеев в Риме, продавались в мастерской Франческо Ригетти в Риме (Haskell, Penny 1981. P. 343). Аналогичная статуэтка отливалась также в мастерской Дзоффоли, известны два ее варианта — в Музее искусств в Филадельфии (из собр. Энтони М. Кларка) и в Сольтрем Парк в Девоне (Hopper 1961. P. 198, 201, 205).

Публикуется впервые.

Бони, Джузеппе

Boni, Giuseppe

Работал в 1774–1830 (?)

### 260. Мужской портрет (так называемый Цицерон)

Бюст. Мрамор. Высота 42

На обресе плеча подпись:

*IOSEPH BONI SCVLP[IT].*

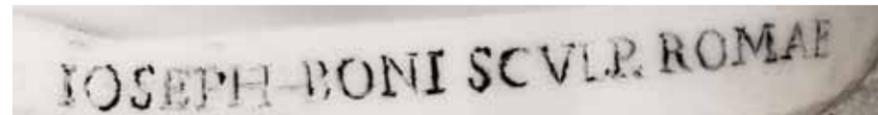
*ROMAE*

Поступил в 1886 из Голицынского музея в Москве.

Инв. № Н. ск. 375

Марк Туллий Цицерон (106–43 до н. э.) — знаменитый древнеримский политический деятель, оратор.

Бюст представляет собой свободную реплику мраморного бюста из Галереи Уффици во Флоренции, документированного с 1728. Традиционно он считался портретом Цицерона, но ныне рассматривается как изображение неизвестного римлянина с датировкой



260, подпись

ок. 40–30 до н. э. Другие реплики этого бюста находятся в Капитолийском музее в Риме и в парижском Лувре (Mansuelli 1961. N 34). Так называемый портрет Цицерона часто копировался также в новейшее время. Кроме двух вариантов бюста, включенных в настоящий каталог (кат. 300, 301), можно назвать вариант, приписывавшийся английскому скульптору второй половины XVIII в. (Sotheby's 2001. Lot 104). Несмотря на полную подпись, личность автора этого бюста, по-видимому работавшего в конце XVIII в., не совсем ясна. Словари художников называют лишь одного мастера по имени Джузеппе (Жозеф) Бони, работавшего в конце XVIII — начале XIX в., однако он был не столько скульптором, сколько ювелиром и медальером (Saur 1996. S. 545).

Вместе с тем происхождение бюста из собр. Голицыных позволяет выдвинуть гипотезу об истории его создания. В начале 1770-х вице-канцлер А. М. Голицын заказал через находившегося в Риме Конрада Рене Коха четыре мраморных бюста: императрицы Екатерины II, самого вице-канцлера, его отца, адмирала М. М. Голицына, и Цицерона. Согласно сохранившейся переписке, бюсты были выполнены Бартоломео Кавачеппи в 1771–1772. Позднее они находились в Голицынской больнице в Москве. Портрет Екатерины II ныне хранится в Государственной Третьяковской галерее, портрет А. М. Голицына — в ГМИИ, портрет М. М. Голицына — в Областном художественном музее в Ростове-на-Дону (Морозова 2005. С. 256–260). Бюст Цицерона до сих пор считался неидентифицированным. Однако можно предположить, что Кавачеппи доверил исполнение простой копии одному из своих учеников — Джузеппе Бони, другие произведения которого нам неизвестны. Если эта гипотеза верна, то данный бюст также может датироваться 1771–1772.

**Литература:** Указатель Голицынского музея 1882. № 343.



260

Римский скульптор середины XVIII века

Roman Sculptor of the middle of the 18th century

### 261. Флора Фарнезе

Статуэтка. Терракота. Высота 38  
Утрачены голова и руки, а также правый передний угол подножия. Повреждены складки туники на правом боку.

Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 554

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) и в Списке Альгаротти (Mazza Vossazzi 2003) статуэтка обозначена как «Флора де Фарнези», без имени автора. Г. Трей (1871) упоминает ее также без имени автора. В инвентарь Эрмитажа внесена как произведение итальянского скульптора XVII в. Статуэтка является повторением знаменитой античной статуи «Флора Фарнезе», известной с XVI в. (подробнее см. в кат. 225). Терракота весьма точно передает все особенности оригинала. Можно предположить, что, как и другие небольшие копии в терракоте



261

с античной пластики, она была создана в середине XVIII в., в период сложения собр. Фарсетти.

**Литература:** Museo 1788. P. 23; Петров 1864. С. 602; Трей 1871. С. 34. № 559; Mazza Voccazzi 2003. P. 161. N 41; Андросов 2006. № 89.

Римский скульптор  
середины XVIII века

Roman Sculptor of the middle  
of the 18th century

### 262. Марсий

Статуэтка. Терракота.  
Высота 78



262

Утрачен ствол дерева над  
руками Марсия. Оббиты края  
подножия.

Поступила в 1919 из Музея АХ  
в Петрограде. Ранее: до 1800 —  
собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 548

**Овидий.** *Метаморфозы.* VI, 283–400.  
В каталоге собр. Фарсетти (Museo  
1788) статуэтка приписывалась Микеланджело. В Списке Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003) ей может соответствовать «Маттиа Марсий, привязанный к стволу Альгарди». Г. Трей (1871), правильно указав на античный прототип терракоты, не упоминал о возможном авторстве Микеланджело или Альгарди. В инвентарь Эрмитажа статуэтка внесена как произведение итальянского скульптора XVII в. Рассматриваемая терракота является уменьшенным повторением мраморной статуи, ныне хранящейся в Галерее Уффици во Флоренции. Эта статуя известна с середины XVI в., в 1553 находилась в собр. Капраника в Риме. В 1584 ее приобрел кардинал Фердинандо Медичи, после чего она пребывала на вилле Медичи в Риме. В 1780 статую привезли во Флоренцию и поместили в Галерею Уффици. Современные исследователи рассматривают ее как древнеримскую копию с оригинала пергамской школы IV в. до н. э. (Haskell, Penny 1981. N 59).

Статуэтка из собр. Фарсетти довольно точно следует оригиналу. Аналогичная терракота, исполненная Бартоломео Кавачеппи и происходящая из его коллекции, хранится в Музее Палаццо Венеция в Риме (Barberini, Gaspari 1994. N 6). Нам представляется, что эрмитажную статуэтку, как и всю группу небольших копий с антиков, происходящих из собр. Фарсетти, следует датировать серединой XVIII в. — временем формирования коллекции. В данном случае ее автором мог быть тот же Кавачеппи.

**Литература:** Museo 1788. P. 20; Петров 1864. С. 601; Трей 1871. С. 33. № 549; Mazza Voccazzi 2003. P. 161. N 35; Андросов 2006. № 90.



263

Римский скульптор  
середины XVIII века

Roman Sculptor of the middle  
of the 18th century

### 263. Сын Ниобы

Статуэтка. Терракота. Высота 36  
Утрачены руки юноши. Заметны  
следы старой реставрации.  
Поступила в 1919 из Музея АХ  
в Петрограде. Ранее: до 1800 —  
собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 555

**Овидий.** *Метаморфозы.* VI, 215–270.  
В каталоге собр. Фарсетти (Museo  
1788) рассматриваемая статуэтка значилась, вероятно, как «Дочь Ниобы», без имени скульптора. По Списку Альгаротти не отождествляется. Ошибка в описании сюжета исправлена уже в «поящичной» описи 1800, где терракота названа «Сын Ниобы» (Петров 1864). Г. Трей (1871) правильно отметил, что античный прототип находится в Галерее Уффици во Флоренции.



264

В инвентарь Эрмитажа терракота внесена как произведение итальянского скульптора XVIII в.

Статуэтка является повторением одной из фигур, входящих в композицию «Смерть детей Ниобы», хранящуюся ныне в Галерее Уффици. Эту композицию обнаружили в 1583 недалеко от ворот Сан Джованни в Риме, в июне того же года ее приобрел кардинал Фердинандо Медичи. Сначала все статуи композиции хранились на вилле Медичи в Риме, а в 1769–1770 были перевезены во Флоренцию. Современные исследователи рассматривают их как древнеримские копии с оригиналов Скопаса, Праксителя или иного скульптора IV в. до н. э. (Haskell, Penny 1981. N 66).

Можно предположить, что данная копия была создана до перемещения всей композиции во Флоренцию. Возможно, ее специально заказал Филиппо Фарсетти во время своего пребывания в Риме в середине XVIII в.

**Литература:** Museo 1788. P. 21; Петров 1864. С. 601; Трей 1871. С. 34. № 562; Андросов 2006. № 91.

Римский скульптор середины XVIII века

Roman Sculptor of the middle of the 18th century

#### 264. Спящий Гермафродит

Статуэтка. Терракота

тонирующая. 73 × 41

Утрачена левая нога ниже колена.

Повреждены края.

Поступила в 1919 из Музея АХ

в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 563

*Овидий*. *Метаморфозы*. VI, 215–270.

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) и в Списке Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003) «Спящий Гермафродит» числился без имени автора. Г. Трей (1871) указывал на античный прототип статуэтки. В инвентарь Эрмитажа она была внесена как итальянская работа XVII в. Нам представляется, что статуэтка скорее могла быть исполнена в середине XVIII в., возможно по заказу Филиппо Фарсетти.

Терракота является копией со знаменитой мраморной статуи, хранящейся ныне в Лувре, Париж (о ней подробнее см. в кат. 131).

**Литература:** Museo 1788. P. 22; Петров 1864. С. 605; Трей 1871. С. 35. № 575; Mazza Voccazzi 2003. P. 162. N 81; Андросов 2006. № 92.

Римский скульптор середины XVIII века

Roman Sculptor of the middle of the 18th century

#### 265. Сидящая собака

Статуэтка. Терракота тонирующая. Высота 25

Утрачено правое ухо собаки.

Следы реставрации на поверхности.

Поступила в 1919 из Музея АХ

в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 550

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) статуэтка, очевидно, числилась как



265

«Модель собаки», без имени автора. По Списку Альгаротти не отождествляется. Г. Трей (1871) назвал ее «Молосская собака», уточнив породу животного. В инвентарь Эрмитажа ее внесли как произведение итальянского скульптора XVII в.

Статуэтка повторяет мраморную фигуру большего размера, известную под названием «Молосская собака». Один из вариантов античной статуи в мраморе был реставрирован Бартоломео Кавачеппи между 1748 и 1756 и включен в гравированное издание восстановленной им скульптуры с атрибуцией Фидию (Cavaccerri 1768. T. 1. N 6). Позднее эту статую приобрел Генри Дженнингс (1731–1819), а затем Чарльз Данкомб, и сейчас оригинал хранится у его потомков (Данкомб Парк, Йоркшир). Другие реплики античной скульптуры — в Музее Ватикана и Палаццо Киджи в Риме, в Галерее Уффици во Флоренции. В Музее Палаццо Венеция в Риме находится копия чуть большего, чем эрмитажная, размера, исполненная Кавачеппи и происходящая из его кол-

лекции (Barberini, Gaspari 1994. N 15). Исходя из всего сказанного, эрмитажную терракоту следует датировать серединой XVIII в.

**Литература:** Museo 1788. P. 22; Петров 1864. С. 602; Трей 1871. С. 34. № 555; Андросов 2006. № 93.

Римский скульптор середины XVIII века

Roman Sculptor of the middle of the 18th century

#### 266. Мальчик, надевающий венок

Статуэтка. Терракота.

Высота 47

Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 597

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) статуэтка значится как «Сидящий путтино, который держит венок над головой», без имени автора. В Списке Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003) ей



266

может соответствовать «Путтино с короной (венком) над головой, фьяменго [Дюкенуа?]. Г. Трей (1871) считал фигурку «работой XVII или XVIII столетия». В инвентарь Эрмитажа терракота внесена как произведение итальянского скульптора XVIII в.

Нам представляется, что статуэтка могла быть исполнена в середине XVIII в. Вместе с тем качество ее исполнения настолько невысоко, что более точная атрибуция вряд ли возможна.

**Литература:** Museo 1788. P. 25; Петров 1864. С. 593; Трей 1871. С. 42. № 635; Mazza Voccazzi 2003. P. 162. N 101; Андросов 2006. № 104.



267

Римский скульптор третьей четверти XVIII века

Roman sculptor of the third quarter of the 18th century

### 267. Встреча Иевфая с дочерью

Рельеф. Терракота. 61 × 86  
Многочисленные утраты и швы реставрации по всей поверхности. Поступил в 1926 из быв. Музея Центрального училища технического рисования барона А. Л. Штигица.

Инв. № Н. ск. 911

Кн. Судей. 11: 30–36.

Рельеф, внесенный в инвентарь Эрмитажа как произведение француз-

ского скульптора XVIII в., может быть гипотетически опознан в качестве произведения, представленного на так называемый Клементинский конкурс (учрежден в 1702 папой Климентом XI) в Академию св. Луки в Риме. В частности, изображение встречи Иевфая с дочерью было предложено в качестве конкурсной темы в 1762. Первой премии в конкурсе того года удостоился уроженец Мальты Джузеппе Каша (1740 — ?), которого авторы XIX в. называют учеником Пьетро Браччи. Его рельеф, хранящийся до сих пор в Академии св. Луки, обнаруживает стилистическое и композиционное сходство с эрмитажным рельефом, что следует объяснить, очевид-

но, общей школой молодых мастеров (Aequa Potestas 2000. N III. 20). Вероятно, данный рельеф был представлен на Клементинский конкурс 1762, но уступил пальму первенства работе Джузеппе Каша. Публикуется впервые.

Римский скульптор третьей четверти XVIII века

Roman master of the third quarter of the 18th century

### 268. Кавн и Библида

Группа. Бронза, искусственная черная патина. Высота 35

Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции. Инв. № Н. ск. 552

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) значится «группа Амура и Психеи» из бронзы, без имени автора. Г. Трей (1871), указывая на античный прототип, также не высказывает предположений о возможном авторе. В инвентарь Эрмитажа группу внесли как итало-фламандскую работу XVII в. Опубликована автором настоящего каталога в 2006 как работа римского мастера третьей четверти XVIII в. под названием «Амур и Психея».

Группа действительно близка по композиции к античной мраморной скульптуре, наиболее известный вариант которой хранится ныне в Капитолийских музеях в Риме. Она была найдена в феврале 1749 на Авентинском холме и в том же году передана папой Бенедиктом XIV в Капитолийские музеи. Современные исследователи рассматривают ее как древнеримскую копию с позднеэллинистического оригинала II или I в. до н. э. (Haskell, Penny 1981. N 26). Однако то обстоятельство, что юноша отворачивается от обнимающей его девушки, позволяет предположить, что здесь изображена Библида, воспылавшая преступной любовью к своему брату Кавну, отвергающему ее (*Овидий*. Метаморфозы. IX, 450–665).

Известна гравюра с изображением античной группы «Амур и Психея», реставрированной скульптором Пьером Легро как «Кавн и Библида». Она принадлежала в свое время графу Феде и неоднократно упоминалась в литературе XVIII в. Г. Биссел отождествляет эту работу Легро с упомянутой в списке произведений мастера, составленном после его смерти: «Реставрировал античную группу, от которой были только бюсты фигур, и сделал из нее историю... для Посла Португалии» (Bissell 1997. P. 127). Из этого можно сделать вывод, что уже тогда сюжет вызывал сомнения. Группа, над реставрацией которой Легро мог работать между 1706 и 1715, не со-



268

хранилась и известна по повторениям. Среди них — две копии работы Лорана Дельво (Государственные музеи, Берлин; Вобурн Эбби, Англия), Франческо Каррадори (Палаццо Питти, Флоренция), а также гипсовые слепки и бронзовые статуэтки работы

Франческо Ригетти. К этому списку теперь можно добавить и бронзовую реплику из Эрмитажа. Литература: Museo 1788. P. 17; Петров 1864. С. 606; Трей 1871. С. 34. № 557; Андросов 2006. № 132.



269

Римский скульптор третьей четверти XVIII века

Roman master of the third quarter of the 18th century

### 269. Гладиатор Боргезе

Статуэтка. Бронза, искусственная черная патина. Высота 33  
Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.  
Инв. № Н. ск. 549

По каталогу собр. Фарсетти (Museo 1788) рассматриваемой статуэтке может соответствовать «Гладиатор сражающийся» или «Гладиатор меньшего размера, с копьем в руке». В Списке Альгаротти (Mazza Voccazzi 2003) значится «Гладиатор Боргези». Согласно «попящичной» описи 1800, один из гладиаторов повторял античную мраморную

статую «с виллы Пинчианы», а другой — «с виллы Боргезе» (Петров 1864). На самом деле речь идет об одной и той же статуе, и под виллой Пинчиана часто подразумевалась вилла Боргезе. Г. Трей (1871) упоминал только одну статуэтку, указывая на ее античный прототип. В инвентарь Эрмитажа ее внесли как произведение итало-фламандского скульптора XVII в. Античная статуя упоминается впервые в 1611, когда ее владельцем был кардинал Шипионе Боргезе. В 1650 документально зафиксировано ее нахождение на вилле Боргезе. В 1807 вместе с большей частью коллекции Боргезе «Гладиатор» был продан Наполеону и вскоре перевезен в Париж, ныне находится в Лувре. Современные исследователи рассматривают его как копию со статуи школы Лисиппа (Haskell, Penny 1981. N 43).



270

По качеству литья и патине эрмитажная статуэтка близка к группе «Кавн и Библида» (кат. 268). Поэтому нам представляется возможным датировать ее третьей четвертью XVIII в. **Литература:** Museo 1788. P. 17; Петров 1864. С. 605; Трей 1871. С. 34. № 554; Mazza Voccazzi 2003. P. 162. N 1; Андросов 2006. № 133.

Римский скульптор третьей четверти XVIII века

Roman sculptor of the third quarter of the 18th century

### 270. Антиной Капитолийский

Статуэтка. Бронза. Высота 24  
Поступила в 1845 по завещанию из собр. Д. П. Татищева в Петербурге.  
Инв. № Н. ск. 72

Антиной (ум. 130 н. э.) — греческий юноша, отличавшийся красотой, любимец римского императора Адриана. Статуэтка повторяет мраморную статую, хранящуюся в Капитолийских музеях в Риме, которая числится римской копией II в. н. э. со статуи Гермеса IV в. до н. э. История античной статуи известна с 1733, когда она была приобретена для Капитолийского музея из собр. кардинала Алессандро Альбани. Копии с «Антиной Капитолийского» нередки с середины XVIII в., в том числе ее копировали Франческо Ригетти и Джоффоли (Haskell, Penny 1981. N 5).

Эрмитажную статуэтку нельзя непосредственно связать с работами мастеров Ригетти или Джоффоли. Судя по оттенку патины, можно предположить, что она была исполнена несколько ранее — в третьей четверти XVIII в., в Риме.

**Выставки:** 1999 Paris. N 191; 2000 Tivoli. N 124.

Римский скульптор третьей четверти XVIII века

Roman sculptor of the third quarter of the 18th century

### 271. Сидящие юноша и девушка

Группа. Терракота. Высота 56, длина 35  
Утрачены ноги обеих фигур, правая рука юноши и левая рука девушки, а также левый угол подножия. Голова девушки реставрирована. Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.  
Инв. № Н. ск. 657

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) этой терракоте может соответствовать, по-видимому, только «Группа Адама и Евы, Модерати». Г. Трей (1871) упоминал ее без имени автора под названием «Юноша и девица целующиеся». В инвентарь Эрмитажа терракоту внесли как произведение скульптора XVII в. Франческо Модерати. На самом деле композиция не



271

имеет ничего общего с группой работ, связываемой с именем Франческо Модерати. Скорее всего, она могла быть создана в третьей четверти XVIII в. Из-за плохой сохранности не представляется возможным судить о качестве исполнения этого произведения. **Литература:** Museo 1788. P. 23; Петров 1864. С. 600; Трей 1871. С. 52. № 743; Андросов 2006. № 118.

Римский скульптор третьей четверти XVIII века

Roman sculptor of the third quarter of the 18th century

### 272. Сидящая женщина

Статуэтка. Терракота. Высота 36  
Утрачены правая рука и кисть левой, а также левый передний угол подножия.



272

Поступила в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.

Инв. № Н. ск. 663

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) статуэтка значилась просто как «Сидящая фигура», без имени автора (она идентифицируется по номеру 49 на подножии). Г. Трей (1871) называет терракоту «Сидящая женская фигура». В инвентарь Эрмитажа ее внесли как произведение итальянского скульптора XVIII в. Можно предположить, что статуэтка была исполнена в третьей четверти XVIII в.

**Литература:** Museo 1788. P. 22; Петров 1864. С. 601; Трей 1871. С. 52. № 749; Андросов 2006. № 119.

Римский скульптор второй половины XVIII века

Roman sculptor of the second half of the 18th century

### 273. Кавн и Библида

Группа. Терракота. Высота 70  
У Кавна утрачен указательный палец правой руки, отбито правое крыло.

Поступила в 1931 из Библиотеки Академии наук в Ленинграде.

Инв. № Н. ск. 1743

*Овидий. Метаморфозы. IX, 450–665.*

Группа была внесена в инвентарь Эрмитажа как произведение итальянского скульптора XVIII в. под названием «Амур и Психея». На самом деле



273

сюжетом группы является история Кавна и Библиды, композиция повторяет несохранившуюся античную группу, реставрированную Пьером Легро (см. о ней в кат. 268). Исполнение может быть отнесено ко второй половине XVIII в.

Публикуется впервые.

Римский скульптор второй половины XVIII века

Roman sculptor of the second half of the 18th century

### 274. Марк Аврелий на коне

Группа. Бронза, искусственная темно-зеленая патина. Высота 36, длина 33

Поступила в 1845 по завещанию из собр. Д. П. Татищева в Петербурге.

Инв. № Н. ск. 89

Марк Аврелий (Марк Анней Катулий Север, 121–180 н. э.) — римский император с 161 н. э.

Статуэтка, внесенная в инвентарь Эрмитажа как итальянская работа XVIII в., является уменьшенным повторением конного памятника императору Марку Аврелию, воздвигнутого во время его правления. Этот памятник, принимавшийся за монумент императора Константина Великого, все время находился в Риме на виду: в XII в. — на Латеранской площади, а в 1538, в соответствии с проектом Микеланджело, был перемещен на площадь Капитолия. В начале 1980-х памятник подвергся реставрации и был передан в Капитолийские музеи. Он неоднократно копировался, причем самая ранняя реплика работы Антонио Аверлино, прозванного Филарете, была выполнена, по-видимому, еще в середине XV в. (Haskell, Penny 1981. N 55).

Настоящая редукция, судя по точности воспроизведения и цвету патины, должна датироваться второй половиной XVIII в. Она, очевидно, была создана в одной из римских мастерских, подобной мастерским Ригетти или Дзоффоли. Можно отметить, что бронзовое повторение памятника, подписанное Франческо Ригетти, продавалось на аукционе Сотби в Лондоне 20 апреля 1989 (Sotheby's 1989. Lot 115).

Публикуется впервые.

Римский скульптор второй половины XVIII века

Roman sculptor of the second half of the 18th century

### 275. Калигула

Бюст. Бронза. Высота 30

В картуше у ножки бюста надпись: CALLIGULA

Поступил в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции.



274

Инв. № Н. ск. 540, парный к Н. ск. 545 (кат. 276)

Гай Юлий Цезарь, прозванный Калигула (12–41 н. э.) — древнеримский император с 37 н. э.

В каталоге собр. Фарсетти (Museo 1788) данный бюст и парный к нему (кат. 276) значились как «два маленьких бюста двух императоров», без имени автора. Г. Трей (1871) упоминает их по отдельности среди произведений, созданных в XVII в. В инвентарь Эрмитажа оба бюста внесены как работы итальянского мастера XVIII в. Оба бюста должны быть отнесены к числу массовой продукции второй половины XVIII в., в которой отразился интерес к классической скульптуре, свойственный этому времени.

