

Некоторые замечания о живописном плафоне Бартоломео Тарсия из Танцевального зала Большого Петергофского дворца

Я. С. Соколова

Падуанский университет,
Италия, 35139, Падуя, Пьяцца Капитаньято, 7

Для цитирования: Соколова, Яна. «Некоторые замечания о живописном плафоне Бартоломео Тарсия из Танцевального зала Большого Петергофского дворца». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 12, no. 4 (2022): 628–646.
<https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.404>

Статья посвящена живописному плафону, написанному в середине XVIII в. венецианским художником Бартоломео Тарсия для Танцевального зала Большого Петергофского дворца. Произведение трагически погибло во время Великой Отечественной войны и было воссоздано советскими художниками во второй половине прошлого столетия по сохранившимся довоенным фотографиям и подготовительному рисунку. Именно эти документы легли в основу нашего исследования. Начиная с XIX в. за плафоном закрепилось название «Аполлон и музы на Парнасе». Внимательное изучение и анализ подготовительного рисунка Тарсия наряду с обращением к известным прототипам из западноевропейской живописи позволили прийти к некоторым заключениям о сюжете плафона, характере его иконографии, а также пересмотреть устоявшееся толкование. В частности, нами рассмотрена проблема, связанная с особенностями иконографии Парнаса и Геликона, также отмечено соприсутствие на плафоне фигур Минервы, муз и Пегаса, отсылающих к одному конкретному сюжету из «Метаморфоз» Овидия. Обнаружено, что в родной художнику Венецианской республике, в городе Падуе, находится соотносимый по времени создания и содержанию плафон работы Джузеппе Ле Гру, известный под названием «Торжество наук». Подобно «Парнасу», за сюжетом с Минервой и/или Аполлоном и музами на горе Геликон закрепилось аллегорическое значение — процветание и прославление наук и искусств. Аллегорический характер носит и петергофский плафон. Изображение венчающей композицию верховной богини Юноны служит тому дополнительным подтверждением, а также позволяет отнести плафон к примерам воплощения женской мифологической иконографии, что в целом соответствует логике декоративного убранства дворца и отвечает духу времени. Кроме того, в работе предлагаются возможные параллели с другими произведениями середины XVIII столетия, с которыми плафон Тарсия обнаруживает идейное и композиционное сходство. Среди таких примеров — одна из иллюстраций Джамбаттисты Пьяццетты для грандиозного венецианского издания «Освобожденного Иерусалима» Торквато Тассо 1745 г.

Ключевые слова: Бартоломео Тарсия, Большой Петергофский дворец, декоративно-монументальная живопись, искусство XVIII в., Торквато Тассо, *Освобожденный Иерусалим*, Джамбаттиста Пьяццетта, Минерва, Геликон, Парнас.

Взойдем на Геликон, взойдем, увидим тамо
Творцов, которые достойны славы прямо.
Там царствует Гомер, там Сафо, Феокрит,
Ешилл, Анакреон, Софокл и Еврипид.
Менандр, Аристофан и Пиндар восхищенный,
Овидий сладостный, Virгилий несравненный,
Терентий, Персий, Плавт, Гораций, Ювенал,
Лукреций и Лукан, Тибулл, Проперций, Галл,
Мальгерб, Руссо, Кино, французов хор реченный,
Мильтон и Шекеспир, хотя непросвещенный,
Там Тасс и Ариост, там Камоенс и Лоп,
Там Фондель, Гинтер там, там остроумный Поп.

Сумароков А. П., Эпистола II, 1747

В наши дни Танцевальный зал¹ Большого Петергофского дворца украшает живописный плафон, воссозданный советскими художниками на месте утраченного во время Великой Отечественной войны плафона венецианского живописца Бартоломео Тарсия (1686–1762)². Плафон был написан летом 1751 г. в ходе полномасштабных работ по переустройству дворца, инициированному императрицей Елизаветой Петровной и проводившемуся под началом придворного архитектора Франческо Растрелли. В те же самые годы Тарсия создал два других плафона для наиболее репрезентативных помещений дворца — Парадной лестницы и Тронного зала³.

Начиная с XIX в. сюжет плафона трактовался главным образом как «Аполлон и музы на Парнасе», что отразилось в присваивавшихся ему в разное время однотипных названиях: «Аполлон и музы», «Парнас с Аполлоном», «Парнас». Так, Александр Гейрот в «Описании Петергофа» определил тему произведения как «Аполлон и девять муз» [7, с. 91], советские путеводители начала 1930-х годов описывали его как «небо и мифическую гору Парнас» с Аполлоном, окруженным музами, и подмечали с неприкрытым скептицизмом, что «эта картина должна была прославлять мнимое торжество искусств и наук в России под скипетром Елизаветы» [8, с. 32]. В более поздних путеводителях название сокращено до «Парнас» и также отмечается намерение прославить в этом произведении Елизавету Петровну, покровительницу искусств и наук [9, с. 160–1] (замечание, к которому мы вернемся позже). Первыми, кто отметил несовпадение между названием плафона и его сюжетом, были В. Яранцев и Н. Силантьева. Исследователи обратили внимание на присутствие на плафоне фигуры Пегаса, высекающего из скалы источник Иппокрену. Ввиду того, что этот священный источник связан с Геликоном, а не с Парнасом, прежнее название плафона было признано ошибочным [10, с. 132].

¹ Танцевальный зал — современное название помещения. Во времена Елизаветы Петровны его называли Галереей, а при императоре Николае I — Купеческим залом [1, с. 42].