Впрочем, исполнение их не отличается высоким качеством, и следует предположить, что оба бюста могли использоваться как украшение мебели.

**Литература:** Museo 1788. P. 18; Петров 1864. С. 606; Трей 1871. С. 32. № 537; Андросов 2006. № 135.

Римский скульптор второй половины XVIII века

Roman sculptor of the second half of the 18th century

### 276. Нерон

Бюст. Бронза. Высота 28

В картуше у ножки бюста надпись: NERO



275

Поступил в 1919 из Музея АХ в Петрограде. Ранее: до 1800 — собр. Фарсетти в Венеции. Инв. № Н. ск. 545, парный к Н. ск. 540 (кат. 275)

Нерон (Нерон Клавдий Цезарь Август Германик, 37–68 н. э.) — римский император с 54 н. э.

Сведения об атрибуции см. в кат. 275.

**Литература:** Museo 1788. P. 18; Петров 1864. С. 606; Трей 1871. С. 32. № 542; Андросов 2006. № 134.

Римский скульптор второй половины XVIII века

Roman sculptor of the second half of the 18th century

**277. Фавн, играющий на флейте**

Статуэтка. Мрамор. Высота 49  
Утрачены флейта и все пальцы на руках. Большие утраты на ступне



276

левой ноги, на львиной шкуре и на стволе дерева. Поступила до 1917. Инв. № Н. ск. 2000

Статуэтка представляет собой уменьшенное повторение мраморной статуи (Лувр, Париж). Эта статуя известна с 1638, когда она находилась на вилле Боргезе в Риме. В начале XIX в. князь Камилло Боргезе продал лучшую часть античной коллекции Наполеону, и с 1815 «Фавн с флейтой» экспонируется в Лувре. Современные исследователи считают его лучшей из копий римского времени с бронзового оригинала IV в. до н. э., возможно исполненного Лисиппом (Haskell, Penny 1981. N 38).

Статуэтка была внесена в инвентарь Эрмитажа как произведение итальянского скульптора XVIII в. Предположительно она исполнена в Риме во второй половине XVIII в. В качестве аналогии можно привести статуэтку

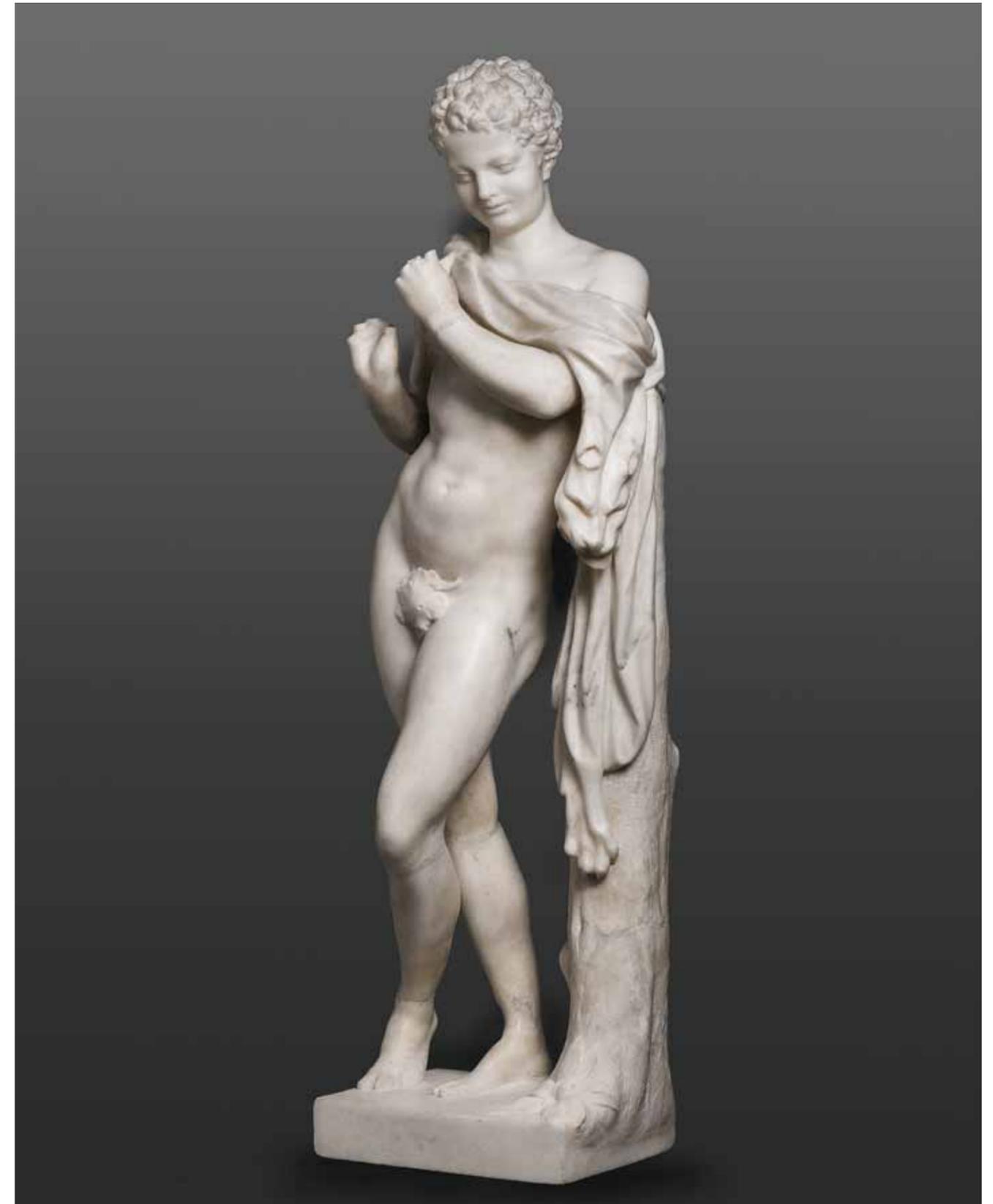
примерно того же размера (высота вместе с плинтом 59,7 см) из коллекции братьев Томассо. Она подписана именем французского скульптора Франсуа Мари Понсе (1736–1797), работавшего главным образом в Риме и специализировавшегося на копировании античной скульптуры. Примерная датировка статуэтки Понсе — ок. 1765 (Scultura 2008. N 35). Публикуется впервые.

Римский скульптор конца XVIII века

Roman Sculptor of the end of 18th century

**278. Спящий Гермафродит**

Статуэтка. Мрамор. Высота 16, длина 71  
Утрачены кончик носа и левая нога до середины голени.



277



278

Поступила во второй половине XIX в. из Таврического дворца в Петербурге.

Инв. № Н. ск. 860

В отличие от копии античного «Спящего Гермафродита», чуть большего размера, хранившейся в Гроде Летнего сада с 1719 (см. кат. 131), эта реплика впервые упоминается А. Коцебу (1801) как находившаяся в апартаментах великого князя Константина Павловича и его супруги в Михайловском замке. В описи убранства Таврического дворца, датированной 1803, упоминаются две статуи на данный сюжет, причем обозначено, что одна из них происходит из Михайловского замка (РГИА. Ф. 470. Оп. 2 (133/567). Д. 7. Л. 61 об. № 54). В Таврическом дворце она находилась еще в 1859, а вскоре, очевидно, поступила в Эрмитаж.

Статуэтка представляет собой копию с античной статуи, находившейся до начала XIX в. в собр. Боргезе в Риме (ныне — в Лувре, Париж). Сравнение данной скульптуры со «Спящим Гермафродитом», приобретенным Ю. И. Коллриновым (кат. 131), показывает, что она исполнена несколько позднее.

Статуэтка отличается более тщательной проработкой деталей и более изящна. Можно предположить, что этот вариант «Спящего Гермафродита» был приобретен в Риме в конце XVIII в., когда там делались многочисленные покупки скульптуры, в том числе копий со знаменитых антиков, для Михайловского замка.

**Литература:** Kotzebue 1801. S. 228; Коцебу 1870. С. 990.

Римский скульптор  
конца XVIII века

Roman Sculptor of the end  
of the 18th century

### 279. Благоразумие

Статуя. Мрамор. Высота 198

Поступила до 1859.

Инв. № Н. ск. 782

Статуя, по-видимому, идентична стоявшей на Парадной лестнице Михайловского замка и использовалась как парная к «Правосудию» работы Альвизе Тальяпетра. А. Коцебу (1801) называл ее «Klugheit» (нем. Благоразу-

мие), что вполне соответствует этому образу с его обычными атрибутами — зеркалом и змеей (в русском переводе текста Коцебу сюжетом статуи Михайловского замка была названа Осторожность). Вместе с другими произведениями пластики скульптура была перевезена в 1803 из Михайловского замка в Таврический дворец и в описи значит, очевидно, как «Фигура мраморная со змеем» (РГИА. Ф. 470. Оп. 2 (133/567). Д. 7. Л. 5. № 31). Перемещена в Зимний дворец, вероятно, после ликвидации в нем последствий пожара 1837. Статуя внесена в инвентарь Эрмитажа под названием «Аллегория Истины» как произведение итальянского скульптора XVIII в. Композиционно она повторяет в самом общем виде статую Джузеппе Лирони «Благоразумие» (собор Св. Петра, Рим), созданную между 1728 и 1738 (Enggass 1976. P. 172. Pl. 171). Она тоже в правой руке держит зеркало, в которое смотрится, а в левой — змеею. Вместе с тем в деталях эрмитажное «Благоразумие» отличается от римской статуи. Можно предположить, что оно создавалось специально для

Михайловского замка в конце XVIII в. в Риме, и в качестве образца автор избрал произведение Лирони, придав аллегорической фигуре более строгий и внушительный вид, в соответствии со вкусами своего времени. Хотя Лирони не принадлежал к числу ведущих мастеров первой половины XVIII в., его статуя должна была пользоваться определенной известностью благодаря своему местоположению в главном католическом храме.

**Литература:** Kotzebue 1801. S. 195; Коцебу 1870. С. 975.

Римский скульптор  
конца XVIII века

Roman Sculptor of the end  
of the 18th century

### 280. Антиной в виде Осириса

Статуя. Мрамор серый (бардильо).

Высота 172

Поступила в 1852 (?) из Таврического дворца в Петербурге.

Инв. № Н.ск. 186, парный  
к Н. ск. 187 (кат. 281)

Антиной (ум. 130 н. э.) — греческий юноша, любимец римского императора Адриана.

По-видимому, эта и парная к ней статуя (кат. 281) соответствуют «двум Египетским статуям из bardiglio di Carrara», которые, по сведениям А. Коцебу (1801), находились в сенях Михайловского замка со стороны Летнего сада. В 1803 «два египетских идола» были перевезены в Таврический дворец (РГИА. Ф. 470. Оп. 2 (133/567). Д. 7. Л. 7 об.). Можно предполагать, что они находились там до завершения в 1852 строительства Нового Эрмитажа — их использовали для украшения парадной лестницы музея (ее вид с двумя статуями представлен на акварели Э. Гау, датированной 1853 и хранящейся в Эрмитаже).

Обе статуи представляют собой копии с фигуры Антиной в виде Осириса, датирующейся II в. н. э., происходящей с виллы Адриана в Тиволи и найденной в середине XVIII в. (Музей



279



280



281

Ватикана, Рим). Копии с этих фигур были распространены в Риме во второй половине XVIII в. Например, И. И. Шувалов приобрел и прислал в 1769 в Россию две статуи «идолов египетских», одна из которых повторяла статую Антиноя (обе идентифицируются с находящимися в ГМЗ «Гатчина»). Аналогичные эрмитажным две статуи примерно той же величины хранятся в ГМЗ «Останкино» в Москве. Исходя из этого можно заключить, что данные статуи, ошибочно внесенные в инвентарь Эрмитажа как произведения русского скульптора XIX в., на самом деле были созданы в Риме в конце XVIII в., как и большинство других статуй и бюстов, приобретенных тогда для украшения Михайловского замка.

**Литература:** Kotzebue 1801. S. 189; Reimers 1805. S. 107; Коцебу 1870. С. 973.

Римский скульптор  
конца XVIII века

Roman Sculptor of the end  
of the 18th century

#### 281. Антиной в виде Осириса

Статуя. Мрамор серый (бардильо).  
Высота 172  
Поступила в 1852 (?) из Таврического дворца в Петербурге.  
Инв. № Н. ск. 187, парный  
к Н. ск. 186 (кат. 280)

Сведения об истории и атрибуции см.  
в кат. 280.

**Литература:** Kotzebue 1801. S. 189;  
Reimers 1805. S. 107; Коцебу 1870. С. 973.

Римский скульптор  
конца XVIII века

Roman Sculptor of the end  
of the 18th century

#### 282. Геракл Фарнезе

Статуэтка. Мрамор. Высота 76  
Утрачена кисть левой руки. Поверхность повреждена от пребывания на открытом воздухе.  
Поступила до 1925.  
Инв. № Н. ск. 871



282

Статуэтка представляет собой уменьшенное повторение знаменитой античной статуи «Геракл Фарнезе», подписанной Гликоном (Национальный археологический музей, Неаполь). Статуя была найдена, вероятно, в 1546 в Термах Карагаллы и в 1556 уже пребывала в Палаццо Фарнезе в Риме.

В 1787 ее перевезли в Неаполь, где с 1792 она находится в Музео дельи Студи, позднее ставшем Национальным археологическим музеем. Современная наука рассматривает «Геркла Фарнезе» как увеличенную реплику статуи, восходящей к Лисиппу или его школе, исполненную Гликоном



283

специально для Терм Каракаллы (Haskell, Penny 1981. N 46). Судя по тонкости деталей и размеру, эрмитажная статуэтка могла быть создана в Риме в конце XVIII в., когда путешественники и любители искусства, в том числе русские, охотно заказывали небольшие копии со знаменитых скульптур древности. К сожалению, фигура долго находилась под открытым небом, поэтому поверхность мрамора сильно повреждена. Публикуется впервые.

Римский скульптор конца XVIII века

Roman Sculptor of the end of the 18th century

**283. Портрет римлянина (так называемый Вителлий)**

Бюст. Мрамор. Высота 50  
Шов реставрации на груди.  
Поступил в 1925 из Шуваловского дворца-музея в Ленинграде.  
Ранее: собр. графов Шуваловых в Петербурге.  
Инв. № Н. ск. 1328

Вителлий (15–69 н. э.) — римский полководец, провозглашен императором в 69 и в том же году убит. Бюст представляет собой копию древнеримского бюста, известного в нескольких репликах. Один из подобных бюстов находился с 1523 в собр. Доменико Гримани в Венеции (ныне — в Национальном археологическом музее, Венеция). Традиционно бюст считался изображением Вителлия. Это отождествление в значительной мере основывалось на тексте Светония, который характеризовал Вителлия как обжору и пьяницу. В настоящее время исследователи от этой идентификации отказались. В инвентарную опись Эрмитажа бюст внесен как французская работа XVIII в. По нашему мнению, он скорее должен быть отнесен к итальянской школе и мог быть создан в Риме в конце XVIII в. Публикуется впервые.

284

Римский скульптор конца XVIII века

Roman Sculptor of the end of the 18th century

**284. Мужской портрет**

Бюст. Мрамор. Высота 52  
Голова, по-видимому, должна принадлежать другому бюсту. Многочисленные доделки и реставрации.  
Сзади на ножке надпись: *IAR 136*  
Поступил в 1925 из Шуваловского дворца-музея в Ленинграде.  
Ранее: собр. графов Шуваловых в Петербурге.  
Инв. № Н. ск. 2100

Бюст был внесен в инвентарь Эрмитажа как произведение французского скульптора XVIII в. В 1990-е проф. К. Фиттшен (ФРГ) высказал предположение об античном происхождении данного бюста. Эта гипотеза, однако, не подтвердилась дальнейшими исследованиями. Возможно, портрет был выполнен в Риме в конце XVIII в. На это указывает, в частности, характерная ножка бюста. Публикуется впервые.

**Италия.  
XVIII век**

Итальянский скульптор начала XVIII века (?)

Italian Sculptor of the early 18th century (?)

**285. Медальон с женским портретом**

Рельеф. Мрамор.  
31 × 22 (овал)  
Поступил в 1938 из МФ в Ленинграде.  
Инв. № Н. ск. 2112

Стилистически данный рельеф обнаруживает некоторое сходство с группой мраморных медальонов, вероятно приобретенных Ю. И. Кологривовым в Риме в 1718–1719. В то же время он отличается от них более классическим видом. Поскольку происхождение рельефа неизвестно, мы оставляем его в группе произведений, место создания которых не локализовано. Публикуется впервые.

Итальянский скульптор начала XVIII века (?)

Italian Sculptor of the early 18th century (?)

**286. Медальон с женским портретом**

Рельеф. Мрамор.  
27 × 24,5 (овал)  
Поступил в 1938 из МФ в Ленинграде.  
Инв. № Н. ск. 2144

Стилистически данный рельеф обнаруживает некоторое сходство с группой мраморных медальонов, вероятно приобретенных Ю. И. Кологривовым в Риме в 1718–1719. В то же время он отличается от них более классическим видом. Поскольку происхождение рельефа неизвестно, мы оставляем его в группе произведений, место создания которых не локализовано. Публикуется впервые.

Итальянский скульптор начала XVIII века (?)

Italian Sculptor of the early 18th century (?)

**287. Св. Рох (?)**

Рельеф. Мрамор.  
46 × 36 (овал)  
Поступил в 1938 из МФ в Ленинграде.  
Инв. № Н. ск. 2111

Рельеф внесен в инвентарь Эрмитажа как изображение св. Роха, созданное итальянским скульптором начала XVIII в. Единственный атрибут — посох паломника — может относиться к образу св. Роха, в то же время нельзя исключить другую интерпретацию сюжета. Публикуется впервые.



285



286

Итальянский скульптор начала XVIII века (?)

Italian Sculptor of the early 18th century (?)

**288. Голова Христа в терновом венце**

Рельеф. Мрамор. 20,5 × 15,5 (овал)  
Укреплен на пластине черного мрамора с диаметром 24  
Поступил в 1938 из МФ в Ленинграде.



288

304



287

305



289

Инв. № Н. ск. 2113, входит в одну серию с кат. 289, 290

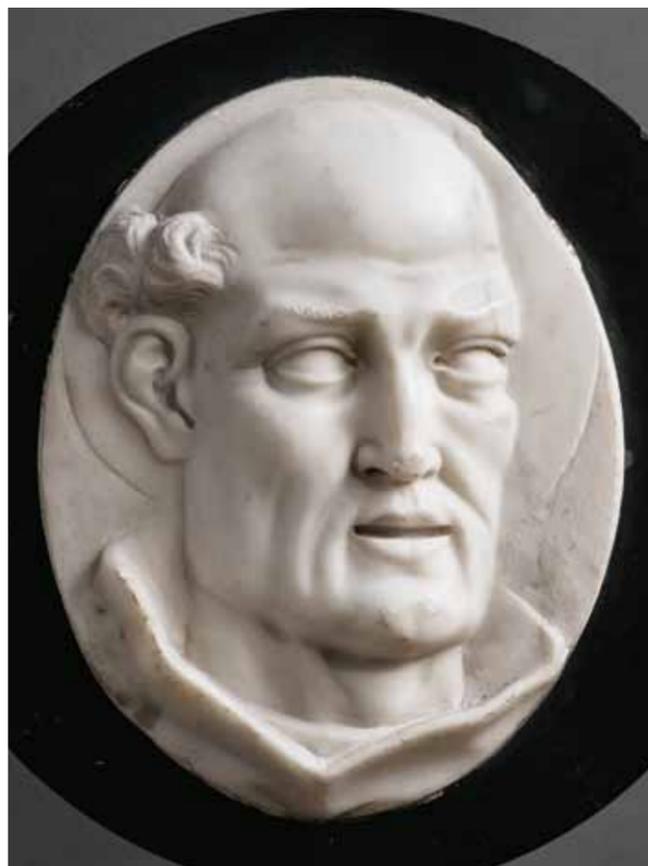
Рельеф был внесен в инвентарь Эрмитажа как произведение итальянского скульптора XVIII в., повторяющее картину Гвидо Рени. Подобный тип лица встречается в произведениях Гвидо Рени, однако какой именно оригинал художника использован скульптором при создании рельефа, установить не удалось. Публикуется впервые.

Итальянский скульптор начала XVIII века (?)

Italian Sculptor of the early 18th century (?)

### 289. Голова святого

Рельеф. Мрамор. 21,5 × 16 (овал)  
Укреплен на пластине черного мрамора с диаметром 24



290

Поступил в 1938 из МФ в Ленинграде.

Инв. № Н. ск. 2114, входит в одну серию с кат. 288, 290

Рельеф был внесен в инвентарь Эрмитажа как изображение апостола Петра, созданное итальянским скульптором XVIII в. Представляется, что это определение сюжета неправильно, так как святой выглядит более молодым.

Публикуется впервые.

Итальянский скульптор начала XVIII века (?)

Italian Sculptor of the early 18th century (?)

### 290. Голова святого

Рельеф. Мрамор. 21,5 × 16 (овал)  
Укреплен на пластине черного мрамора с диаметром 24

Поступил в 1938 из МФ в Ленинграде.

Инв. № Н. ск. 2115, входит в одну серию с кат. 288, 289

Рельеф был внесен в инвентарь Эрмитажа как изображение святого, выполненное итальянским скульптором XVIII в.

Публикуется впервые.

Итальянский скульптор конца XVIII века

Italian Sculptor of the end of the 18th century

### 291. Двуликий Янус

Бюст-герма. Мрамор.  
Высота 56  
Поступил во второй половине XIX в. из Таврического дворца в Петербурге.  
Инв. № Н. ск. 875



291

Данный бюст-герма, очевидно, входил в большую группу бюстов и герм, приобретенных или заказанных в Италии, скорее всего в Риме или в Карраре, в конце XVIII в. для украшения Михайловского замка. В 1803 вся скульптура была перевезена из Михайловского замка в Таврический дворец и находилась там до второй половины XIX в., постепенно, по мере надобности, передаваясь в Зимний дворец или Эрмитаж. Хотя опись произведений скульптуры, переданных в 1803 в Таврический дворец, и опись, составленная сразу после этой передачи, существуют, бюсты описаны в них очень суммарно. Это дает мало возможностей для отождествления того или иного произведения. Исключением является группа герм с изображением Януса,



292

древнеримского божества, изображавшегося с двумя лицами, одно из которых обращено в прошлое, другое — в будущее. Таких в описи 1803 зафиксировано семь, все происходят из Михайловского замка, включая герму с изображением Осириса и Исиды (РГИА. Ф. 470. Оп. 2 (133/567). Д. 7. № 114–117, 120–122). По-видимому, пять из них представлены в настоящем каталоге (кат. 291–295), еще одна подобная герма находилась до недавнего времени в Летнем саду. Можно предположить, что и данный бюст — изображение Януса с двумя лицами молодого человека — был создан в Риме в конце XVIII в.

Публикуется впервые.

Итальянский скульптор конца XVIII века

Italian Sculptor of the end of the 18th century

### 292. Двуликий Янус

Бюст-герма. Мрамор. Высота 56  
Большие сколы по обрезу гермы.  
Поступил во второй половине XIX в. из Таврического дворца в Петербурге.  
Инв. № Н. ск. 874

Сведения об истории и атрибуции см. в кат. 291. Оба лица Януса похожи на лица юношей с предыдущей гермы, из чего можно предположить, что оба произведения создавались в одной и той же мастерской, возможно, в Риме в конце XVIII в.



293



294

Итальянский скульптор  
конца XVIII века

Italian Sculptor of the end  
of the 18th century

**293. Двумикий Янус**

Бюст-герма. Мрамор.  
Высота 56  
Поступил во второй половине  
XIX в. из Таврического дворца  
в Петербурге.  
Инв. № Н. ск. 767

Сведения об истории и атрибуции см.  
в кат. 291. Янус изображен с юноше-  
ским лицом с одной стороны и лицом  
бородатого старца — с другой. Сход-  
ство лиц юношей на этой и предыду-  
щей герме (кат. 292) позволяет пред-  
положить, что оба произведения были

выполнены одним скульптором или  
в одной мастерской.  
Публикуется впервые.

Итальянский скульптор  
конца XVIII века

Italian Sculptor of the end  
of the 18th century

**294. Двумикий Янус**

Бюст-герма. Мрамор. Высота 60  
Поступил во второй половине  
XIX в. из Таврического дворца  
в Петербурге.  
Инв. № Н. ск. 872

Сведения об истории и атрибуции см.  
в кат. 291. Янус изображен с юноше-  
ским лицом с одной стороны и лицом

бородатого старца — с другой. Осо-  
бенностью данного произведения яв-  
ляется то, что лицо юноши явно вдох-  
новлено статуей Донателло «Св. Геор-  
гий» (Национальный музей Барджел-  
ло, Флоренция), а изображение старца  
имитирует античный бюст архаиче-  
ского времени.  
Публикуется впервые.

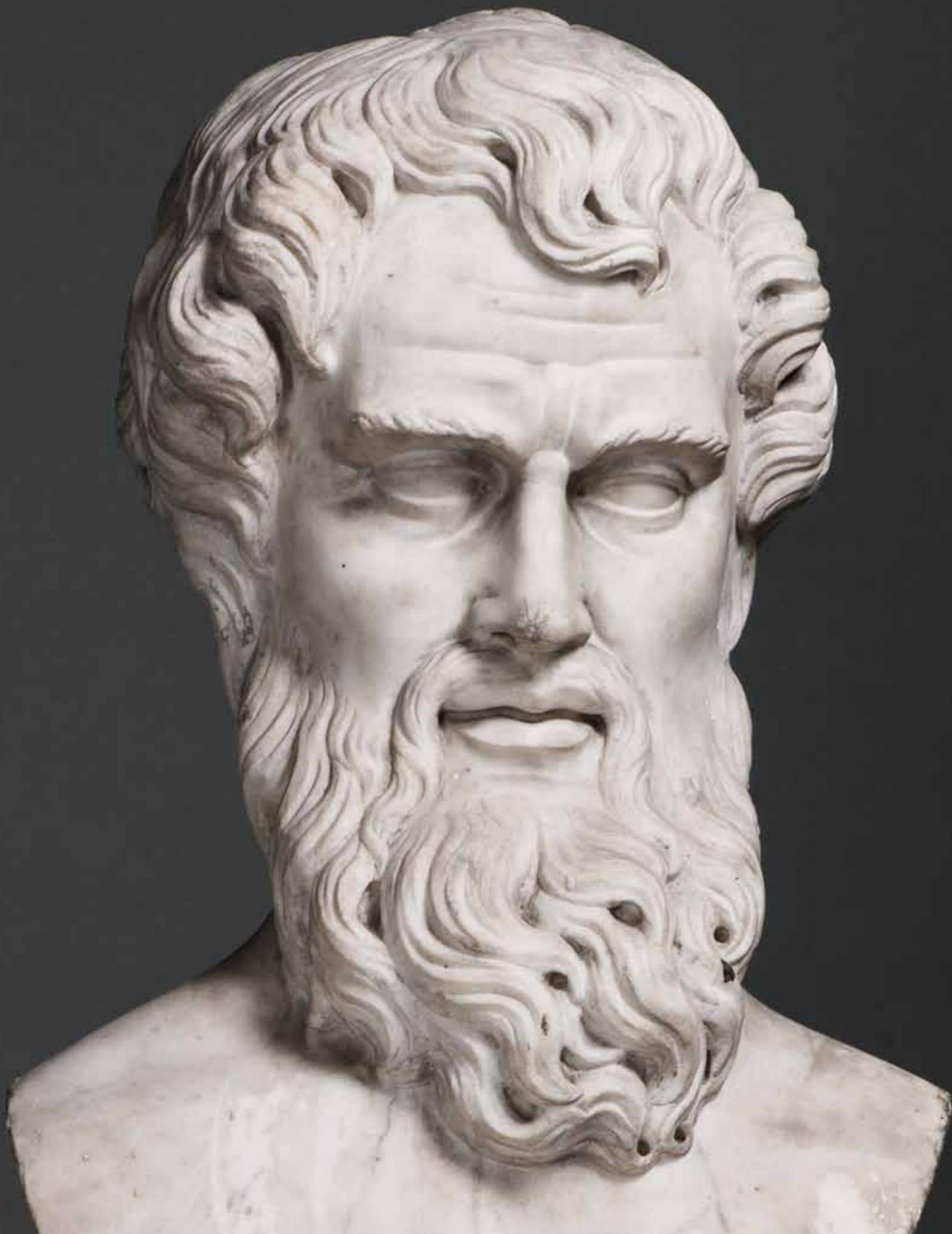
Итальянский скульптор  
конца XVIII века

Italian Sculptor of the end  
of the 18th century

**295. Двумикий Янус**

Бюст-герма. Мрамор. Высота 58  
Утрачен нос на женском лице.





295

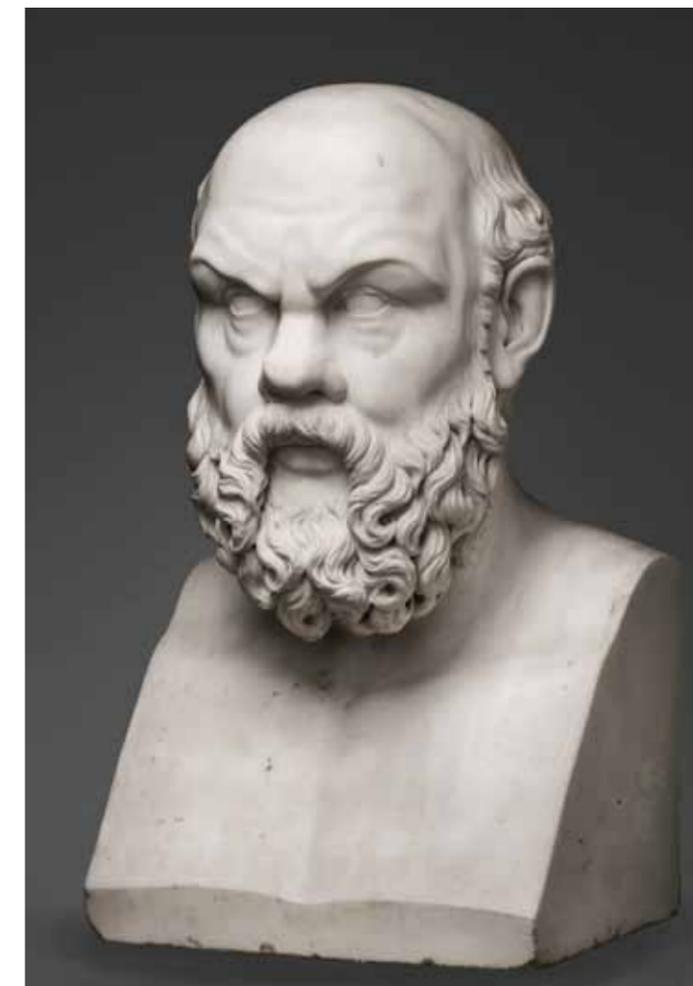
Поверхность повреждена, вероятно, из-за пребывания бюста на открытом воздухе.

Поступил во второй половине XIX в. из Таврического дворца в Петербурге.

Инв. № Н. ск. 873

Сведения об истории и атрибуции см. в кат. 291. Янус изображен с женским лицом с одной стороны и лицом бородастого старца — с другой. По-видимому, именно эта герма упомянута в описи скульптуры, переданной из Михайловского замка, как украшенная головами Исиды и Осириса (РГИА. Ф. 470. Оп. 2 (133/567). Д. 7. № 122). Публикуется впервые.

295, фрагмент



296

Итальянский скульптор конца XVIII века

Italian Sculptor of the end of the 18th century

### 296. Портрет Сократа

Бюст-герма. Мрамор. Высота 49  
Поступил во второй половине XIX в. из Таврического дворца в Петербурге.

Инв. № Н. ск. 748

Сократ (470–399 до н. э.) — знаменитый древнегреческий философ, образец стойкости и терпения.

Портретный бюст Сократа известен во многих экземплярах, представляющих собой римские копии. Одна из них ныне хранится в Британском музее в Лондоне. Во второй половине

XVIII в. наиболее известен был экземпляр, находившийся на вилле Альбани в Риме. Он послужил прототипом для многих копий и реплик нового времени. Одна из них была приобретена И. И. Шуваловым и прислана в Петербург в 1769 (подписана Бартоломео Кавачеппи); ныне она находится в ГМЗ «Гатчина».

Бюст внесен в инвентарь Эрмитажа как произведение скульптора XVIII в. Он может быть отождествлен с бюстом Сократа, находившимся в Таврическом дворце в 1803, куда поступил из Михайловского замка (РГИА. Ф. 470. Оп. 2 (133/ 567). Д. 7. Л. 71. № 6). Это позволяет предположить, что произведение было создано в Риме в конце XVIII в.

Публикуется впервые.

311



297

Итальянский скульптор  
конца XVIII века

Italian Sculptor of the end of the  
18th century

### 297. Минерва

Бюст. Мрамор.  
Высота 65  
Поступил во второй половине  
XIX в. из Таврического дворца  
в Петербурге.  
Инв. № Н. ск. 789

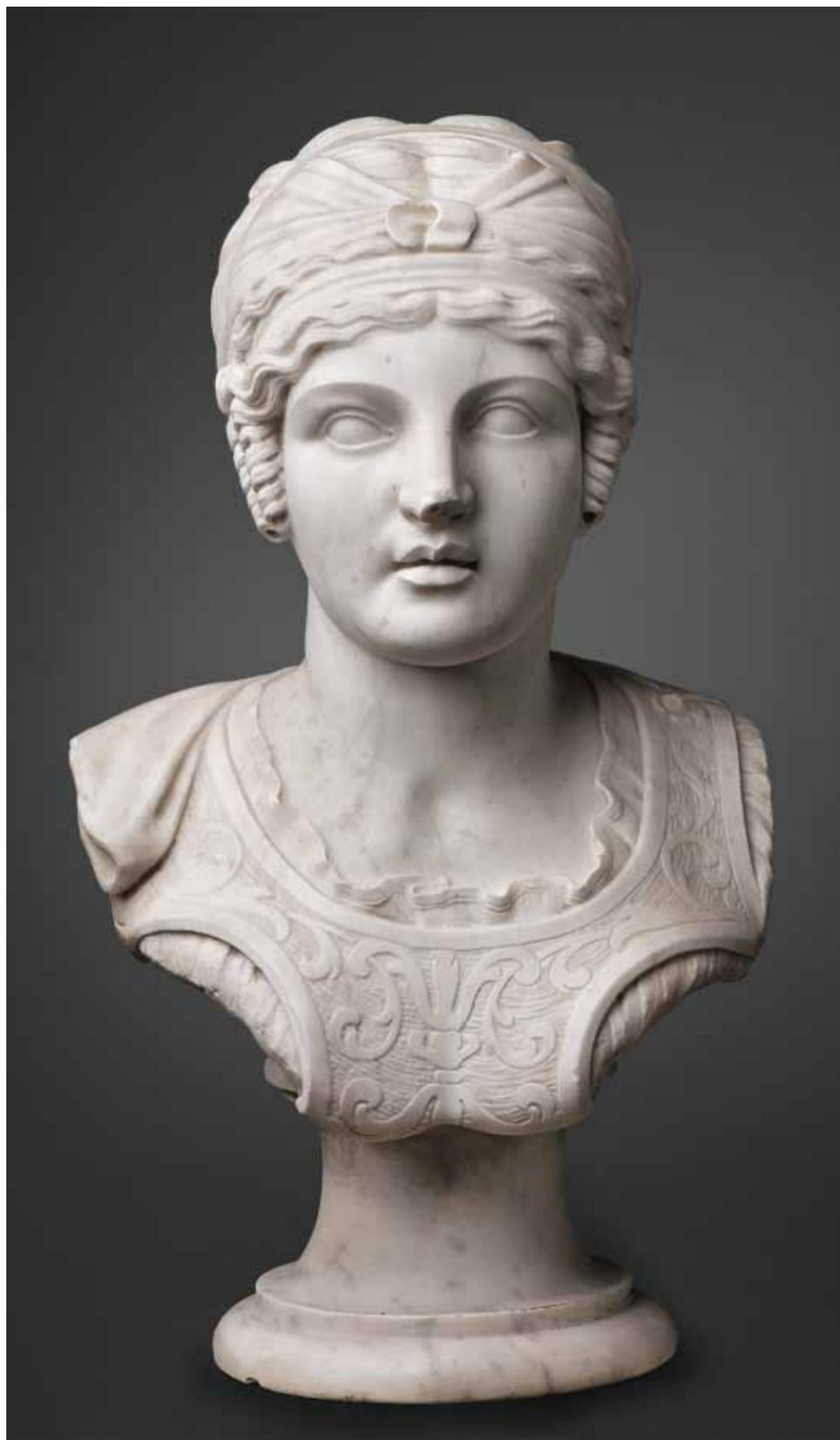
Бюст внесен в инвентарь Эрмитажа как произведение итальянского скульптора XVIII в. и частичная копия со статуи «Афина Веллетри» (Лувр, Париж), считающейся римской копией с древнегреческого оригинала V в. до н. э. На самом деле сходство с парижской статуей не представляется абсолютным. К тому же «Афина Веллетри» была найдена только в 1797 (Haskell, Penny 1981. N 69), и трудно предполагать, что ее смогли скопировать так быстро. Представляется, что прототипом эрмитажного бюста мог быть другой античный бюст, в свою очередь восходящий по иконографии к «Афине Веллетри». В частности, мраморный бюст такого типа хранится в Национальном археологическом музее Венеции, куда он поступил из собр. Гримани еще в 1587. Данный бюст может быть отождествлен с бюстом, описанным как «в шлеме Минерва» и находившимся в 1803 в Таврическом дворце, куда поступил из Михайловского замка (РГИА. Ф. 470. Оп. 2 (133/567). Д. 7. Л. 78 об. № 93). Это позволяет предположить, что он был создан в Риме или в Карраре в конце XVIII в. Публикуется впервые.

Итальянский скульптор  
конца XVIII века

Italian Sculptor of the end of  
the 18th century

### 298. Минерва

Бюст. Мрамор.  
Высота 56



298

Утрачен кончик носа.  
Поступил во второй половине  
XIX в. из Таврического дворца  
в Петербурге.  
Инв. № Н. ск. 770

Бюст внесен в инвентарь Эрмитажа как произведение итальянского скульптора XVIII в. Поскольку основным атрибутом богини мудрости здесь является панцирь, а не шлем, бюсту может соответствовать в описи скульптуры, находившейся в 1803 в Таврическом дворце, «[бюст] небольшой Минерва», происходящий из Михайловского замка (РГИА. Ф. 470. Оп. 2 (133/567). Д. 7. Л. 71. № 8). Это позволяет предположить, что бюст был создан в Риме или в Карраре в конце XVIII в. Публикуется впервые.

Итальянский скульптор  
конца XVIII века

Italian Sculptor of the end of  
the 18th century

### 299. Портрет Александра Македонского (?)

Бюст. Мрамор.  
Высота 60  
Поступил во второй половине  
XIX в. из Таврического дворца  
в Петербурге.  
Инв. № Н. ск. 764

Александр Македонский, прозванный Великим (356–323 до н. э.), — царь Македонии, прославленный полководец, завоевавший на Востоке огромные территории, вплоть до Западной Индии.

Бюст был внесен в инвентарь Эрмитажа как изображение Александра Македонского работы итальянского мастера XVIII в. Высокий уровень исполнения позволяет отнести его к числу наиболее интересных бюстов, происходящих из Михайловского замка. Поскольку шлем на голове Александра украшен дубовыми листьями, портрет может быть отождествлен с бюстом Паллады, находившимся в 1803 в Таврическом дворце, куда поступил из Михайловского замка:



299

«[бюст] женской Паллада в шлеме на коем венки из дубовых листьев» (РГИА. Ф. 470. Оп. 2 (133/567). Д. 7. Л. 73 об. № 30).  
Публикуется впервые.

Итальянский скульптор  
конца XVIII века

Italian Sculptor of the end  
of the 18th century

**300. Портрет поэта  
(так называемый Сенека)**

Бюст. Мрамор.

Высота 60

На левом плече сзади надпись:

*СЕНЕКА № 4*

Поступил во второй половине XIX в. из Таврического дворца в Петербурге.

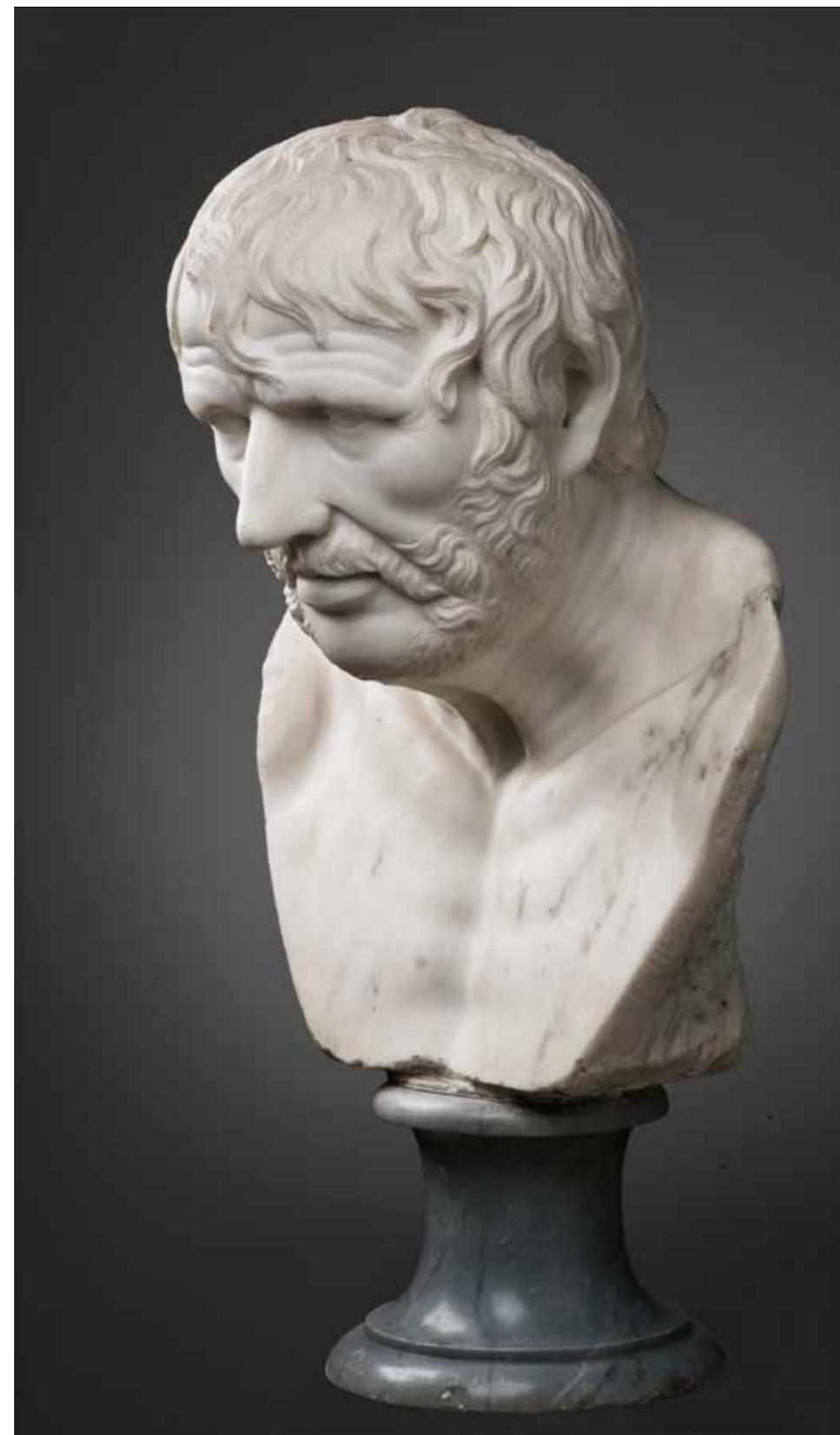
Инв. № Н. ск. 750

Луций Анней Сенека (4 до н. э. — 65 н. э.) — древнеримский философ и драматург.

Бюст внесен в инвентарь Эрмитажа как произведение скульптора XVIII в. Представляет собой свободную копию с античного бюста, реплика которого известна с начала XVII в. и ныне хранится в Музее Эшмола в Оксфорде. По сведениям, опубликованным Л. Лауренци, известно не менее 36 античных вариантов данного бюста. Его традиционно отождествляли с изображением Сенеки, однако прототип должен датироваться временем ок. 230 до н. э. Высказывались также предположения, что бюст может быть изображением Гомера, Гесиода, Эзопа, Лукреция, однако все эти версии недостаточно аргументированы (Laurenzi 1941. P. 138, App. A).

Эрмитажный бюст, очевидно, происходит из Михайловского замка, откуда в 1803 передан в Таврический дворец. Это позволяет предположить, что он был приобретен в Риме в конце XVIII в. и предназначался для украшения Михайловского замка.

Публикуется впервые.



300



301

Итальянский скульптор  
конца XVIII века

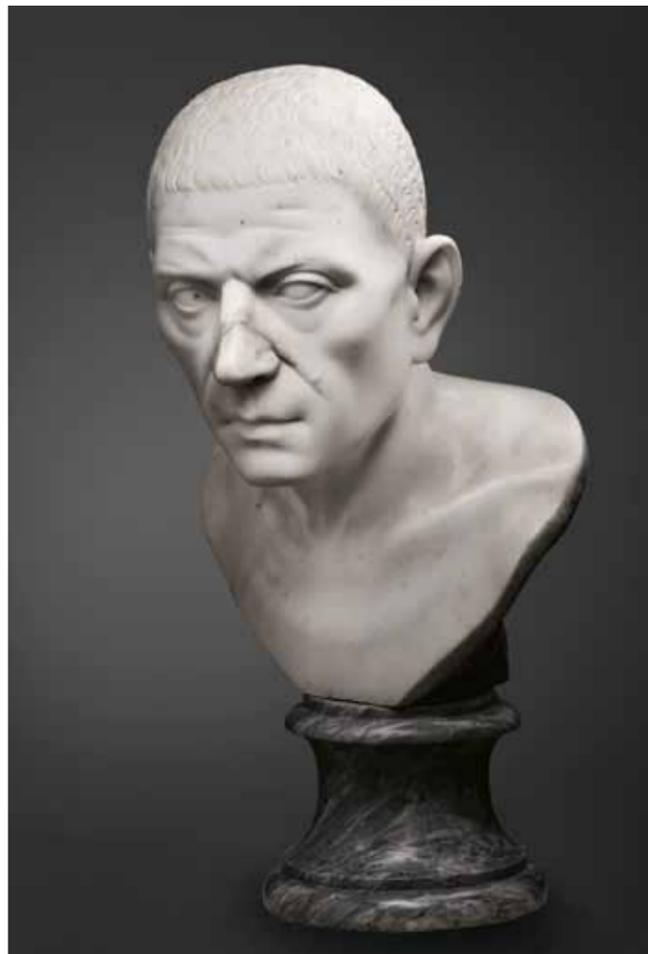
Italian Sculptor of the end  
of the 18th century

**301. Мужской портрет  
(так называемый Цицерон)**

Бюст. Мрамор. Высота 52  
Поступил во второй половине  
XIX в. из Таврического дворца  
в Петербурге.  
Инв. № Н. ск. 749

Марк Туллий Цицерон (106–43 до  
н. э.) — знаменитый древнеримский  
политический деятель и оратор.

Бюст внесен в инвентарь Эрмитажа  
как произведение скульптора XVIII в.  
Представляет собой свободную копию  
с античного бюста, считавшегося изо-  
бражением Цицерона (Галерея Уффици,



302

Флоренция; см. о нем в кат. 260). Мра-  
морная ножка бюста, типичная для  
римской школы второй половины и  
конца XVIII в., а также происжде-  
ние портрета из Михайловского зам-  
ка позволяют предположить, что он  
мог быть исполнен в Риме или в Кар-  
раре в конце XVIII в.  
Публикуется впервые.

Итальянский скульптор  
конца XVIII века

Italian Sculptor of the end  
of the 18th century

**302. Мужской портрет (так  
называемый Цицерон)**

Бюст. Мрамор. Высота 52  
Реставрирован нос.

Поступил во второй половине  
XIX в. из Таврического дворца  
в Петербурге.  
Инв. № Н. ск. 751

Бюст является свободной копией с ан-  
тичного портрета, считавшегося изо-  
бражением Цицерона (см. о нем в кат.  
260). Судя по его происхождению, он  
мог быть создан в Риме или в Карраре  
в конце XVIII в. для Михайловского  
замка.

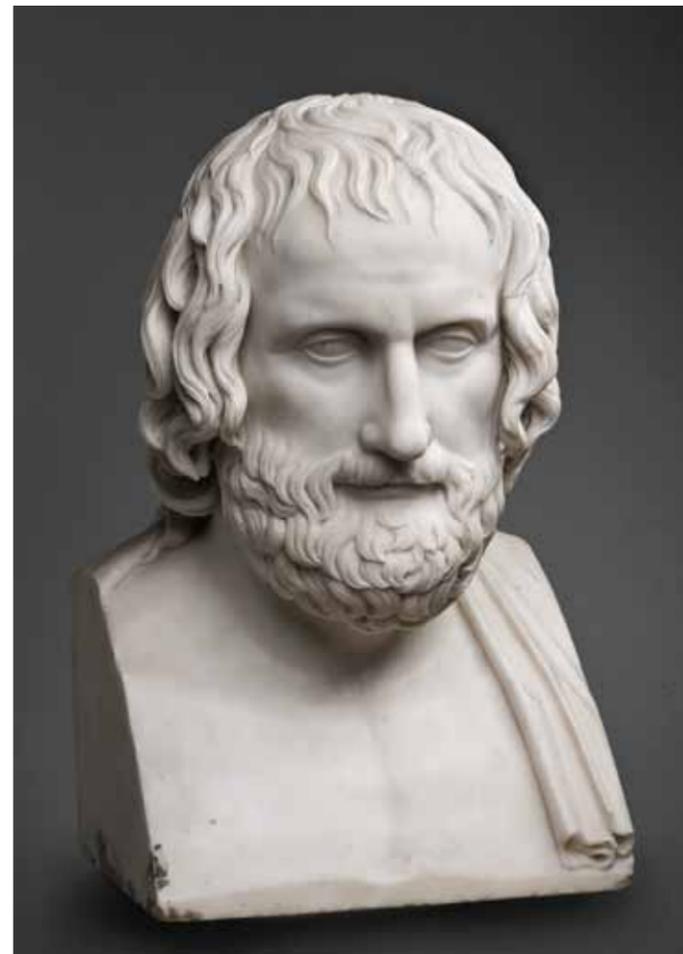
Публикуется впервые.

Итальянский скульптор  
конца XVIII века

Italian Sculptor of the end  
of the 18th century

**303. Портрет Еврипида**

Бюст-герма. Мрамор. Высота 49



303

Поступил во второй половине  
XIX в. из Таврического дворца  
в Петербурге.

Инв. № Н. ск. 753

Еврипид (ок. 480–406 до н. э.) — зна-  
менитый древнегреческий драматург.  
Герма, внесенная в инвентарь Эрми-  
тажа как произведение неизвестного  
скульптора XVIII в., является одной  
из реплик античного бюста Еврипи-  
да. Наиболее известный вариант это-  
го портрета хранится в Националь-  
ном археологическом музее Неаполя  
и считается римской копией с грече-  
ского оригинала, созданного ок. 350  
до н. э.

Эрмитажный бюст мог быть выпол-  
нен в Италии в конце XVIII в. для  
украшения Михайловского замка.  
Публикуется впервые.

Итальянский скульптор  
конца XVIII века

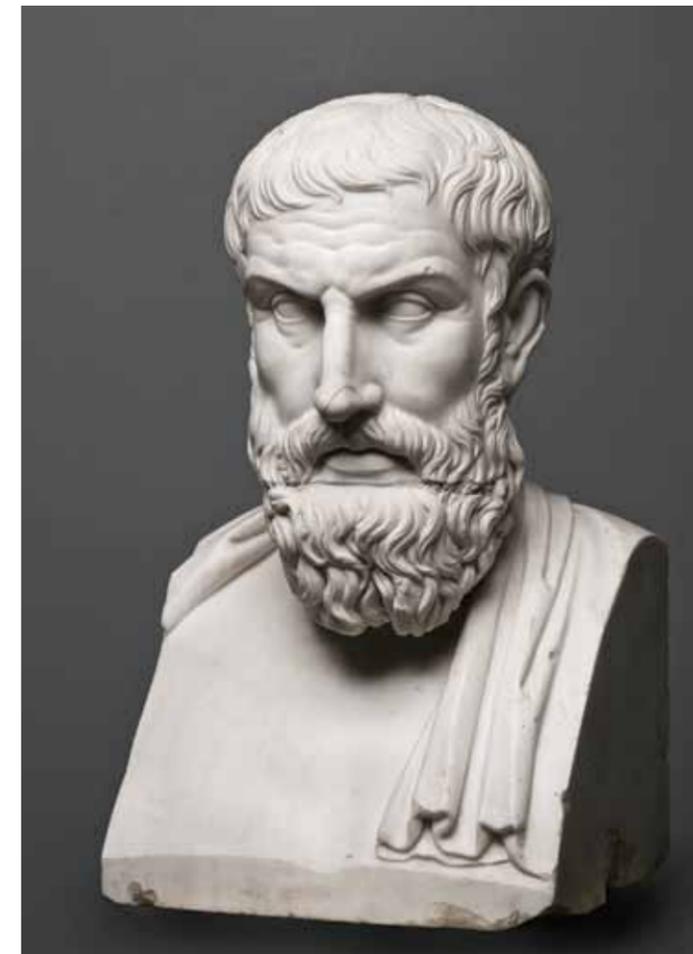
Italian Sculptor of the end  
of the 18th century

**304. Портрет Аристофана (?)**

Бюст-герма. Мрамор. Высота 49  
Поступил во второй половине  
XIX в. из Таврического дворца  
в Петербурге.  
Инв. № Н. ск. 763

Аристофан (ок. 450 — ок. 385 до н. э.) —  
прославленный древнегреческий дра-  
матург, автор многочисленных коме-  
дий.

Бюст был внесен в инвентарь Эрми-  
тажа как произведение скульптора  
XVIII в., «возможно изображение Ев-  
рипида». На самом же деле он имеет  
определенное сходство с предполагае-



304

мым портретом Аристофана на двой-  
ной герме, где изображен также поэт  
и комедиограф Менандр (Уолтон Хаус,  
Англия; см.: Richter 1984. P. 95. Pl. 60).  
Дополнительным аргументом в поль-  
зу такой идентификации является то,  
что близкий по размерам и манере ис-  
полнения мужской портрет, храня-  
щийся в Эрмитаже, тоже представля-  
ет драматурга — Еврипида (кат. 303).  
Вероятно, бюст был создан в Италии  
в конце XVIII в.

Публикуется впервые.



305

Итальянский скульптор  
конца XVIII века

Italian Sculptor of the end  
of the 18th century

### 305. Мужской портрет

Бюст. Мрамор.

Высота 59

На обресе шеи надпись: № 6

Поступил во второй половине

XIX в. из Таврического дворца

в Петербурге.

Инв. № Н. ск. 752

Бюст внесен в инвентарь Эрмитажа как изображение Катона (Утическо-го?) работы итальянского скульптора XVIII в. Может быть отождествлен с бюстом, находившимся в 1803 в Таврическом дворце, куда поступил из Михайловского замка: «[бюст] Мужеской Египецкая» (РГИА. Ф. 470. Оп. 2



306

(133/567). Л. 75 об. № 46). Он является свободной копией древнеримского портретного бюста, хранящегося в Глиптотеке Ни Карлсберг в Копенгагене (копия I в. н. э. с оригинала I в. до н. э.). Учитывая его происхождение из Михайловского замка, можно предположить, что он был создан в Риме или в Карраре в конце XVIII в. Публикуется впервые.

Итальянский скульптор  
конца XVIII века

Italian Sculptor of the end  
of the 18th century

### 306. Портрет Тиберия

Бюст. Мрамор. Высота 45

Поступил до 1925.

Инв. № Н. ск. 2104

Тиберий (Тиберий Клавдий Нерон) (42 до н. э. — 37 н. э.) — римский император с 14 н. э.

Бюст, внесенный в инвентарь Эрмитажа как изображение члена семьи императора Августа и произведение неизвестного скульптора XVIII в., является портретом Тиберия в молодости. Он восходит к бюстам, датирующимся началом I в. н. э. и связанным с усыновлением Тиберия императором Октавианом Августом в 4 н. э. (хранятся в Глиптотеке Ни Карлсберг в Копенгагене и в лондонском Британском музее; см.: Johansen 1994. N 45). Хотя ранняя история эрмитажного бюста неизвестна, стилистически он примыкает к группе бюстов, происходящих из Михайловского замка. Поэтому представляется возможным датировать его концом XVIII в. Публикуется впервые.



307

Итальянский скульптор  
конца XVIII века

Italian Sculptor of the end  
of the 18th century

### 307. Портрет Менандра

Бюст. Мрамор. Высота 63

Поступил в 1925 из Шуваловского

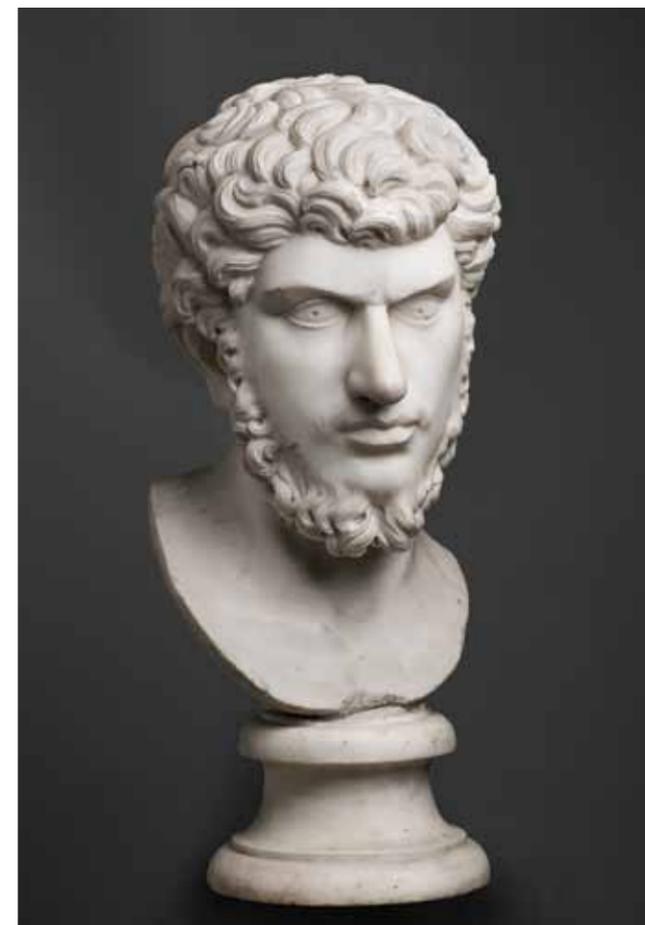
дворца-музея в Ленинграде.

Ранее: собр. графов Шуваловых

в Петербурге.

Инв. № Н. ск. 2101

Менандр (342–291 до н. э.) — древнегреческий комедиограф, основоположник новой аттической комедии. Бюст, внесенный в инвентарь Эрмитажа как произведение французского скульптора XVIII в., является свободной репликой античного бюста Менандра. Подобные портреты были широко распространены в древности. По



308

сведениям, опубликованным А. Джулиано, существует приблизительно 70 античных реплик этого портрета, оригинал которого датируется III в. до н. э. Наиболее известный вариант античного бюста был найден в Афинах и хранится ныне в Семинарио Патриаркале в Венеции. Другие античные реплики — в Музеях Ватикана, Рим; в Эрмитаже, Петербург, и др. (Giuliano 2002. P. 426). Рассматриваемый бюст Менандра, скорее всего, следует отнести к произведениям, созданным в Риме или в Карраре в конце XVIII в. Публикуется впервые.

Итальянский скульптор  
конца XVIII века

Italian Sculptor of the end  
of the 18th century

### 308. Портрет Луция Вера

Бюст. Мрамор. Высота 54

Поступил в 1925 из Шуваловского

дворца-музея в Ленинграде.

Ранее: собр. графов Шуваловых

в Петербурге.

Инв. № Н. ск. 2105

Луций Вер (ум. 169 н. э.) — соправитель римского императора Марка Аврелия. Бюст внесен в инвентарь Эрмитажа как портрет Луция Вера работы итальянского скульптора XVIII в. Является свободным повторением одного из многочисленных портретов Луция Вера (варианты — в Британском музее,



309

Лондон; в Музее искусств, Толито; в Ни Карлсберг глиптотеке, Копенгаген; в Лувре, Париж, и др.; см.: Vermeule 1981. N 287; Johansen 1995. N 88).  
Публикуется впервые.

Итальянский скульптор  
конца XVIII века

Italian Sculptor of the end  
of the 18th century

### 309. Портрет юноши

Бюст. Мрамор. Высота 56  
Поступил в 1925 из Шуваловского  
дворца-музея в Ленинграде.  
Ранее: собр. графов Шуваловых  
в Петербурге.  
Инв. № Н. ск. 1329



310

Бюст был внесен в инвентарь Эрми-  
тажа как произведение скульптора  
XVIII в.  
Публикуется впервые.

Итальянский скульптор  
конца XVIII века

Italian Sculptor of the end  
of the 18th century

### 310. Мужской портрет

Бюст. Мрамор. Высота 57  
Поступил до 1925.  
Инв. № Н. ск. 2103  
Бюст был внесен в инвентарь Эрми-  
тажа как произведение итальянского  
скульптора XVIII в. (со знаком во-  
проса). По-видимому, представляет  
собой подражание портретному бю-

сту римского императора, созданному  
в III в. н. э.  
Публикуется впервые.

Итальянский скульптор  
конца XVIII века

Italian Sculptor of the end  
of the 18th century

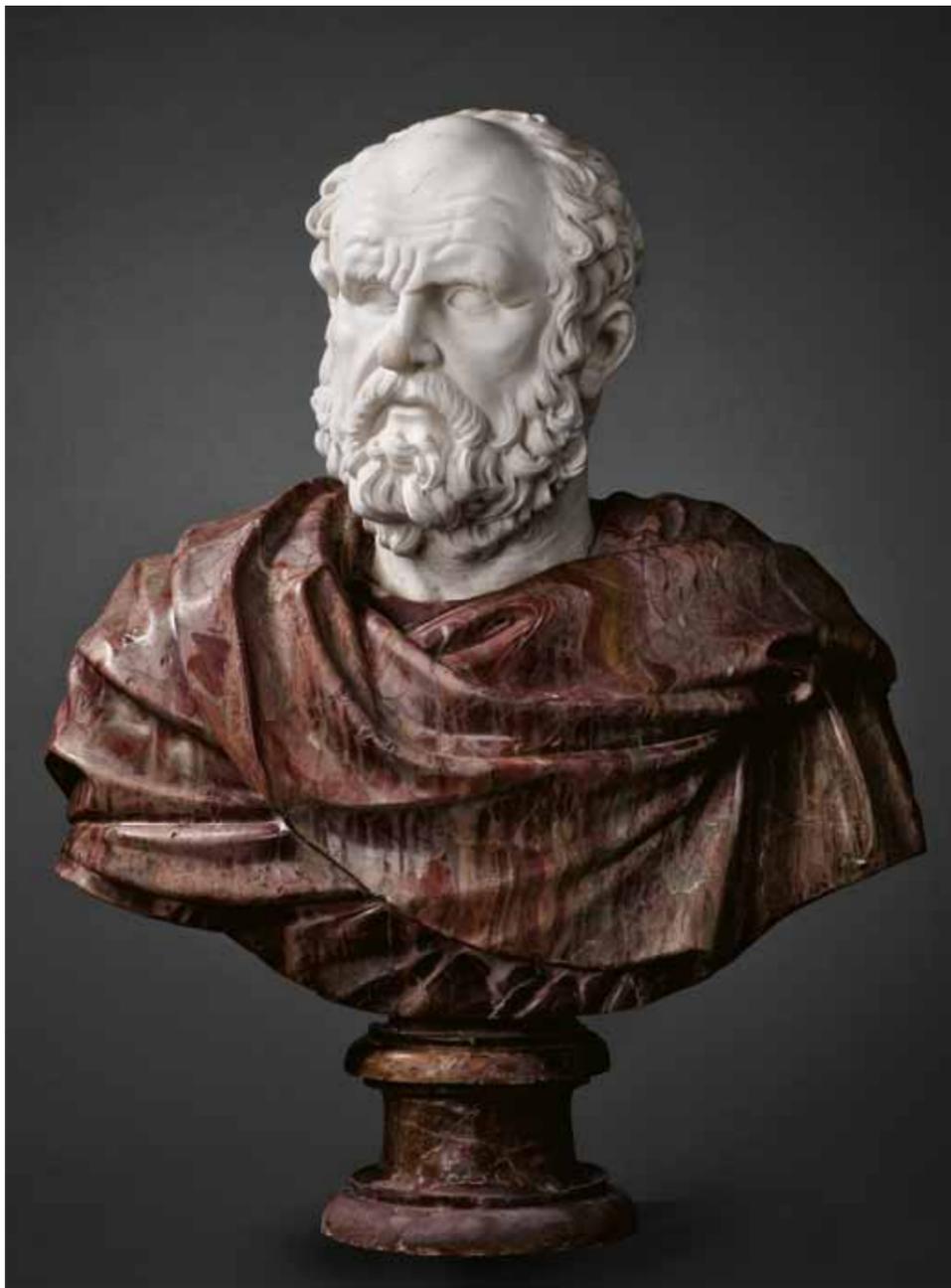
### 311. Портрет поэта

(так называемый Сенека)

Бюст. Мрамор белый  
и темно-коричневый. Высота 83  
Утрачена часть драпировки  
цветного мрамора под правым  
плечом.  
Поступил во второй половине  
XIX в. из Таврического дворца  
в Петербурге.



311



312

Инв. № Н. ск. 747, парный  
к Н. ск. 746 (кат. 312)

Луций Анней Сенека (ок. 4 до н. э. — 65 н. э.) — древнеримский философ, писатель, драматург.

Бюст внесен в инвентарь Эрмитажа как произведение скульптора XVIII в. Вероятно, тождественен скульптурному портрету, находившемуся в 1803 в Таврическом дворце, куда поступил

из Гоф-интендантской конторы: «Большой Сенека, голова белая, платье и базик черно-красного мрамора...» (РГИА. Ф. 470. Оп. 2 (133/567). Д. 7. Л. 72 об. № 21). Бюст может рассматриваться как характерная продукция итальянских мастеров, предназначенная для украшения дворцов. Публикуется впервые.

Итальянский скульптор  
конца XVIII века

Italian Sculptor of the end  
of the 18th century

### 312. Портрет Сократа

Бюст. Мрамор белый  
и темно-коричневый. Высота 83  
Швы реставрации на шее и на носу.  
Поступил во второй половине  
XIX в. из Таврического дворца  
в Петербурге.  
Инв. № Н. ск. 746, парный  
к Н. ск. 747 (кат. 311)

Сократ (470–399 до н. э.) — древнегреческий философ. В последующие эпохи его образ часто трактовался как идеальное воплощение мудреца. Бюст внесен в инвентарь Эрмитажа как произведение скульптора XVIII в. Возможно, тождественен скульптурному портрету, находившемуся в 1803 в Таврическом дворце, куда поступил из Гоф-интендантской конторы: «Платон Большой, голова белая а платье и базик черно-красного мрамора...» (РГИА. Ф. 470. Оп. 2 (133/567). Д. 7. Л. 72 об. № 20). Из цитируемого описания видно, что данный бюст является парным предыдущему (кат. 311). Однако характерные черты лица изображенного свидетельствуют, что перед нами портрет Сократа, а не Платона.

Публикуется впервые.

Итальянский скульптор  
конца XVIII века

Italian Sculptor of the end  
of the 18th century

### 313. Мужской портрет

Бюст. Мрамор белый и серый.  
Высота 85  
Поступил во второй половине  
XIX в. из Таврического дворца  
в Петербурге.  
Инв. № Н. ск. 768, парный  
к Н. ск. 769 (кат. 314)

Бюст внесен в инвентарь Эрмитажа как изображение римского императора работы скульптора XVIII в. Веро-



313

ятно, тождественен бюсту, находившемуся в 1803 в Таврическом дворце, куда поступил из Михайловского замка: «Мужской голова белая греческого мрамора платье бледно-красноватого. База желтого мрамора...» (РГИА. Ф. 470. Оп. 2 (133/567). Д. 7. Л. 77 об. № 84). Бюст представляет собой образец массовой продукции конца XVIII в., предназначенной для декорации дворцового интерьера. Публикуется впервые.

Итальянский скульптор  
конца XVIII века

Italian Sculptor of the end  
of the 18th century

### 314. Мужской портрет

Бюст. Мрамор белый и серый.



314

Высота 83  
Поступил во второй половине  
XIX в. из Таврического дворца  
в Петербурге.  
Инв. № Н. ск. 769, парный  
к Н. ск. 768 (кат. 313)

Бюст внесен в инвентарь Эрмитажа как изображение римского императора работы скульптора XVIII в. Вероятно, тождественен бюсту, находившемуся в 1803 в Таврическом дворце, куда поступил из Михайловского замка: «Мужской голова белая а платье порто-вено мрамора...» (РГИА. Ф. 470. Оп. 2 (133/567). Д. 7. Л. 78 об. № 97). Бюст представляет собой образец массовой продукции конца XVIII в., предназначенной для декорации дворцового интерьера. Публикуется впервые.

Итальянский скульптор  
конца XVIII века

Italian Sculptor of the end  
of the 18th century

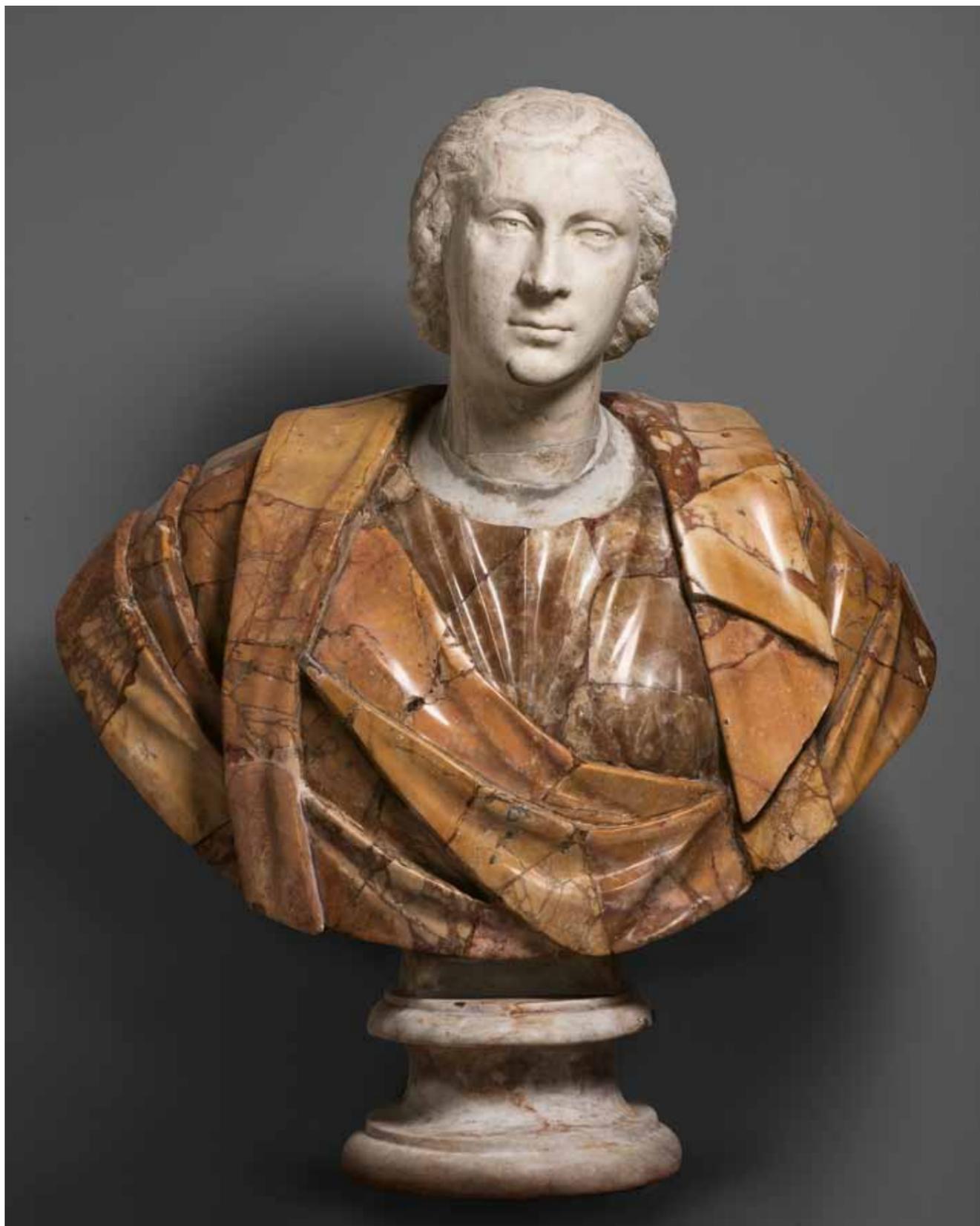
### 315. Женский портрет

Бюст. Голова из белого мрамора,  
бюст из восточного оникса.

Высота 65  
Голова реставрирована, возможно,  
составлена из нескольких фрагментов.  
Она не соответствует бюсту,  
который, вероятно, был исполнен  
позднее.

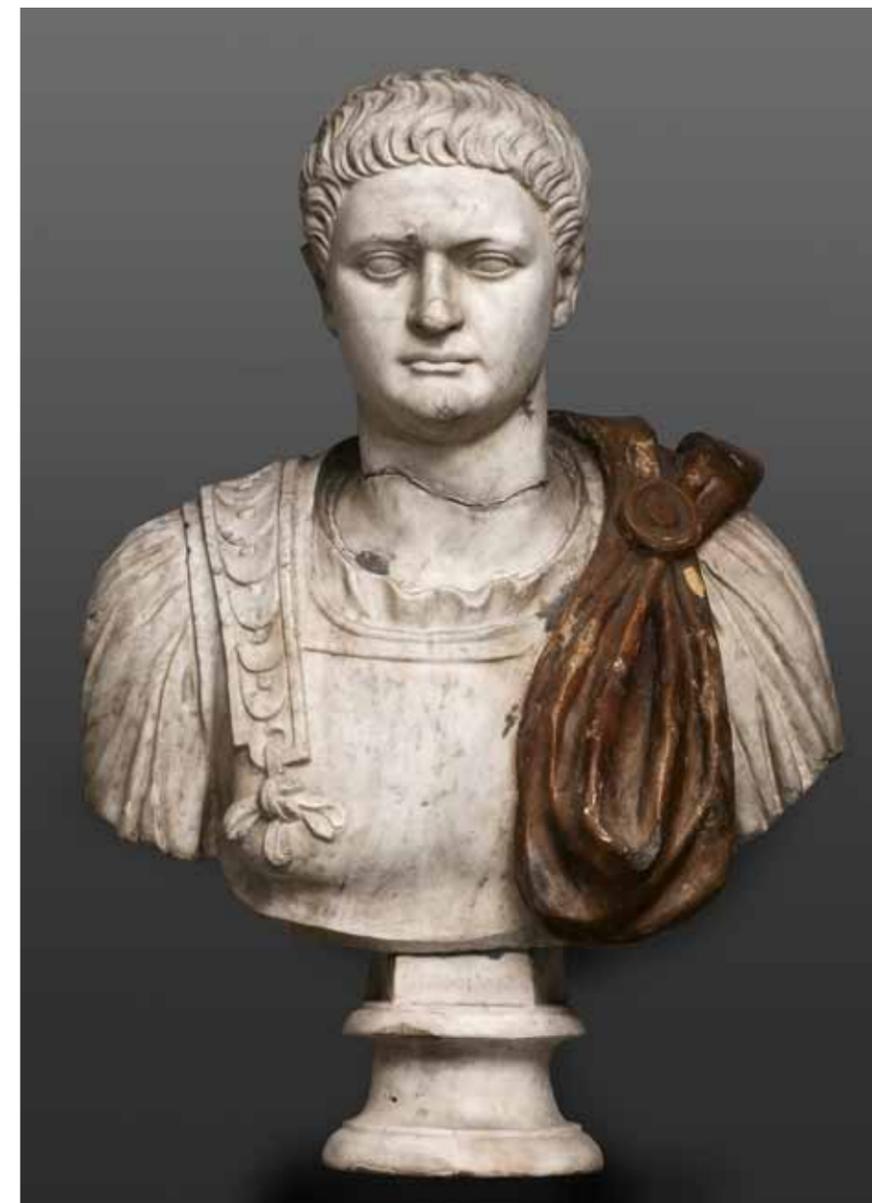
Поступил в 1935 через ЭЗК.  
Инв. № Н. ск. 2043

Бюст является характерной работой конца XVIII в. Вероятно, он должен был использоваться в дворцовом интерьере, составляя галерею с другими аналогичными произведениями. Публикуется впервые.



315

324



316

Итальянский скульптор  
конца XVIII века

Italian Sculptor of the end  
of the 18th century

**316. Портрет Домициана**

Бюст. Мрамор. Высота 50  
Голова реставрирована. Драпировка на левом плече восполнена из гипса.

На подножии надпись:  
*DOMIZIANO*

Поступил в 1935 через ЭЗК.  
Инв. № Н. ск. 2044

Домициан (Тит Флавий Домициан) — римский император (81–96 н. э.). Бюст является типичным примером скульптуры, использовавшейся для украшения сада или дворца. По-видимому, входил в серию изображений древнеримских императоров. Публикуется впервые.



317

Итальянский скульптор  
конца XVIII века (?)

Italian Sculptor of the end  
of the 18th century (?)

**317. Медальон с мужским портретом**

Рельеф. Мрамор. Диаметр 23  
Поступил в 1939 из МФ в Ленинграде.

Инв. № Н. ск. 2146

Рельеф внесен в инвентарь Эрмитажа как произведение итальянского скульптора XVIII в. Можно предположить, что является портретом конкретного лица. Не исключено в то же время, что здесь представлен один из апостолов. Публикуется впервые.

# Принятые сокращения

## ВЫСТАВКИ

### 1884–1900 Санкт-Петербург

Каталог картинной галереи Его Императорского Величества Герцога Николая Максимилиановича Лейхтенбегского, выставленной в залах Императорской Академии художеств. СПб., 1884.

### 1972 Ленинград

Искусство портрета. Каталог выставки из собрания Эрмитажа. Л., 1972.

### 1978 Ленинград

Рубенс и фламандское барокко. Выставка к 400-летию со дня рождения П. П. Рубенса. 1577–1977. Л., 1978.

### 1987 New Delhi

Masterpieces of Western European Art from the Hermitage Leningrad. Leningrad, 1987.

### 1989 Ленинград

Итальянская терракота XVII–XVIII веков. Эскизы и модели мастеров барокко из собрания Эрмитажа. Каталог выставки. Л., 1989.

### 1990 Osaka — Nara

Master Paintings from the Hermitage Museum. Nara, 1990.

### 1990 Vicenza

I Tiepolo e il Settecento vicentino. Vicenza, 1990.

### 1991 Roma

Canova all’ Ermitage. Le sculture del museo di San Pietroburgo. Catalogo della mostra. Venezia, 1991.

### 1991–1992 Roma — Venezia

Alle origini di Canova. Le terrecotte della collezione Farsetti. Venezia, 1991.

### 1992 Bologna

Viaggio a Rossini. [Catalogo della mostra] / A cura di L. Ferrari. Bologna, 1992.

### 1992 Venezia

Antonio Canova. Catalogo della mostra / A cura di G. Pavanello, G. Romanelli. Venezia, 1992.

### 1993 Antwerpen

Rubens Cantoor. Een verzamling tekeningen ontstaan in Rubens’ atelier. Antwerpen, 1993.

### 1996 Санкт-Петербург

Петр I и Голландия. Русско-голландские художественные и научные связи. К 300-летию Великого посольства. СПб., 1996.

### 1996 Amsterdam

Peter der Grote en Holland. Culturele en wetenschappelijke betrekkingen tussen Rusland en Nederland ten tijde van tsaar Peter de Grote. Amsterdam, 1996.

### 1996 Massa — Carrara

I Marmi degli Zar. Gli scultori carraresi all’Ermitage e a Petergof. [Catalogo della mostra.] Milano, 1996.

### 1996 Niigata — Osaka

God and Man. Great Art Treasures of the State Hermitage Museum. Niigata, 1996.

### 1997 Санкт-Петербург

Новые поступления. Памятники культуры и искусства, приобретенные Эрмитажем в 1992–1996 годах. Каталог. СПб., 1997.

### 1998 Massa

Omaggio al Nuovo Ermitage. [Catalogo della mostra.] Massa; Carrara, 1998.

### 1998–1999 Chicago — Philadelphia — Washington

Bernini’s Roma. Italian Baroque Terracottas from the State Hermitage Museum, St. Petersburg. Chicago, 1998.

### 1999 Санкт-Петербург

Под небом Италии. Произведения скульптуры, созданные в Италии европейскими мастерами. СПб., 1999.

### 1999 Paris

Hadrien. Tresors d’une villa imperiale. Milano, 1999.

### 1999 Roma

Algardi. L’altra faccia del barocco. Roma, 1999.

### 1999 Roma — Padova

Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco. Ginevra; Milano, 1999.

### 1999 Torino — Washington — Montreal

The Triumph of the Baroque. Architecture in Europe, 1600–1750 / Ed. by H. A. Millon. New York, 1999.

### 2000 Massa

Sotto il cielo di Roma. Scultori europei dal barocco al verismo nelle collezioni dell’Ermitage. [Siena, 2000].

### 2000 Philadelphia — Houston

Art in Rome in the Eighteenth Century. Philadelphia, 2000.

### 2000 Roma

L’idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori. Roma, 2000.

### 2000 Tivoli

Adriano. Architettura e progetto. Milano, 2000.

### 2001 Липецк

Музей и коллекция. Каталог. СПб., 2001.

### 2001 Genova

Viaggio in Italia. Un corteo magico del Cinquecento al Novecento. [Catalogo della mostra.] Milano, 2001.

### 2001–2002 Москва — Санкт-Петербург

«Ученая прихоть». Коллекция князя Николая Борисовича Юсупова. М., 2001.

### 2001–2002 Houston — London

Earth and Fire. Italian Terracotta Sculpture from Donatello to Canova. New Haven; London, 2001.

### 2002 Bonn

Venezia! Kunst aus venezianische Palasten. Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. bis 19. Jahrhundert. Bonn, 2002.

### 2003 Санкт-Петербург-I

Основателю Петербурга. Каталог выставки. СПб., 2003.

### 2003 Санкт-Петербург-II

«В Париже Росс!» Санкт-Петербург — Париж. 1800–1830. СПб., 2003.

### 2003 Ann Arbor

The Collections of the Romanovs. European Art from the State Hermitage Museum, St. Petersburg. London; New York, 2003.

### 2003 Bassano del Grappa

Canova. [Catalogo della mostra.] Ginevra; Milano, 2003.

### 2003 Madrid

Cortes del Barocco. Madrid, 2003.

### 2003 Roma

Visioni ed Estasi. Capolavori dell’ arte europea tra Seicento e Settecento. Ginevra; Milano, 2003.

### 2004 Москва

Голицынский музей на Волхонке. [Каталог выставки.] М., 2004.

### 2004 Roma

Da Giotto a Malevič. La reciproca meraviglia. Roma, 2004.

### 2005 Москва

Россия — Италия. Italia — Russia. Сквозь века. От Джотто до Малевича. М., 2005.

### 2005 Санкт-Петербург

Александр I: «Сфинкс, не разгаданный до гроба...». Каталог выставки. СПб., 2005.

### 2005 Bonn

Barock im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Paepste II. 1572–1676. Bonn, 2005.

### 2005 Massa

La Collezione Farsetti del Museo Ermitage. «Con gli occhi di Canova». [Pontedera, 2005].

### 2005–2006 Краснодар — Ставрополь — Ростов

Мир героев. Миф и реальность. Произведения античного и западно-европейского искусства из собрания Государственного Эрмитажа. СПб., 2005.

### 2006 Firenze

La principessa saggia. L’eredita di Anna Maria Luisa de’ Medici. Elettrice Palatina. Livorno, 2006.

### 2007 Липецк

Образы Италии. Живопись и скульптура XVII–XIX веков из собрания Эрмитажа. Каталог выставки в Липецкой картинной галерее. СПб., 2007.

### 2007 Bassano

Il Meraviglioso e la Gloria. Grandi Maestri del Seicento in Europa . Ginevra; Milano, 2007.

### 2007 London

France in Russia. Empress Josephine’s Malmaison collection. London, 2007.

### 2007 Palermo

L’Ermitage dello Zar Nicola I. Capolavori acquisiti in Italia. Roma, 2007.

### 2007 Roma

Canova e la Venere Vincitrice. Milano, 2007.

### 2008 Mantova

Il Cammeo Gonzaga. Arti preziose alla corte di Mantova. Ginevra; Milano, 2008.

### 2008 Milano

Canova alla corte degli Zar. Capolavori dall’Ermitage di San Pietroburgo. Milano, 2008.

### 2009 Firenze

I marmi vivi. Bernini e la nascita del ritratto barocco. Firenze, 2009.

### 2009 Forli

Canova l’ideale classic tra scultura e pittura. Cinisello Balsamo. Milano, 2009.

### 2010 Roma

Roma e l’Antico. Realta’ e visione nel ’700. Ginevra; Milano, 2010.

### 2010 Stockholm

Staging Power. Napoleon. Charles John. Alexander. Stockholm, 2010.

### 2011 Выборг

Итальянская живопись и скульптура эпохи барокко в собрании Эрмитажа. СПб., 2011.

### 2011 Иркутск

Мастер и его творение. Произведения западноевропейской живописи, скульптуры и графики из собрания Государственного Эрмитажа. СПб., 2011.

### 2011 Санкт-Петербург

Живопись и скульптура в Риме во второй половине XVIII века. СПб., 2011.

### 2011 Madrid

El Hermitage en el Prado / Ed. a cargo di S. Savvateev. Madrid, 2011.

### 2013 Казань

Олимпия: победа над временем. Произведения античного и западноевропейского искусства из собрания Государственного Эрмитажа. СПб., 2013.

### 2013 Amsterdam

Peter der Grote een bevlogen tsaar. Amsterdam, 2013.

### Андросов 1984-II

*Андросов С. О.* Об одной статуе из собрания А. Д. Меншикова // СГЭ. 1984. [Вып.] 49.

### Андросов 1985

*Андросов С. О.* О коллекционировании итальянской скульптуры в России в XVIII веке // ТГЭ. 1985. Т. 25.

### Андросов 1983

*Андросов С. О.* Флорентийская скульптура позднего барокко в Эрмитаже // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1981. Л., 1983.

### Андросов 1984-I

*Андросов С. О.* Рагузинский в Венеции: приобретение статуй для Летнего сада // Скульптура в музее. Л., 1984.

## ЛИТЕРАТУРА

### Андросов 1981-I

*Андросов С. О.* Об одной традиции в искусстве итальянского Возрождения // Искусство и религия: Сб. науч. трудов. Л., 1981.

### Андросов 1981-II

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

**Андросов 1986**

*Андросов С. О.* Новые сведения о скульптуре Летнего сада (по описям XVIII в.) // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1984. М., 1986.

**Андросов 1987-I**

*Андросов С. О.* Вновь определенные произведения Орацио Маринали // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1985. М., 1987.

**Андросов 1987-II**

*Андросов С. О.* История одной статуи петровского времени // Искусство. 1987. Апрель.

**Андросов 1989**

*Андросов С.* Неизвестные произведения Джан Лоренцо Бернини // Искусство. 1989. Декабрь.

**Андросов 1990**

*Андросов С.* Неизвестное произведение Джан Лоренцо Бернини // СГЭ. 1990. [Вып.] 54.

**Андросов 1992**

*Андросов С. О.* Произведения Эрколе Ферраты и Доменико Гвиди в Эрмитаже // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1990. М., 1992.

**Андросов 1993**

*Андросов С. О.* Новые атрибуции итальянских терракот XVII–XVIII вв. // Страницы истории западноевропейской скульптуры: Сб. науч. статей памяти Ж. А. Мацулевич (1890–1973). Л., 1993.

**Андросов 1995**

*Андросов С.* О датировке и происхождении редукции «Фонтана четырех рек» Бернини // СГЭ. 1995. [Вып.] 56.

**Андросов 1996**

*Андросов С.* Скульптура на итальянском художественном рынке в начале XVIII века // Вопросы искусствознания. 1996. № 1 (VIII).

**Андросов 1999-I**

*Андросов С. О.* Итальянская скульптура в собрании Петра Великого. СПб., 1999.

**Андросов 1999-II**

*Андросов С.* Неизданный рельеф работы Джованни Кремаско // СГЭ. 1999. [Вып.] 58.

**Андросов 1999-III**

*Андросов С. О.* Скульптура нового времени в Михайловском замке // Дворцы Русского музея. СПб., 1999.

**Андросов 2000**

*Андросов С. О.* Два памятника итальянской скульптуры из Грота в Летнем саду // Из истории петровских коллекций: Сб. науч. трудов памяти Н. В. Калязиной. СПб., 2000.

**Андросов 2002**

*Андросов С. О.* Два неизвестных произведения Бернардино Лудовизи // Эрмитажные чтения памяти В. Ф. Левинсона-Лессинга. СПб., 2002.

**Андросов 2003**

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

**Андросов 2004-I**

*Андросов С. О.* Петр Великий и скульптура Италии. СПб., 2004.

**Андросов 2004-II**

*Андросов С. О.* Произведения Кановы в Эрмитаже // Горный журнал. 2004. Спец. вып.

**Андросов 2005**

*Андросов С. О.* Антонио Канова и собрание Фарсетти // Эрмитажные чтения памяти Б. Б. Пиотровского. СПб., 2005.

**Андросов 2006**

*Андросов С. О.* «Славная коллекция скульптурных произведений». Собрание Фарсетти в Италии и России: Каталог. СПб., 2006.

**Андросов 2007**

*Андросов С. О.* Итальянские сувениры русских путешественников в XVIII веке // Образы Италии. Живопись и скульптура XVII–XIX веков из собрания Эрмитажа. Каталог выставки. СПб., 2007.

**Андросов 2009**

*Андросов С. О.* Шувалов и его окружение в Риме // Лазаревские чтения 2009 года. М., 2009.

**Андросов 2011-I**

*Андросов С. О.* Психея с бабочкой // Звезда Ренессанса. 2011. № 13.

**Андросов 2011-II**

*Андросов С. О.* Скульпторы и русские коллекционеры в Риме во второй половине XVIII века. СПб., 2011.

**Башуцкий 1839**

*Башуцкий А. П.* Возобновление Зимнего дворца в Санкт-Петербурге. СПб., 1839.

**Бирюкова, Казакевич 2005**

*Бирюкова Н. Ю., Казакевич Н. И.* Государственный Эрмитаж. Севрский фарфор XVIII века. Каталог коллекции. СПб., 2005.

**Вейнер 1908**

*Вейнер П. П.* Несколько художественных предметов у князя А. С. Долгорукова в С.-Петербурге // Старые годы. 1908. Янв. — март.

**Воронихина 1983**

*Воронихина А. Н.* Виды залов Эрмитажа и Зимнего дворца в акварелях и рисунках художников середины XIX в. М., 1983.

**Дворец Меншикова 1984**

*Калязина Н. В., Дорофеева Л. П., Михайлов Г. В.* Дворец Меншикова. М., 1984.

**Дубяго 1951**

*Дубяго Т. Б.* Летний сад. М.; Л., 1951.

**Евдокимова 1983**

*Евдокимова В.* Произведения А. Кановы в Архангельском // Искусство. 1983. Август.

**Евдокимова 2001**

*Евдокимова В. А.* Скульптурное собрание князя Н. Б. Юсупова // Кат. выст.: 2001–2002 Москва — Санкт-Петербург.

**Зарецкая 1958**

*Зарецкая З.* Две бронзовые группы Франческо Бертоса // СГЭ. 1958. Вып. 14.

**Зарецкая, Косарева 1960**

*Зарецкая З. В., Косарева Н. К.* Государственный Эрмитаж. Западноевропейская скульптура XV–XX веков. М.; Л., 1960.

**Зарецкая, Косарева 1963**

*Зарецкая З. В., Косарева Н. К.* Французская скульптура XVII–XX веков. Л., 1963.

**Зарецкая, Косарева 1970**

*Зарецкая З. В., Косарева Н. К.* Западноевропейская скульптура в Эрмитаже. Л., 1970.

**Зарецкая, Косарева 1975**

*Зарецкая З. В., Косарева Н. К.* Западноевропейская скульптура в Эрмитаже. Л., 1975.

**Каменская 1991**

*Каменская М.* Воспоминания. М., 1991.

**Каминская 1984**

*Каминская А. Г. Ю. И.* Кологривов и его участие в создании первых коллекций скульптуры в Петербурге // Музей-5. 1984.

**Касьянов 2002**

*Касьянов В. П.* К вопросу об атрибуции терракотовой статуэтки блаженной Людовики Альбертони из собрания Омского областного музея изобразительных искусств им. М. А. Врубеля // Культурологические исследования в Сибири. 2002. № 2 (8).

**Косарева 1961**

*Косарева Н. К.* Канова и его произведения в Эрмитаже. Л., 1961.

**Косарева 1984**

*Косарева Н. К.* О двух работах А. Альгарди // Скульптура в музее: Сб. науч. статей. Л., 1984.

**Косарева 1993**

*Косарева Н. К.* Два терракотовых фрагмента из собрания Эрмитажа // Страницы истории западноевропейской скульптуры: Сб. науч. статей памяти Ж. А. Мацулевич (1890–1973). Л., 1993.

**Коцебу 1870**

*Коцебу А.* Краткое описание Михайловского замка // Русский архив. 1870. № 8.

**Латт 1964**

*Латт Л. Я.* Мельхиор Каффа и его произведения в Эрмитаже // ТГЭ. 1964. Т. 8.

**Левинсон-Лессинг 1986**

*Левинсон-Лессинг В. Ф.* История Картинной галереи Эрмитажа (1764–1917). Л., 1986.

**Лившиц 1957**

*Лившиц Н. А.* Бернини. М., 1957.

**Липгарт 1993**

*Липгарт Э. К.* Бронзовая статуэтка «Вакх» работы Франсуа Дюкенуа в Эрмитаже // Страницы истории западноевропейской скульптуры. СПб., 1993.

**Люлина, Раскин, Тубли 1981**

*Люлина Р. Д., Раскин А., Тубли М. П.* Декоративная скульптура садов и парков Ленинграда и пригородов XVIII–XIX веков. Л., 1981.

**Малиновский 1979**

*Малиновский К. В.* Записки Якоба Штелины о скульптуре в России в XVIII в. // Русское искусство второй половины XVIII — первой половины XIX века. М., 1979.

**Мацулевич 1936**

*Мацулевич Ж. А.* Летний сад и его скульптура. Л., 1936.

**Мацулевич 1940**

*Мацулевич Ж. А.* Французская портретная скульптура XV–XVIII веков в Эрмитаже. Л.; М., 1940.

**Мацулевич 1945**

*Мацулевич Ж. А.* Автопортрет Бернини // СГЭ. 1945. [Вып.] 3.

**Мацулевич 1946**

*Мацулевич Ж. А.* Монументально-декоративная скульптура садов и парков Ленинграда и Москвы. 1946. (Рукопись в Архиве Государственного Эрмитажа.)

**Мацулевич 1961**

*Мацулевич Ж.* Автопортрет Лоренцо Бернини // Искусство. 1961. № 1.

**Монтею 1993**

*Монтею Дж.* Первый рельеф Фоджини в мраморе // Страницы истории западноевропейской скульптуры. СПб., 1993.

**Морозова 2005**

*Морозова С. С.* Бюст вице-канцлера А. М. Голицына работы Бартоломео Кавачеппи в собрании ГМИИ им. А. С. Пушкина // Итальянский сборник. М., 2005. Вып. 4.

**Описание Голицынского музея 1866**

Описание Голицынского музея в Москве. М., 1866.

**Петров 1864**

*Петров П. Н.* Сборник материалов для истории Императорской академии художеств за сто лет ее существования... СПб., 1864. Ч. 1.

**Пирютко 1993**

*Пирютко Ю. М.* Братья Трискорни // Невский архив: Историко-краеведческий сб. Л., 1993.

**Помарнацкий 1959**

*Помарнацкий А. В.* О портретах Суворова в Эрмитаже // ТГЭ. 1959. Т. 3.

**Садков 1995**

*Садков В. А.* Серпуховский историко-художественный музей. Западноевро-

пейская живопись и скульптура XVI–XIX веков: Науч. каталог. Подольск, 1995.

**СГЭ**

Сообщения Государственного Эрмитажа (периодическое издание).

**ТГЭ**

Труды Государственного Эрмитажа (периодическое издание).

**Трей 1871**

*Трей Г.* Указатель скульптурного музея Императорской Академии художеств. Скульптура XIV–XVIII столетий. СПб., 1871.

**Указатель Голицынского музея 1882**

Указатель Голицынского музея. М., 1882.

**Щетина 2011**

*Щетина М. В.* Два мраморных рельефа «Купидоны, составляющие концерт» и «Купидоны со свитком» из собрания Радищевского музея в Саратове // ТГЭ. 2011. Т. 56.

**Aequa Potestas 2000**

Aequa Potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento. Roma, 2000.

**Androssow 1980**

*Androssow S. O.* Florentiner Bronzen des Spätbarock in Museen der UdSSR // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 1980. N 24.

**Androsov 1983**

*Androsov S.* Some Works of Algardi from the Farsetti Collection in the Hermitage // The Burlington Magazine. 1983. N 125.

**Androssow 1986**

*Androssow S.* Europäische Skulpturen des Barocks in Russland Peters I // Studien zur europäischen Barock- und Rokokoplastik. Poznan, 1986.

**Androsov 1991-I**

*Androsov S.* Works by Stefano Maderno, Bernini, Rusconi from the Farsetti collection in the Ca' d'Oro and the Hermitage // The Burlington Magazine. 1991. N 133.

**Androsov 1991-II**

*Androsov S.* Da Pietro I a Paolo I. Mecenati russi e scultori italiani nel XVIII secolo // Cat. dela mostra: 1991 Roma.

**Androssov 1992–1994**

*Androssov S.* Italienische Gartenplastik des 18. Jahrhunderts in Russland und Deutschland. Analogien und Parallelen // Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin. Sitzungsberichte. Oktober 1992 bis Juli 1994. N. F. Heft 41/42.

**Androssov 1993-I**

*Androssov S.* Skulpturen auf dem venezianische Kunstmarkt in frühen 18 Jahrhundert // Kunstshronik. 1993. August. N 46.

**Androssov 1993-II**

*Androssow S.* Un rilievo inedito di Giovanni Cremasco // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 1993. XXXVII. Heft 2/3.

**Androssov 1996**

*Androssov S.* Gli scultori carraresi ela Russia del Settecento // Cat. della mostra: 1996 Massa — Carrara.

**Androssov 1999-I**

*Androssov S.* Pietro il Grande collezionista d'arte veneta. Venezia, 1999.

**Androssov 1999-II**

*Androssov S.* Unfamiliar Works by Camillo Rusconi // Storia dell' Arte. 1999. N 96.

**Androssov 2000-I**

*Androssov S.* Artisti romani e mecenati russi nel Settecento // Cat. della mostra: 2000 Massa.

**Androssov 2000-II**

*Androssov S.* Le sculture di piccolo dimensioni nella collezione di Pietro il Grande // Francesco Robba and the Venetian Sculpture of the Eighteenth Century. Ljubljana, 2000.

**Androssov 2001**

*Androssov S.* Canova ed i committenti russi del Settecento // Antonio Canova. Disegni e dipinti del Museo Civico di Bassano del Grappa e della Gipsoteca di Possagno presentati all'Ermitage [Catalogo della mostra / A cura di G. Pavanello.] Milano, 2001.

**Androssov 2007**

*Androssov S.* Antonio Canova e Nicolaj Jusupov // Cat. della mostra: 2007 Roma.

**Androssov 2008**

*Androssov S.* Il collezionismo della scultura italiana nella Russia del Settecento // Cat. della mostra: 2008 Milano.

**Androssov 2009-I**

*Androssov S.* I collezionisti russi e la scultura romana antica e moderna // Cat. della mostra: 2009 Forli.

**Androssov 2009-II**

*Androssov S.* Ivan Suvalov e la sua cerchia a Roma // Italia — Russia. Incontri culturali e religiosi fra '700 e '900. Napoli, 2009.

**Androssov 2009-III**

*Androssov S.* The Farsetti Collection in the Hermitage // FMR. 2009. September — October. New series. N 33.

**Androssov 2010**

*Androssov S.* La fortuna della scultura greco-romana in Russia nel Settecento tra originale e copie // Cat. della mostra: 2010 Roma.

**Androssow 2011**

*Androssow S.* O grupie rzebarskiej Amor i Psyche z Ermitazu i jej pierwszym wlasciocielul // Biuletyn Historii Sztuki. 2011. N 1–2.

**Androssov, Enggass 1994**

*Androssov S., Enggass R.* Peter the Great on Horseback: A Terracotta by Camillo Rusconi // The Burlington Magazine. 1994. N 136.

**Androssov, Kosareva, Saverkina 1978**

*Androssov S., Kosareva N., Saverkina I.* The Hermitage. Sculpture. Tokyo, 1978.

**Antonio Canova 1994**

Antonio Canova. Scritti / A cura di H. Honour. Roma, 1994.

**Arquié-Bruley 1987**

*Arquié-Bruley F.* Nouveaux problèmes autour des bronzes de la dernière des Medicis // Gazette des Beaux-Arts. 1987. Janvier.

**Aschengreen Piacenti 1965–1966**

*Aschengreen Piacenti C.* The Jewellers of the Grand Ducal Court of Florence around 1618 // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 1965–1966. Bd 12.

**Avery 1976**

*Avery Ch.* Soldani's small bronzes after «Old Masters» Sculptures // Kunst des Barock in der Toskanas. München, 1976.

**Avery 1981**

*Avery Ch.* Finger prints of the Artist. European Terra-Cotta Sculpture from the Artur M. Sackler Collection. Washington, 1981.

**Avery 1997**

*Avery Ch.* Bernini. Genius of the Baroque. Boston; New York; Toronto; London, 1997.

**Avery 2008**

*Avery Ch.* The Triumph of Motion: Francesco Bertos (1678–1741) and the Art of Sculpture: Catalogue raisonné. Torino; London; Venice; New York, 2008.

**Bacchi 1996**

Scultura del '600 a Roma / A cura di A. Bacchi. Milano, 1996.

**Bacchi 2000**

La scultura a Venezia da Sansovino a Canova / A cura di A. Bacchi. Milano, 2000.

**Bacchi, Pierguidi 2008**

*Bacchi A., Pierguidi S.* Bernini e gli allievi. Milano; Firenze, 2008.

**Baldinucci 1975**

*Baldinucci F. S.* Vite di artisti dei secoli XVII–XVIII / A cura di A. Matteoli. Roma, 1975.

**Balogh 1975**

*Balogh J.* Katalog der ausländischen Bildwerke des Museums der bildenden Künste in Budapest. Budapest, 1975.

**Barberini 1991**

*Barberini M. G.* Sculpture in Terracotta del Barocco Romano. Roma, 1991.

**Barberini, Gaspari 1994**

*Barberini M. G., Gaspari G.* Bartolomeo Cavaceppi scultore romano (1717–1799). Roma, 1994.

**Barocelli 1990**

*Barocelli F.* Jean-Baptiste Boudard. 1710–1768. Milano, 1990.

**Basili 2000**

*Basili C.* Giorgetti, Antonio // Dizionario Biografico degli italiani. Vol. 55. Roma, 2000.

**Bassi 1941**

*Bassi E.* La R. Accademia di Belle Arti di Venezia. Firenze, 1941.

**Bassi 1943**

*Bassi E.* Canova. Bassano; Bergamo; Roma, 1943.

**Bassi 1957**

*Bassi E.* La Gipsoteca di Possagno. Sculture e dipinti di Antonio Canova. Venezia, 1957.

**Bellesi 1991**

*Bellesi S.* L'antico e i virtuosismi tardo barocco nell'opera di Giuseppe

Piamontini // Paragone. 1991. Luglio. N 497.

**Bellori 1728**

*Bellori G. P.* Le Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni. Roma, 1728.

**Bernini scultore 1998**

Bernini scultore. La nascita del Barocco in Casa Boghese. [Catalogo della Mostra.] Roma, 1998.

**Bershad 1970**

*Bershad D.* Domenico Guidi, a Seventeenth-Century Roman Sculptor. Ann Arbor; London, 1970.

**Bershad 1985**

*Bershad D.* The Newly Discovered Testament and Inventories of Carlo Maratti and His Wife // Antologia di Belle Arti. 1985. N 25-26.

**Beschreibung 1778**

Beschreibung des Luftschlosses und Gartens... zu Reinsberg... Berlin, 1778.

**Bildkatalog 1995**

Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums. Bd 1: Museo Chiaramonti. Teilband II. Berlin; New York, 1995.

**Bissell 1997**

*Bissell G.* Pierre Le Gros. 1666–1719. Reading, 1997.

**Black 2000**

*Black B.* Canova's lost model for «Hercules and Lichas» presented in bronze // Apollo. 2000. September.

**Blazicek 1964**

*Blazicek O. J.* Gianlorenzo Bernini. Praha, 1964.

**Bonacoscia, Germani 1994**

*Bonacoscia L., Germani M.* Pietro Stagi. Scultore di Sua Maesta' il Re di Polonia // Le Apuane. 1994. Anno XIV. Novembre. N 28.

**Borsi, Acidini Luchinat, Quinterio 1981**

*Borsi F., Acidini Luchinat C., Quinterio F.* Gian Lorenzo Bernini. Il testamento. La casa. La raccolta dei beni. Firenze, 1981.

**Bottari, Ticozzi [1822]**

*Bottari G., Ticozzi S.* Raccolta di lettere... Milano, [1822]. Vol. 2.

**Boucher 1999**

*Boucher B.* Bernini in Italy, America and Scotland // Apollo. 1999. January.

**Boudon-Machuel 2005**

*Boudon-Machuel M.* François du Quesnoy 1597–1643. Paris, 2005.

**Bresciani Alvarez 1984**

*Bresciani Alvarez C.* Il tardo barocco: l'opera di Filippo Parodi e Giovanni Bonazza // Le sculture del Santo a Padova / A cura di G. Lorenzoni. Padova, 1984.

**Brinckmann 1924**

*Brinckmann A. E.* Barock-Bozzetti. Frankfurt am Main, 1924. Vol. 2.

**Broeder 1973**

*Broeder F. den.* Rome in the 18th Century. The William Benton Museum of Art. The University of Connecticut, 1973.

**Carloni 2005**

*Carloni R.* Giovanni Pierantoni «scultore dei Sacri Palazzi Apostolici» e Antiquario romano // Bollettino dei Musei Comunali di Roma. 2004.

**Carrara 2005**

Carrara e il mercato della scultura / A cura di L. Passeggia. Milano, 2005.

**Casciu 1986**

*Casciu S.* Due episodi della scultura fiorentina del Settecento nel Mecenate di Anna Maria Luisa de' Medici // Paragone. 1986. Maggio. N 435.

**Catalogo 1974**

Catalogo di mediglie, placchette, bronzi e sculture. Firenze, 1974.

**Cavaceppi 1768**

*Cavaceppi B.* Raccolta d'antiche statue busti bassirikiievi ed alter sculture restaurate. Roma, 1768. T. 1.

**Cavalerius [s. a.]**

*Cavalerius J. B.* Antiquae Statuae Romanae... [S. l., s. a.].

**Cazzola 1990**

*Cazzola P.* Russia — Bologna. Tre secoli di rapport, incontri e viaggi. Bologna, 1990.

**Cicognara 1823**

*Cicognara L.* Storia della scultura italiana. Prato, 1823. Vol. 7.

**Christie's 1964**

Christie's. Important Renaissance Bronzes and Marbles. 2 June 1964. London, 1964.

**Christie's 1967**

Christie's. An Important Collection of Islamic Pottery, Italian Majolica and Renaissance Bronzes. 20 November 1967. London, 1967.

**Christie's 1973**

Christie's. Important Works of Art and Sculpture. Thursday 4 December 1973. London, 1973.

**Christie's 1983**

Christie's London. Important Sculpture and Works of Art. Wednesday 30 November 1983. London, 1983.

**Christie's 1986**

Christie's London. Important European Sculpture and Works of Art. Thursday 16 December 1986. London, 1986.

**Christie's 1988**

Christie's London. Important European Sculpture and Works of Art. Thursday 5 July 1988. London, 1988.

**Christie's 1989-I**

Christie's London. Important European Sculpture and Works of Art. Thusday 4 July 1989. London, 1989.

**Christie's 1989-II**

Christie's London. Important European Sculpture and Works of Art. 5 December 1989. London, 1989.

**Christie's 1993**

Sacombe Park Hartfordshire. Christie's. Monday 11 October 1993. London, 1993.

**Christie's 2007**

Christie's. Important European Furniture, Sculpture and Carpets. Thursday 5 July 2007. London, 2007.

**Coliva 2002**

*Coliva A. (ed.)*. Bernini scultore: La tecnica esecutiva. Roma, 2002.

**Collections Castiglioni 1925**

Collections Camillo Castiglioni de Vienne. Catalogue des Bronzes antiques et de la Renaissance. [Amsterdam, 1925].

**Contardi 1989**

*Contardi B.* Due terracotte romane del Seicento. Roma, 1989.

**Coppel Areizaga 1998**

*Coppel Areizaga R.* Museo del Prado. Catalogo de la escultura de epoca moderna. Siglos XVI–XVIII. Madrid, 1998.

**Curzietti 2008**

*Curzietti J.* «Con disegno del Cavalier Bernino». Giulio Cartari e la decorazione della cappella Poli in S. Crisogono a Roma // Storia dell' Arte. 2008. Maggio — Agosto. N 120.

#### D’Este 1864 (1999)

*D’Este A.* Memorie di Antonio Canova // A cura di P. Mariuz. Bassano del Grappa, 1999 (1 ed. — 1864).

#### D’Onofrio 1957

*D’Onofrio C.* Fontane di Roma. Roma, 1957.

#### D’Onofrio [s. a.]

*D’Onofrio C.* Roma vista da Roma. Roma, [s. a.].

#### Darr 2002

*Darr A.* Catalogue of Italian Sculpture in the Detroit Institute of Arts. Detroit, 2002.

#### De Grassi 2000

*De Grassi M.* L’antico nella scultura veneziana del Settecento // Antonio Canova e il suo ambiente artistico tra Venezia, Roma e Parigi. Venezia, 2000.

#### De Laveau 1824

*De Laveau G.* Guide du voyageur a Moscou. Moscou, 1824.

#### De Vincenti 1996

*De Vincenti M.* Antonio Tarsia (1662–1739) // Venezia Arti. 1996. N 10.

#### De Vincenti 2002

*De Vincenti M.* «Piacere ai dotti e ai migliori». Scultori classicisti del prima ’700 // La scultura a Venezia del Seicento e del Settecento. Nuovi studia. Venezia, 2002.

#### Dent Weil 1978

*Dent Weil Ph.* Bozzetto — Modello. Form and Function // Orfeo Boselli. Osservazioni della scultura antica / A cura di Ph. Dent Weil. Firenze, 1978.

#### Di Gioia 1984

*Di Gioia E. B.* Un bozzetto del «San Longino» di Gian Lorenzo Bernini ritrovato nella bottega di Francesco Antonio Fontana // Antologia di Belle Arti. 1984. N 21–27.

#### Di Gioia 1986

*Di Gioia E. B.* «Casa e bottega del Cav. Francesco Antonio Fontana». Materiali dallo studio di uno scultore romano della seconda metà del ’600 // Archeologia nel centro storico. [Catalogo della mostra.] Roma, 1986.

#### Di Gioia 2002

*Di Gioia E. B.* Le collezioni di scultura del Museo di Roma. Il Seicento. Roma, 2002.

#### Di Lorenzi 2011

*Di Lorenzi A. (a cura).* Il Crocifisso d’oro del Museo Poldi Pezzoli. Giambologna e Gasparo Mola. Milano, 2011.

#### Di Macco 2009

*Di Macco M.* La cultura artistica torinese e le scelte del principe russo Nicolaj Borisovic Jusupov, ambasciatore presso il Regno di Sardegna (1782–1789) // Committenti, mecenati e collezionisti di Canova, 2. Bassano del Grappa, 2009.

#### Dickerson 2006

*Dickerson C. D.* III. Bernini and Before. Modeled Sculpture in Roma, ca. 1600–1625. Ann Arbor, 2006.

#### Dickerson 2012

*Dickerson C. D., Sigel A., Wardropper I.* Bernini. Sculpting in Clay. New York, 2012.

#### Die Metamorphosen 1979

Die Metamorphosen. Künstlerentwürfe des römischen Barock. Salzburg, 1979.

#### Donati 1942

*Donati U.* Artisti ticinesi a Roma. Bellinzona, 1942.

#### Economopoulos 2006

*Economopoulos H.* Maderno, Stefano // Dizionario Biografico degli italiani. Roma, 2006. Vol. 67.

#### Enggass 1974

*Enggass R.* Rusconi and Raggi in Sant’Ignazio // The Burlington Magazine. 1974. N 119.

#### Enggass 1976

*Enggass R.* Early Eighteenth Century Sculpture in Rome. Pennsylvania University Press, 1976.

#### Eszlary 1981

*Eszlary Sz. E.* A Deri Museum kisbronzai es mas kisbronzokkal kalesolatos Ujabb attribuciok // Kulonlenyomat a Debreceni Deri museum. 1981.

#### Fagiolo dell’Arco 1967

*Fagiolo dell’Arco M. e M.* Bernini: una introduzione al gran teatro del Barocco. Roma, 1967.

#### Faldi 1958

*Faldi I.* La scultura barocca in Italia. Milano, 1958.

#### Falier 1823 (2000)

*Falier G.* Memorie per servire alla vita del Marchese Antonio Canova 1823. Bassano del Grappa, 2000.

#### Fasto Romano 1991

Fasto Romano, dipinti, sculture, arredi dai Palazzi di Roma. [Catalogo della mostra.] Roma, 1991.

#### Ferrari, Papaldo 1999

*Ferrari O., Papaldo S.* Le sculture del Seicento a Roma. Roma, 1999.

#### Ferri Chulio 1998

*Salas Ferri Chulio A. de.* Francisco Vergara Bartual escultor. 1713–1761. Sueca, 1998.

#### Franz-Duhme 1986

*Franz-Duhme H. N.* Angelo de Rossi. Ein Bildhauer um 1700 in Rome. Berlin, 1986.

#### Fusani 1999

*Fusani A.* «Dal Choro alla Bottega». Nuove acquisizioni su Giovanni Antonio Cybei // Commentari d’Arte. 1999. Settembre — dicembre. N 14.

#### Gerstein 2007

*Gerstein A.* Josephine at Malmaison // Exh. cat.: 2007 London.

#### Giambologna 1978

Giambologna. Ein Wendepunkt der Europäischen Plastik. Wien, 1978.

#### Giometti 2005

*Giometti C.* Lavaggi, Jacopo Antonio // Dizionario Biografico degli italiani. Roma, 2005. Vol. 64.

#### Giometti 2007

*Giometti C.* Uno studio e i suoi scultori. Gli inventari di Domenico Guidi e Vincenzo Felici. Pisa, 2007.

#### Giometti 2010

*Giometti C.* Domenico Guidi 1625–1701. Uno scultore barocco di fama Europea. Roma, 2010.

#### Giuliano 2002

*Giuliano A.* Storia dell’arte greca. Roma, 2002.

#### Golzio 1935

*Golzio V.* La «studio» di Ercole Ferrata // Archivi d’Italia. 1935. N 2.

#### Golzio 1950

*Golzio V.* Il Seicento e il Settecento. Torino, 1950.

#### Gradara Pesci 1920

*Gradara Pesci C.* Pietro Bracci scultore romano. 1700–1773. Milano; Roma, 1920.

#### Guerriero 1995

*Guerriero S.* Profilo di Alvise Tagliapietro (1670–1747) // Arte Veneta. 1995. N 47.

#### Hager 1929

*Hager W.* Die Ehrenstatuen der Paepste. Leipzig, 1929.

#### Haskell, Penny 1981

*Haskell F., Penny N.* Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900. New Haven; London, 1981.

#### Heim Gallery 1966

Heim Gallery London. Summer Exhibition. [London, 1966].

#### Heim Gallery 1967-I

Heim Gallery London. Recent Acquisition in Paintings and Sculptures. Summer Exhibition. [London, 1967].

#### Heim Gallery 1967-II

Heim Gallery London. Baroque Sketches Drawings and Sculptures. Autumn Exhibition. [London, 1967].

#### Heim Gallery 1968

Heim Gallery London. Baroque Paintings, Sketches and Sculptures for the Collectors. Autumn Exhibition. [London, 1968].

#### Heim Gallery 1970

Heim Gallery London. Paintings and Sculptures of the Baroque. Autumn Exhibition. [London, 1970].

#### Heim Gallery 1976

Heim Gallery London. Italaian Painting and Sculptures of the 17th and 18th Centuries. Summer Exhibition. [London, 1976].

#### Heim Gallery 1983

Heim Gallery London. Portraits and Figures in Paintings and Sculpture. 1570–1870. Summer Exhibition. [London, 1983].

#### Heimbürger Ravalli 1973

*Heimbürger Ravalli M.* Alessandro Algardi, scultore. Roma, 1973.

#### Herding 1970

*Herding K.* Pierre Puget: Das bildnerische Werk. Berlin, 1970.

#### Honour 1961

*Honour H.* Bronze Statuettes by Giacomo and Giovanni Zoffoli // The Connoisseur. 1961. November. Vol. 148.

#### Honour 1972

*Honour H.* Canova’s studio practice-II // The Burlington Magazine. 1972. April.

#### Honour 1973

*Honour H.* Gli Amorini del Canova // Arte illustrate. 1973. N 6.

#### Honour 1994

*Honour H.* Canova’s «Amorini» for John Cambell and John David La Touche // Antologia di Belle Arti. 1994. N 48–51.

#### Honour 1995

*Honour H.* Canova’s Three Graces // The Three Graces. Antonio Canova [Catalogue of Exhibition.] Edinburgh, 1995.

#### Honour 2007

*Honour H.* Amorini del Canova // Antonio Canova. Il principe Henryk Lubomirski come Amore. Milano, 2007.

#### Howard 1990

*Howard S.* Antiquity Restored: Essays on the Alterlife of the Antique. Vienna, 1990.

#### Hubert 1964-I

*Hubert G.* La sculpture dans l’Italie napoleonienne. Paris, 1964.

#### Hubert 1964-II

*Hubert G.* Les sculpteurs italiens en France sous la Revolution, Empire et la Restauration. 1790–1830. Paris, 1964.

#### Jemma 1976

*Jemma D.* Melchior Caffa’ Melitensis. Tesi di laurea. Roma, 1976.

#### Johansen 1994

*Johansen F.* Roman Portraits: Ny Carlsberg Glyptotek Catalog. Kopenhagen, 1994. T. 1.

#### Johansen 1995

*Johansen F.* Roman Portraits: Ny Carlsberg Glyptotek Catalog. Kopenhagen, 1995. T. 2.

#### Johns 1998

*Johns Ch. M. S.* Antonio Canova and the politics of patronage in revolutionary and naopoleonic Europa. Berkely; Los Angeles; London, 1998.

#### Johns 2004

*Johns Ch. M. S.* Empress Josephine’s collection of sculpture by Canova at Malmaison // The Journal of the History of Collections. 2004. N 16.

#### Jouin 1878

*Jouin H.* David d’Angers. Paris, 1878.

#### Kaczmarzyk 1978

*Kaczmarzyk D.* Rzeźba europejska od XV do XX wieku. Katalog zbiorow. Museum Narodowe w Warszawie. Warszawa, 1978.

#### Kalweram 1997

*Kalweram K.* Die Terrakotta-Sammlung des Filippo Farsetti. Ein Beitrag zur frühen Wertschatzung von Barock Bozzetti // Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst. 1997. Bd 48.

#### Kauffmann 1970

*Kauffmann H.* Giovanni Lorenzo Bernini. Die figurliche Kompositionen. Berlin, 1970.

#### Kessler 2005

*Kessler H.-U.* Pietro Bernini 1562–1629. München, 2005.

#### Keutner 1976

*Keutner H.* Massimiliano Soldani und die Familie Salviati // Kunst des Barock in der Toskana. München, 1976.

#### Köhne 1860

*Köhne B.* in: Musée de l’Ermitage Imperial. Saint-Petersboug, 1860.

#### Kosareva 1974

*Kosareva N.* A Terracotta Study by Gianlorenzo Bernini for the Statue of the Blessed Ludovica Albertoni // Apollo. 1974. N 100.

#### Kotzebue 1801

*Kotzebue A. von.* Das merkwürdigste Jahr meines Leben. Berlin, 1801. Bd 2.

#### Krahn 2003

*Krahn V.* Bronzetti veneziani. Die italienischen Kleinbronzen der Renaissance aus dem Bode-Museum Berlin. Dumont, 2003.

#### Krautheimer, Jones 1975

*Krautheimer R., Jones R. B. S.* The Diary of Alexander VII. Notes on Art, Artists and Buildings // Romische Jahrbuch für Kunstgeschichte. 1975. N 15.

#### Krüdener 1983

*Krüdener A. de.* Voyage en Italie en 1786. Paris, 1983.

#### Kuhn 1967

*Kuhn R.* Die unio mystica der Hl. Therese von Avila von Lorenzo Bernini in der Cornarokapelle in Rom // Alte und Moderne Kunst. 1967. N 12. H. 94.

#### Laarne 1967

Catalogue de l’exposition de bronzes de la Renaissance de Donatello a François Duquesnoy. Chateau de Laarne. Brussel, 1967.

#### La Gipsoteca 1996

La Gipsoteca dell’Accademia di Belle Arti di Carrara. Massa, 1996.

#### Lankheit 1976

*Lankheit K.* Il tardo barocco fiorentino. Probleme e prospettive // Kunst des Barock in der Toscana. München, 1976.

#### Lankheit 1982

*Lankheit K.* Die Modellensammlung der Porzellanmanufaktur Doccia. München, 1982.

#### Laurenzi 1941

Ritratti greci / A cura di L. Laurenzi. Firenze, 1941.

**Lavin 1967**

*Lavin I.* Bozzetti and Modelli: Notes on Sculptural Procedure from the Early Renaissance through Bernini // Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongress für Kunstgeschichte in Bonn. Berlin, 1964. Vol. 3.

**Lavin 1968**

*Lavin J.* Five New Youthful Sculptures by Gianlorenzo Bernini and a Revised Chronology of His Early Works // The Art Bulletin. 1968. September.

**Lavin 1980**

*Lavin I.* Bernini and the unity of the Visual Arts. New York; London, 1980.

**Lavin 2009**

*Lavin I.* Visible Spirit. The Art of Gianlorenzo Bernini. London, 2009. Vol. 1, 2.

**Le Musée de l’Ermitage 1984**

Le Musée de l’Ermitage. L’Art de l’Europe occidentale. Leningrad, 1984.

**Le Plat 1733**

[*Le Plat R.*] Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la Galerie du Roy de Pologne a Dresde. Dresde, 1733.

**Les Le Roy [s. a.]**

Les Le Roy (XVIIe — XXe s.), une dynasties d’artistes. Namur, [s. a.].

**Levi 1900**

*Levi C. A.* Le collezioni veneziane d’arte e d’antichità del secolo XIV ai nostri giorni. Venezia, 1900.

**List 1983**

*List C.* Kleine Bronzen Europas vom Mittelalter bis zum Gegenwart. München, 1983.

**Livre 1838**

Livre de la Galerie Imperiale de l’Ermitage de Saint-Petersburg. St.-Petersburg, 1838.

**Malamani 1911**

*Malamani V.* Canova. Milano, 1911.

**Malgouyres 2002**

*Malgouyres P.* La bienheureuse Ludovica Albertoni’ de Gianlorenzo Bernini (1598–1680): Esquisses, modèles et copies // Bulletin des Musées de Dijon. 2002. N 8. P. 23–30.

**Mallory 1974**

*Mallory N. A.* Notizie sulla scultura a Roma nel XVIII secolo (1720–1760) // Bollettino d’Arte. 1974. N 59.

**Mankowski 1938**

*Mankowski T.* Pigmalion i Galatea (z dziełow zbioru rzezzr Stanisława Augusta) // Dawna Sztuka. 1938. N 1.

**Mankowski 1948**

*Mankowski T.* Rzezyby zbioru Stanisława Augusta. Krakow, 1948.

**Mansuelli 1958**

*Mansuelli G. A.* Galleria degli Uffizi: Le Sculpture. Parte I. Roma, 1958.

**Mansuelli 1961**

*Mansuelli G. A.* Galleria degli Uffizi. Le Sculpture. Roma, 1961. Parte II.

**Marozzi 2001**

*Marozzi T.* Iconografia umbro-marchigiana della Madonna del Soccorso. San Ginesio, 2001.

**Martin 2001**

*Martin F.* «Una copia del modelo que hizo el citado Rusconi». Zu einer bislang wenig Beachteten Kopie Isidoro Carniceros nach einem Modell Camillo Rusconis // Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicate a Max Seidel. Venezia, 2001.

**Martinelli 1987**

*Martinelli V.* Le statue berniniane del Colonnato di San Pietro. Roma, 1987.

**Martinelli, Pietrangeli 1955**

*Martinelli V., Pietrangeli C.* La Protomoteca Capitolina. Roma, 1955.

**Matzulevitsch 1963**

*Matzulevitsch G.* Tre bozzetti di G. L. Bernini all’ Ermitage di Leningrado // Bollettino d’Arte. 1963. Gennaio — giugno.

**Matzulevitsch 1965**

*Matzulevitsch G.* La «Donna velata» del Giardino d’Estate di Pietro il Grande // Bollettino d’Arte. 1965. N 50.

**Mazza Boccazzi 2003**

*Mazza Boccazzi B.* Filippo Farsetti e Francesco Algarotti: appunti e spunti // Arte in Friuli arte in Trieste. 2003. N 21-22.

**Melchiorre Cafà 2006**

Melchiorre Cafà. Maltese Genius of the Roman Baroque / Ed. by K. Scuberras. Valetta, 2006.

**Mellini 1996–1997**

*Mellini G. L.* Studi berniniani // Labyrinthos. 1996–1997. N 29/32.

**Memmo 1786**

*Memmo A.* Elementi dell’ architettura lodoliana. Roma, 1786.

**Meyer 1898**

*Meyer A. G.* Canova. Bielefeld; Leipzig, 1898.

**Mezzatesta 1982**

*Mezzatesta M. P.* The Art of Gianlorenzo Bernini. Fort Worth, 1982.

**Michelangelo e l’arte 1987**

Michelangelo e l’arte classica. [Catalogo della mostra.] Firenze, 1987.

**Middeldorf 1978**

*Middeldorf U.* Sculptures from the Samuel H. Kress Collection. London, 1978.

**Mikocka-Rachubova 2001-I**

*Mikocka-Rachubova K.* Canova jego krag i Polacy (okolo 1780–1850). Warszawa, 2001. T. 1–3.

**Mikocka-Rachubova 2001-II**

*Mikocka-Rachubova K.* General Ludwik Michal Pac amator Wloskich rzezb // Ars Felicitatis. Ksiega kuczci professor Andrzeja Rottermunda. Warszawa, 2001.

**Mikocka-Rachubova 2004**

*Mikocka-Rachubova K.* Wloscy rzezbiarze na dworze krola Stanisława Augusta // Rocznik Historii Sztuki. 2004. N 29.

**Mikocka-Rachubova 2009**

*Mikocka-Rachubova K.* I committenti polacchi di Canova // Committenti, Mecenati e collezionisti di Canova, 2. Bassano del Grappa, 2009.

**Missirini 1824**

*Missirini M.* Della vita di Antonio Canova. Prato, 1824.

**Monaci 1976**

*Monaci L.* Alcuni disegno giovanili di Giovan Battista Foggini // Kunst des Barock in der Toscana. München, 1976.

**Montagu 1973**

*Montagu J.* Il primo rilievo in marmo del Foggini // Arte Illustrata. 1973. N 6.

**Montagu 1976**

*Montagu J.* The Bronze Groups made for the Electress Palatine // Kunst des Barock in der Toscana. München, 1976.

**Montagu 1983**

*Montagu J.* Alessandro Algardi’s «Saint Peter and Saint Paul» and the Patronage of the Franzoni Family // Bulletin of the Detroit Institute of Art. 1983. N 61.

**Montagu 1985-I**

*Montagu J.* Alessandro Algardi. New Haven; London, 1985.

**Montagu 1985-II**

*Montagu J.* Bernini Sculptures Not by Bernini // Gianlorenzo Bernini. New Aspects of His Art and Thought. A Commemorative Volume. The Pennsylvania State University Press; London, 1985.

**Montagu 1986**

*Montagu J.* Disegni, Bozzetti, Legnetti and Modelli in Roman Seicento Sculpture // Entwurf und Ausführung in der europaischen Barockplastik. München, 1986.

**Montagu 1989**

*Montagu J.* Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art. New Haven; London, 1989.

**Montagu 2006**

*Montagu J.* Melchiorre Cafà’s models for Ercole Ferrata // Melchiorre Cafà. Maltese Genius of the Roman Baroque / Ed. by K. Sciberras. Valetta, 2006.

**Montagu 2007**

*Montagu J.* Il Crocifisso di Camillo Rusconi // Ori e Argenti. Capolavori del ’700 da Arrighi a Valadier. Catalogo della mostra / A cura di G. Barucca, J. Montagu. Milano, 2007.

**Montagu 2008**

*Montagu J.* Artists as Collectors of Sculpture in Baroque Rome // Collecting Sculpture in Early Modern Europe. New Haven; London, 2008.

**Montagu 2011**

*Montagu J.* The Berlin «Charity and Avarice». Two unsolved Problems // Festschrift Christian Theuerkauff. Barocke Kunststück. München, 2011.

**Montanari 1998**

*Montanari T.* Bernini e Cristina di Svezia. Alle origini della storiografia Berniniana // Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena / A cura di A. Angelini. Milano, 1998.

**Muñoz 1917**

*Muñoz A.* La scultura barocca a Roma. IV: Le statue onorarie // Rassegna d’Arte antica e moderna. 1917. N 4.

**Museo 1788**

Museo della Casa eccellentissima Farsetti. [Veneiza, 1788].

**Museo de Arte 1984**

Museo de Arte de Ponce. Fundacion Luis A. Ferre’. Ponce; Puerto Rico, 1984.

**Museo Riminaldi 2006**

Museo Riminaldi / A cura di E. Bonatti e M. T. Gulinelli. Roma, 2006.

**Muxel 1835**

*Muxel I. N.* Katalogue Gemälde Sammlung in München... des dom augusto Herzogs von Leuchtenberg... München, 1835.

**Mysok 2007**

*Mysok I.* Antonio Canova. Die Erneuerung der klassischen Mythen in der Kunst um 1800. Petersburg, 2007.

**Napoleone 1998**

*Napoleone C.* Bernini e il Cantiere della Capella Cornaro // Antologia di Belle Arti. 1998. N 55–58.

**Nava Cellini 1982**

*Nava Cellini A.* La scultura del Settecento. Torino, 1982.

**Nepi Sciré 1998**

*Nepi Sciré G.* Filippo Farsetti e la sua collezione // Studi in onore di Elena Bassi. Venezia, 1998.

**Neverov 1987**

*Neverov O.* Nuovi materiali per una storia delle sculture decorative del Giardino d’Estate // Xenia. 1987. N 13.

**Noé 2008**

*Noé E.* La statuaria Farsetti: opera superstiti // Arte Veneta. 2008. N 65.

**O’Grody 1999**

*O’Grody J.* Bernini’s St. Ambrose for the Cathedra Petri: A Model and the Metamorphosis of a Figure // Sketches in Clay for Projects by Gian Loranzo Bernini. Theoretical, Tecnical, and Case Studies. Harward University Art Museum Bulletin. 1999. Vol. 6. N 3.

**Paravia 1822 (2001)**

*Paravia P. A.* Notizie intorno alla vita di Antonio Canova. Bassano del Grappa, 2001 (1 ed. — 1822).

**Parronchi 1992**

*Parronchi A.* Opere giovanili di Michelangelo. Firenze, 1992.

**Parronchi 1996**

*Parronchi A.* Opere giovanili di Michelangelo. V: Revisioni e aggiornamenti. Firenze, 1996.

**Pascoli 1730**

*Pascoli L.* Vite de’ pittori, scultori, ed architetti moderni. Roma, 1730. Vol. 2.

**Pascoli 1992**

*Pascoli L.* Vite de’ pittori, scultori, ed architetti moderni. Perugia, 1992.

**Pavanello 1976**

*Pavanello G.* L’opera completa del Canova. Milano, 1976.

**Pavanello 2005**

*Pavanello G.* Antonio Canova. Roma, 2005.

**Penny 1992**

*Penny N.* Catalogue of European Sculpture in the Ashmolean Museum. Oxford, 1992. Vol. 1.

**Pellegri 1976**

*Pellegri M. G. B.* Boudard statuario francese alla Real Corte di Parma. Parma, 1976.

**Perlove 1984**

*Perlove Sh. K.* Gianlorenzo Bernini’s «Blessed Lodovica Albertoni» and Baroque devotion. Ann Arbor, 1984.

**Perlove 1990**

*Perlove Sh. K.* Bernini and the Idealisation of Death. The Blessed Ludovica Albertoni and the Altieri Chapel. London, 1990.

**Pizzo 2002**

*Pizzo M.* Livio Odescalchi e i Rezzonico. Documenti su arte e collezionismo alla fine del XVII secolo // Saggi e memorie di storia dell’ arte. 2002. T. 26.

**Planiscig 1919**

*Planiscig L.* Die Estensische Kunstsammlungen. Wien, 1919.

**Pope-Hennessy 1964**

*Pope-Hennessy J.* Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum. London, 1964.

**Pozzi 1922**

*Pozzi A.* Antonio Canova. 1822–1922. Ferrara, 1922.

**Praz 1940**

*Praz M.* Gusto neoclassico. Contributi sulla storia della civiltà europea. Firenze, 1940.

**Preimesberger 1973**

*Preimesberger R.* Cafà // Dizionario biografico degli italiani. Roma, 1973. Vol. 16.

**Princeton 1981**

Drawing by Gianlorenzo Bernini from the Museum der Bildenden Kunste Leipzig. Princeton, 1981.

**Quatremere de Quincy 1834**

*Quatremere de Quincy A. C.* Canova et ses ouvrages. Paris, 1834.

**Radcliffe 1976**

*Radcliffe A.* Ferdinando Tacca, the missing link in florentine baroque Bronzes // Kunst des Barock in der Toskana. München, 1976.

**Reimers 1805**

*Raimers H.* St. Petersburg am Ende seines ersten Jahrhunderts. St. Petersburg; Penig, 1805. Bd 2.

**Reinach 1897**

*Reinach S.* Repertoire de la sculpture grecque et romaine. Paris, 1897. T. 1.

**Repertorio 1993**

Repertorio della scultura fiorentina del Seicento e Settecento / A cura di G. Pratesi. Torino, 1993. Vol. 1.

**Riccoboni 1942**

*Riccoboni A.* Roma nell'arte. La scultura nell'èvo moderno. Roma, 1942.

**Riccomini 1972**

*Riccomini E.* Scultura Bolognese inedita del Seicento e Settecento. Galleria d'arte del Caminetto. Bologna, 1972.

**Richter 1984**

*Richter G. M. A.* The Portraits of the Greeks. Oxford, 1984.

**Rigon 1998**

*Rigon F.* Le tre grazie. Iconografie dall'antichità a oggi, dal Classicismo al marketing. Cittadella, 1998.

**Rosini 1823 (2002)**

*Rosini G.* Saggio sulla vita e sulle opere di Antonio Canova. Bassano del Grappa, 2002 (1 ed. — 1823).

**Rossacher 1967**

*Rossacher K.* Berninis Reiterstatue des Konstantin an der Scala Regia: Neues zur Werkgeschichte // Alte und moderne Kunst. 1967. N 12. H. 90.

**Rossi [s. a.]**

*Rossi G. I.* Disegni di vari altari... Roma, [s. a.].

**Rossi 1965**

*Rossi S.* Il rapporto con la scultura veneta del Settecento // Studi canoviani. Roma, 1975.

**Rudolph 1995**

*Rudolph S.* Niccoló Maria Pallavicini. L'accesa al tempio della virtù Attraverso il mecenatismo. Roma, 1995.

**Rudolph Lepke 1928**

Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus. Kunstwerke aus den beständen

Leningrader Museen und Schlösser.

Eremitage. Palais Michailoff. Gatschina u. a. Mittwoch, den 7 November 1928. Berlin, 1928.

**Salerno, Spezzaferro, Taffuri 1973**

*Salerno L., Spezzaferro L., Taffuri M.* Via Giulia: una utopia urbanistica del '500. Roma, 1973.

**Saur 1996**

*Saur.* Allgemeines Künstler-Lexikon. München; Leipzig, 1996. Bd 12.

**Scarbozza 2002**

*Scarbozza I.* in: Il neoclassicismo in Italia da Tiepolo a Canova. [Catalogo della mostra.] Milano, 2002.

**Schlegel 1963**

*Schlegel U.* Bernardino Cametti // Jahrbuch der Berliner Museen. 1963. Bd 5.

**Schlegel 1967**

*Schlegel U.* Some Statuettes of Giuseppe Mazzuola // The Burlington Magazine. 1967. N 109.

**Schlegel 1972**

*Schlegel U.* Per Giuseppe Mazzuoli: nuovi contributi //Arte Illustrata. 1972. Gennaio. N 5.

**Schlegel 1978**

*Schlegel U.* Die italienische Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts. Berlin, 1978.

**Schlegel 1988**

*Schlegel U.* Die italienische Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Erwerbungen von 1979 bis 1988. Berlin, 1988.

**Schlegel 1994**

*Schlegel U.* Arbeiten in Terracotta von Alessandro Algardi und Ercole Ferrata // Studi di storia dell' arte in onore di Mina Gregori. Milano, 1994.

**Schottmüller 1933**

*Schottmüller F.* Staatliche Museen zu Berlin. Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barock. Bd 1: Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Wachs. Berlin, 1933.

**Schütze 1998**

*Schütze S.* in: Bernini scultore. [Catalogo della mostra.] Roma, 1998.

**Schütze 2007**

*Schütze S.* Kardinal Maffeo Barberini später Papst Urban VIII und die Entstehung des Römischen Hochbarock. München, 2007.

**Sciberras 2004**

*Sciberras K.* Roman Baroque Sculpture for the Knights of Malta. Valetta, 2004.

**Scultura 2008**

Scultura. Tomasso Brothers Fine Art. London, 2008.

**Semenzato 1964**

*Semenzato C.* Le promesse al neoclassicismo del Canova nella scultura veneta del Settecento // Arte neoclassica. Atti del convegno. Venezia; Roma, 1964.

**Semenzato 1966**

*Semenzato C.* La scultura veneta del Seicento e del Settecento. Venezia, 1966.

**Settecento 1959**

Il Settecento a Roma. Roma, 1959.

**Sigel 2006**

*Sigel T.* The Clay Modeling Techniques of Melchiorre Cafá. A Preliminary Assesment // Melchiorre Cafá. Maltese Genius of Roman Baroque / Ed. by K. Sciberras. Valetta, 2006.

**Sotheby's 1989**

European Sculpture and Works of Art. Sotheby's London, 20 April 1989. London, 1989.

**Sotheby's 1994**

The estate of Peter Jay Sharp. Sotheby's New York, 13 January 1994. New York, 1994.

**Sotheby's 1996**

European Sculpture and Works of Art from the collection formed by the British Rail Pension Fund. Sotheby's London, Thursday 4 July 1996. London, 1996.

**Sotheby's 1998**

European Sculpture and Works of Art. Sotheby's London, 8 July 1998. London, 1998.

**Sotheby's 2001**

European Sculpture and Works of Art. 900–1900. Sotheby's London, 14 December 2001. London, 2001.

**Sotheby's 2006**

European Sculpture and Works of Art. Sotheby's London, 7 July 2006. London, 2006.

**Souchal 1981**

*Souchal F.* French Sculptors of the 17th and 18th Centuries. The reign of Louis XIV. Illustrated Catalog: G — L. Oxford, 1981.

**Souchal 1993**

*Souchal F.* French Sculptors of the 17th and 18th centuries. The reign of Louis XIV. Illustrated Catalog. Supplementary volume: A — Z. Boston, 1993.

**Stefani 1999**

*Stefani O.* Antonio Canova. La statuaria. Milano, 1999.

**Suboff 1928**

*Suboff V.* Giuseppe Mazzuola. Bemerkungen zu einer Neuerwerbung der Eremitage // Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen. 1928. Bd 48.

**Suboff 1928/29**

*Suboff V.* Eine untergegangene Ehrenstatue Clemens XI // Zeitschrift für bildende Kunst. 1928/29. N 62.

**Suboff 1930**

*Suboff V.* Orazio Marinali // *Thieme U., Becker F.* Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Leipzig, 1930. Bd 24.

**Tadini 1795 (1998)**

*Tadini F.* Le sculpture e le pitture di Antonio Canova pubblicate fino a quest' anno 1795 / Bassano del Grappa, 1998 (1 ed. — 1796).

**Teotocchi Albrizzi 1821 (2002)**

*Teotocchi Albrizzi I.* Opere di scultura e di plastic di Antonio Canova, descritte da Isabella Albrizzi nata Teotochi. Bassano del Grappa, 2002. T. 1–4 (1 ed. — 1821).

**The Twilight of the Medici 1974**

The Twilight of the Medici. Late Barocke Art in Florence. 1670–1743. Detroit, 1974.

**Tiraboschi 1786**

*Tiraboschi G.* Biblioteca modenese... Modena, 1786. T. 6.

**Titi 1686**

*Titi F.* Ammaestramento utile e curioso di pittura, scoltura ed architettura, nelle chiese di Roma... Roma, 1686.

**Tua 1935**

*Tua C.* Orazio Marinali e i suoi fratelli // Rivista d'Arte. 1935. N 17.

**Varese 1997**

*Varese R.* Canova. Le tre grazie. Milano, 1997.

**Vedovato 1994**

*Vedovato L.* Villa Farsetti nella storia I. Venezia, 1994.

**Vedovato 2004**

*Vedovato L.* Villa Farsetti nella storia II. Venezia, 2004.

**Venezia 1978**

Venezia dell'eta' di Canova. 1780–1830. [Catalogo della mostra.] Venezia, 1978.

**Vermeule 1981**

*Vermeule C. C.* Greek and Roman Sculpture in America. Masterpieces in Public Collections in the United States and Canada. Malibu; Berkeley; Los Angeles; London, 1981.

**Viardot 1852**

*Viardot L.* Les musées de Belgique, de Hollande et de Russie. Paris, 1852.

**Visoná 2011**

*Visoná M.* Un' opera di Giovacchino Fortini nuova e chiarificatrice // Paragone. Terza serie 100. 2011. Novembre.

**Walker 1995**

*Walker S.* The Sculptor Pietro Stefano Monnot in Rome. 1695–1713. Ann Arbor, 1995.

**Wardropper 1998–1999**

*Wardropper I.* The Role of Terracotta Models in Italian Baroque Sculptural Practice // Exh. cat.: 1998–1999 Chicago — Philadelphia — Washington.

**Wardropper, Rowlands 1989**

*Wardropper I., Rowlands Th. E.* Antonio Canova and Quatremere de Quincy: The Gift of Friendship // The Art Institute of Chicago. Museum Studies. 1989. N XV, 1.

**Warren 2010**

*Warren J.* Beauty and Power. Renaissance and Baroque Bronzes from the Peter Marino Collection. London, 2010.

**Weihrauch 1956**

*Weihrauch H. R.* Bayerische Nationalmuseum München. Katalog. Bd XIII: 5. Die Bildwerke in Bronze und in anderen Metallen. München, 1956.

**Weihrauch 1967**

*Weihrauch H. R.* Europäische Bronzestatuetten. 15–18 Jahrhundert. Braunschweig, 1967.

**Weil 1974**

*Weil M. S.* The History and Decoration of the Ponte S. Angelo. Pennsylvania; London, 1974.

**Weil 1999**

*Weil M. S.* Bernini Drawings and Bozzetti for the Ponte Sant'Angelo: A new Look // Sketches in Clay for Projects by Gian Loranzo Bernini. Teoretical, Tecnical,

and Case Studies. Harward University Art Musem Bulletin. 1999. Vol. 6. N 3.

**Western European Sculpture 1988**

Western European Sculpture from Soviet Museums: 15th and 16th Centuries. Leningrad, 1988.

**Wittkower 1966**

*Wittkower R.* Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque. London, 1966.

**Wittkower 1977**

*Wittkower R.* Sculpture: Processes and Principles. London, 1977.

**Zuchowski 2010**

*Zuchowski T. J.* Poskromienie materii. Poznan, 2010.



Римский скульптор второй трети XVIII века 156  
 Римский скульптор середины XVIII века 261–266  
 Римский скульптор третьей четверти XVIII века 267–272  
 Римский скульптор второй половины XVIII века 273–277  
 Римский скульптор конца XVIII века 278–284  
 Росси, Анджело де 88, 89  
 Рускони, Камилло 76–78  
 Рускони, Камилло (?) 79, 80  
 Рускони, Камилло (с оригинала) 81

Североитальянский скульптор начала XVIII века 199  
 Скиаффино, Франческо Мария (с оригинала) 195  
 Скульптор из Марке второй четверти XVII века (?) 170  
 Сольдани-Бенци, Массимильяно 163, 164  
 Сольдани-Бенци, Массимильяно (с оригинала) 165  
 Спиначци, Инноченцо (с оригинала) 205  
 Стаджи, Пьетро Чеккардо 206, 207

Такка, Фердинандо (?) 158, 159  
 Такка, Фердинандо (круг) 160  
 Тальяпьетра, Альвизе 190  
 Тарсиа, Антонио 184–186  
 Тарсиа, Антонио (с оригинала) 187  
 Теодон, Жан Батист 74  
 Торретто, Джузеппе 188, 189  
 Трискорниа, Агостино Мария (мастерская?) 218  
 Трискорниа, Паоло Андреа 208–213  
 Трискорниа, Паоло Андреа (мастерская) 214–216  
 Трискорниа, Паоло Андреа (мастерская?) 217

Феррата, Эрколе 54, 55  
 Феррата, Эрколе (?) 56  
 Флорентийский скульптор начала XVII века 168  
 Флорентийский скульптор начала XVII века (?) 169  
 Флорентийский скульптор XVII века (?) 171–173  
 Флорентийский скульптор начала XVIII века 174

Флорентийский скульптор первой половины XVIII века (?) 175  
 Флорентийский скульптор второй половины XVIII века 221  
 Фоджини, Джованни Батиста 161, 162  
 Чибей, Джованни Антонио 200–203

## INDEX OF SCULPTORS

Albacini, Carlo 225–227\*  
 Albacini, Carlo (?) 228, 229  
 Albacini, Carlo (workshop) (?) 230  
 Algardi, Alessandro 39–49  
 Algardi, Alessandro (?) 50  
 Algardi, Alessandro (after) 51  
 Algardi, Alessandro (circle of) 52  
 Algardi, Alessandro (circle of?) 53

Bernini, Gian Lorenzo 17–24  
 Bernini, Gian Lorenzo (?) 25, 26  
 Bernini, Gian Lorenzo (workshop) 27, 29  
 Bernini, Gian Lorenzo (after) 30–37  
 Bernini, Gian Lorenzo (after?) 38  
 Bernini, Pietro (circle of) 1  
 Bertos, Francesco 192–194  
 Boni, Giuseppe 260  
 Boschi, Giuseppe 256, 257  
 Boudard, Jean Baptiste 198  
 Bracci, Pietro 98

Cafà, Melchiorre 65–67  
 Cafà, Melchiorre (attributed) 68, 69  
 Cafà, Melchiorre (after) 70, 71  
 Canova, Antonio 238–248  
 Canova, Antonio and workshop 249, 250  
 Canova, Antonio (workshop) 251  
 Canova, Antonio (after) 252–255  
 Cardelli, Domenico 258  
 Cavina, Sebastiano 204  
 Cremasco, Giovanni 176  
 Cybei, Giovanni Antonio 200–203

De’Rossi, Angelo *look at* Rossi, Angelo de Derossi L. 259

\* Numbers of the catalogue.

Duquesnoy, François (Francesco) (after) 8–11  
 Duquesnoy, François (Francesco) (imitator of) 12–16

Italian Sculptor of the early 18th century (?) 285–290  
 Italian Sculptor of the end of the 18th century 291–316  
 Italian Sculptor of the 18th century (?) 317

Ferrata, Ercole 54, 55  
 Ferrata, Ercole (?) 56  
 Florentine Sculptor of the early 17th century 167  
 Florentine Sculptor of the early 17th century (?) 169  
 Florentine Sculptor of the 17th century (?) 171–173  
 Florentine Sculptor of the early 18th century 174  
 Florentine Sculptor of the first half of the 18th century (?) 175  
 Florentine Sculptor of the second half of the 18th century 221  
 Foggini, Giovanni Battista 161, 162

Giorgetti, Antonio 64  
 Guidi, Domenico 61–63  
 GropPELLI, Giuseppe 191  
 GropPELLI, Paolo 191

Lavaggi, Jacopo Antonio 86  
 Legros II, Pierre 82  
 Legros II, Pierre (?) 83–85  
 Legros II, Pierre (attributed) 86  
 Le Court (Le Corte), Giusto (?) 177  
 Ludovisi, Bernardino 96, 97

Maderno, Stefano 2–4  
 Maderno, Stefano (after) 5–7  
 Maini, Giovanni Battista (?) 95  
 Marinali, Angelo (?) 183  
 Marinali, Orazio 182  
 Marchiori, Giovanni (?) 197  
 Mattielli, Lorenzo 196  
 Mazzuola, Giuseppe 72, 73  
 Meyring, Heinrich (?) 178  
 Moderati, Francesco (?) 90–94  
 Mochi, Orazio (?) 157  
 Monaldi, Jacopo 224  
 Monnot, Pierre Etieinne 75  
 Montauti, Antonio (after) 167

Naldini, Paolo 57  
 Naldini, Paolo (?) 58

Parodi, Filippo 179  
 Parodi, Filippo (?) 180  
 Parodi, Filippo (after) 181  
 Pierantoni, Giovanni 237  
 Piamontini, Giuseppe 166

Raggi, Antonio (?) 59  
 Raggi, Antonio (workshop) 60  
 Righetti, Francesco 233–236  
 Roman Sculptor of the 17th century 99  
 Roman Sculptor of the second half of the 17th century 100–103  
 Roman Sculptor of the second half of the 17th century (?) 104  
 Roman Sculptor of the end of the 17th century 105–110  
 Roman Sculptor of the end of the 17th century (?) 111–113  
 Roman Sculpror of the end of the 17th or the early 18th century 114  
 Roman Sculptor of the early 18th century 115–148  
 Roman Sculptor of the early 18th century (?) 149–155  
 Roman Sculptor of the second quarter of the 18th century 156  
 Roman Sculptor of the middle of the 18th century 261–266  
 Roman Sculptor of the third quarter of the 18th century 267–272  
 Roman Sculptor of the second half of the 18th century 273–277  
 Roman Sculptor of the end of the 18th century 278–284  
 Rossi, Angelo de 88, 89  
 Rusconi, Camillo 76–78  
 Rusconi, Camillo (?) 79, 80  
 Rusconi, Camillo (after) 81

Schiaffino, Francesco Maria (after) 195  
 Sculptor from Carrara of the middle of the 18th century (?) 219, 220  
 Sculptor from Carrara of the end of the 18th century (?) 222, 223  
 Sculptor from Marche of the second quarter of the 17th century (?) 170  
 Sculptor of Northern Italy of the early 18th century 199  
 Soldani Benzi, Massimiliano 163, 164  
 Soldani Benzi, Massimiliano (after) 165

Spinazzi, Innocenzo (after) 205  
 Staggi, Pietro Ceccardo 206, 207

Tacca, Ferdinando (?) 158, 159  
 Tacca, Ferdinando (circle of) 160  
 Tagliapietra, Alvisе 190  
 Tarsia, Antonio 184–186  
 Tarsia, Antonio (after) 187  
 Theodon, Jean Baptiste 74  
 Torretto, Giuseppe 188, 189  
 Triscornia, Agostino Maria (workshop?) 218  
 Triscornia, Paolo Andrea 208–213  
 Triscornia, Paolo Andrea (workshop) 214–216  
 Triscornia, Paolo Andrea (workshop?) 217

Zoffoli, Giacomo 231, 232  
 Zoffoli, Giovanni 231, 232

Вакханалия с пьяным силеном и ослом 11  
 Венера 185  
 Венера и Амур 152  
 Венера и Амур (?) 153  
 Венера Итальянская 252  
 Венера Каллипига 216  
 Весна 203  
 Воин 159  
 Встреча Иевфая с дочерью 267

Галл, убивающий себя и жену 174  
 Геба 244

## УКАЗАТЕЛЬ СЮЖЕТОВ

Адонис 189\*  
 Аллегория Веры 205  
 Аллегория Весны 193  
 Аллегория Добродетели (?) 150, 151  
 Аллегория Зимы 76  
 Аллегория Зимы (?) 194  
 Аллегория Истины 205  
 Амур 240  
 Амур и Психея 210, 241, 242, 258  
 Анатомическая фигура («Экорше») 204  
 Ангел 68  
 Ангел с канделябром 121, 122  
 Ангел с крестом 54  
 Ангел с титулом 23, 28  
 Ангел с терновым венцом 58  
 Антиной в виде Осириса 280, 281  
 Антиной Капитолийский 270  
 Аполлино 163, 175, 214, 231  
 Аполлон 59, 185  
 Аполлон Бельведерский 227  
 Аполлон и Дафна 30, 213  
 Аполлон, убивающий Пифона 158  
 Апостол Андрей 66, 70  
 Апостол Иаков Младший 87  
 Апостол Павел 47  
 Апостол Павел (?) 125  
 Апостол Петр 48, 52, 106, 123

Благодарумие 279  
 Блаженная Людовика Альбертони 24, 37  
 Богоматерь скорбящая 178, 199  
 Борцы 86, 160, 169  
 Борьба лапифов с кентавром 192

Вахх 9, 164  
 Вакханалия детей с козлом 10

\* Указаны номера по каталогу.

Галл, убивающий себя и жену 174  
 Геба 244  
 Гений с портретными медальонами 55  
 Геракл Фарнезе 282  
 Геркулес в борьбе с кентавром 5, 6  
 Геркулес и Какус 7  
 Геркулес и Лихас 255  
 Геркулес с маленьким Телефом 3  
 Германик 215  
 Гладиатор Боргезе 232, 269  
 Голова ангела 29, 64  
 Голова гения смерти 239  
 Голова святого 289, 290  
 Голова Христа в терновом венце 288

Давид 19  
 Давид над телом Голиафа 162  
 Двуликий Янус 291–295  
 Двое святых 39  
 Дерущиеся мальчики 56, 111, 112  
 Диана 186, 187, 191

Евангелист Иоанн 77  
 Елена Прекрасная 248

Женский портрет 53, 315  
 Живопись 219

Зима 85, 202

Исида 226

Кавн и Библида 268, 273  
 Калигула 275  
 Кастор и Поллукс 228  
 Кающаяся Мария Магдалина 243, 251  
 Кентавр с купидоном 233  
 Кентавр Фурьетти (молодой) 256  
 Кентавр Фурьетти (пожилой) 257  
 Кибела 75

Коленопреклоненный ангел 183  
 Константин Великий 22  
 Крылатая Слава 97

Лаокоон 4, 208  
 Лев 65, 254  
 Лежащий мальчик 155  
 Лето 200  
 Любовь небесная побеждает Любовь земную 8

Мавр 107, 109  
 Мавританка 108, 110  
 Мадонна дель Соккорсо 170  
 Мадонна с Младенцем 1, 93  
 Мальчик лежащий 118, 119  
 Мальчик, надевающий венок 266  
 Мальчик с виноградом 95  
 Мальчик, сидящий на холме 117  
 Мальчик с крестом 116  
 Мальчик с черепом 179  
 Мальчики с колосьями 115  
 Марк Аврелий на коне 274  
 Марсий 262  
 Марсий (?) 154

Медальон с головой вакханки 103, 144  
 Медальон с головой воина 132  
 Медальон с головой императора 134–143  
 Медальон с головой императрицы 147  
 Медальон с женским портретом 146, 285, 286

Медальон с женской головой 133, 148  
 Медальон с мужским портретом 317  
 Медальон с мужской головой 149  
 Медальон с портретом римлянина 145  
 Медведь, напавший на быка 236  
 Медуза 217

Мелеагр с собакой 234  
 Милосердие 61, 90–92  
 Милосердие, попирающее Скупость 73  
 Минерва 297, 298  
 Минерва (?) 197

Модель памятника папе Григорию XIII 78  
 Молитва великого герцога Тосканского Козимо II 157  
 Молящийся апостол 195  
 Молящийся св. Франциск Ассизский 50  
 Мужской портрет 25, 284, 305, 310, 313, 314

Мужской портрет (так называемый Цицерон) 260, 301, 302  
 Музизирующие ангелы 15, 16  
 Музизирующие путти 13

Надежда 87  
 Нерон 276  
 Никодим с телом Христа 2

Орест и Пилад (?) 229  
 Орфей 238  
 Осень 165, 201  
 Отдых на пути в Египет 51  
 Отцелюбие римлянки 96

Палач 40  
 Папа Григорий XV на троне 83  
 Папа Пий V на троне 84  
 Папа Климент XI на троне 88  
 Парис 246, 249

Петр Великий на коне 80  
 Пигмалион и Галатея 206  
 Плачущая женщина 218  
 Подготовительная модель к статуе папы Григория XIII 79

Поклонение пастухов 161  
 Портрет Александра Македонского (?) 299  
 Портрет Аннибале Карраччи 57  
 Портрет Антонио Раджи 60  
 Портрет Аристофана (?) 304  
 Портрет Бенедетто Памфили 45  
 Портрет Бернини 27  
 Портрет Гаспаре Мола 43  
 Портрет Домициана 316  
 Портрет Еврипида 303  
 Портрет Лелио Франджипане 41  
 Портрет Луция Вера 308  
 Портрет мальчика (так называемый Нерон) 221

Портрет Менандра 307  
 Портрет Наполеона 250  
 Портрет Олимпии Памфили 46  
 Портрет папы Иннокентия XI 105  
 Портрет папы Пия VI 237  
 Портрет Петра Великого 230  
 Портрет поэта (так называемый Сенека) 300, 311

Портрет римлянина (так называемый Вителлий) 283  
 Портрет Сократа 296, 312  
 Портрет Тиберия 306  
 Портрет фельдмаршала А. В. Суворова 224

Портрет фра Карло Лодоли 198  
 Портрет юноши 42, 309  
 Похищение Прозерпины 38, 195  
 Правосудие 69, 190, 223  
 Прометей и созданный им человек 207  
 Пророк Аввакум с ангелом 32, 33  
 Пророк Даниил со львом 34  
 Пьедестал с дельфинами 99  
 Пьедестал с тритонами 126  
 Пьета 167

Раб 62, 63  
 Распятие 168  
 Распятие со св. Марией Магдалиной 81  
 Римский император (с маской сатира) 127  
 Римский император (с крылатым маскаронном) 128  
 Римский император (с львиным маскаронном) 129  
 Римский император (с маскаронном химеры) 230

Сатир 102, 104  
 Св. Августин 35, 36  
 Св. Амвросий 26  
 Св. Андрей Авеллино 67, 71  
 Св. Антоний Падуанский 181  
 Св. Вивиана 31  
 Св. Мария Магдалина 120  
 Св. Рох (?) 287  
 Св. Сусанна 12  
 Св. Тереза (?) 114  
 Св. Франциск из Паолы 94  
 Св. Франциск Ксаверий 82  
 Св. Цецилия 74  
 Святые Рох, Себастьян и Лоренцо Джустиниани, папа Римский и дож Венеции просят Богоматерь об избавлении города от чумы 176

Селена и Эндимион 209  
 Сидящая женщина 259, 272  
 Сидящая собака 265  
 Сидящие юноша и девушка 271  
 Сила 98, 222  
 Скульптура 220  
 Смерть Адониса 72  
 Спящая Ариадна 211  
 Спящий амур 100, 156, 172, 173  
 Спящий Гермафродит 131, 171, 264, 278  
 Старик 177  
 Страждущий Христос (Ессе Номо) 180  
 Сын Ниобы 263

Танцовщица 245, 253  
 Тибр 113  
 Титан 49  
 Торс Нептуна 18  
 Торс Плутона 17  
 Три грации 247  
 Три ребенка с гроздьё винограда 14  
 Тритоны, держащие дельфинов 21

Умирающий гладиатор (галл) 212

Фавн, играющий на флейте 277  
 Фавн с козленком 166  
 Флора 225  
 Флора Фарнезе 261

Щедрость 44

Экстаз св. Терезы 20  
 Эскиз надгробия папы (?) 123

Юнона 184  
 Юпитер 235  
 Юпитер и Антиопа 182

И92 **Итальянская скульптура XVII–XVIII веков** : каталог коллекции / С. О. Андросов ; Государственный Эрмитаж. — СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2014. — 344 с. : ил.

ISBN 978-5-93572-550-0

Эрмитажная коллекция итальянской скульптуры XVII–XVIII вв. насчитывает более 300 экспонатов и может рассматриваться как очень значительное собрание пластики барокко. Данный каталог включает в себя все произведения этого периода, представленные и в экспозиции, и в фондах музея. В нем подробно анализируются работы как прославленных мастеров — Бернини, Альгарди, Рускони, Браччи, Кановы, — так и менее известных ваятелей. В основу структуры каталога положен географо-хронологический принцип: произведения сгруппированы по разделам, соответствующим деятельности ведущих итальянских школ — Рима, Флоренции и Тосканы, Венеции и Северной Италии и т. д.; при этом учтена хронология стилистических изменений — переход от барокко к неоклассицизму во второй половине XVIII в.

Предшествующая каталогу вступительная статья посвящена истории формирования и пополнения рассматриваемой коллекции.

Каталог адресован историкам искусства, музейедам, художникам, коллекционерам.

УДК 73(45)«16/17»:006.9

ББК (Щ)85.133(3)

*Научное издание*

## *Итальянская скульптура XVII–XVIII веков*

КАТАЛОГ КОЛЛЕКЦИИ

Сергей Олегович Андросов

Редактор

*О. Н. Нечипуренко*

Редактор английского текста

*Ю. Р. Редькина*

Корректор

*Т. А. Румянцева*

Цветокоррекция

*А. Н. Силантьев*

Дизайн, верстка, предпечатная подготовка

*Издательство «Чистый лист»*

ЧИСТЫЙ ЛИСТ  ТАБУЛА РАСА

Усл. печ. л. 43. Тираж 1500 экз.

Подписано в печать 17.02.2014. Заказ № 9

Издательство Государственного Эрмитажа  
190000, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34

Отпечатано в EBS Editoriale Bortolazzi-Stein  
(Верона, Италия)