² О жизни и творчестве Тарсия в России см.: [2; 3, с. 66–7; 4; 5].

³ Контракт на написание плафонов в Танцевальный и Тронный залы был заключен в августе 1750 г., в июне 1751 г. они заняли свои места. Плафон для Парадной лестницы писался с июля по октябрь 1751 г. Плафон из Тронного зала был снят еще в 70-х годах XVIII в. во время преобразований Екатерины II, и с тех пор о его судьбе ничего не известно. Плафоны Парадной лестницы и Танцевального зала сохранялись на своих местах до Великой Отечественной войны. В 1891 г. они реставрировались. В послевоенное время оба плафона воссозданы по сохранившимся документальным и иллюстративным свидетельствам: [6].



Рис. 1. Бартоломео Тарсия. Проект плафона для дворца в Петергофе «Аполлон и музы». 1750. Бумага; перо коричневым тоном, кисть тушью. 53,5 × 40,9 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ОР-43718



Рис. 2. Фрагмент плафона Бартоломео Тарсия. Танцевальный зал Большого Петергофского дворца. Фотография Ю. Ф. Никольского, 1929. ГМЗ «Петергоф»

Изображенное на плафоне действительно не укладывается в каноническую иконографическую схему «Парнаса», а название «Аполлон и музы», на наш взгляд, не отражает в полной мере идейный замысел произведения. В статье изложены результаты иконографического анализа первоначальной идеи автора плафона, отраженной в его подготовительном рисунке (рис. 1), а также представлены результаты сравнительного анализа этого рисунка и финального авторского варианта работы, о котором сегодня можно судить по сохранившимся довоенным фотографиям (рис. 2–4)⁴. Кроме того, выстраиваются связи и проводятся параллели с существовавшими на момент создания петергофского плафона произведениями западноевропейской живописи и графики, т. е. с теми прототипами и моделями, с которыми Бартоломео Тарсия как представитель европейской и венецианской живописи должен был быть знаком.

⁴ Черно-белые фотографии оригинального плафона публикуются здесь впервые с разрешения Государственного музея-заповедника «Петергоф».



Рис. 3. Фрагмент плафона Бартоломео Тарсия. Танцевальный зал Большого Петергофского дворца. Фотография Ю. Ф. Никольского, 1929. ГМЗ «Петергоф»



Рис. 4. Фрагмент плафона Бартоломео Тарсия. Танцевальный зал Большого Петергофского дворца. Фотография Ю. Ф. Никольского, 1929. ГМЗ «Петергоф»

От рисунка до законченного произведения

В нижней части рисунка (рис. 1), у подножия скалы, покрытой травой и усыпанной цветами, представлены девять муз со своими атрибутами: Урания, Эрато, Терпсихора, Мельпомена, Талия, Евтерпа, Клио, Полимния и Каллиопа. Их взоры устремлены вверх, на лицах считывается выражение удивления.

На вершине скалы практически в центральной части композиции расположена стоящая фигура Аполлона с традиционным светящимся ореолом вокруг головы и лирой в правой руке. Внимание бога Солнца также сосредоточено на верхней части произведения, в то время как указательный палец его левой руки устремлен на сцену, происходящую за его спиной, — на Пегаса, который левым копытом высекает из скалы священный источник Иппокрену. Именно это чудесное событие, а также занимающие верхнюю часть рисунка фигуры приковали к себе внимание всех персонажей. Там парят путти с венками в руках и Слава, указывающая на расположившиеся выше женские фигуры. Одна из них — сидящая на облаках Минерва. В ее ногах изображены крылатые путти с главным атрибутом богини — эгидой — щитом с головой Медузы Горгоны. Взор Минервы устремлен в сторону Пегаса, в левой руке она держит копье, а правой указывает на вторую женскую фигуру — Юнону. На рисунке над головой этой богини виднеется набросок в виде солнца, а на довоенной фотографии можно разглядеть, что в руках она держит ски-

петр и что ее голову украшает диадема — типичные атрибуты верховной богини Олимпа [11, с. 320].

При сопоставлении рисунка и довоенных фотографий подлинного плафона наблюдаем череду преобразований. Во-первых, законченное произведение имело более вытянутую композицию соразмерно пропорциям зала. Во-вторых, на фотографиях видно, как изменились выражения лиц, позы и жесты персонажей. Здесь взгляд Аполлона больше не устремлен вверх: бог Солнца умиротворенно смотрит прямо перед собой (рис. 3). Лира, которую, согласно рисунку, Аполлон держал в правой руке, на плафоне изображена у его ног, вместо нее в руках расположена складка мантии. Указательный палец его правой руки направлен в сторону Пегаса, в то время как левая рука изображена широко распростертой — жест, напоминающий больше знак приветствия. (Неслучайно советские путеводители писали, что Аполлон «приветствовал широким жестом собравшихся гостей и хозяйку дворца» [8, с. 32], но не упоминали при этом об указывающем жесте правой руки, различимом только при очень внимательном рассмотрении.) Лица муз скорее выражают осознанность происходящего, чем передают чувства удивления и неожиданности (рис. 2). Жестикуляция и взгляд Минервы тоже претерпели изменения: на плафоне отсутствует указывающий жест ее правой руки в сторону Юноны, точно так же, как и ее внимание больше не кажется сосредоточенным на полете Пегаса (рис. 4).

Отмеченные выше преобразования привели к затруднениям в считывании идейного содержания плафона и расстановке акцентов, кроме того, они нарушили композиционное единство, присутствующее на рисунке и выстроенное за счет взглядов и жестов персонажей. Скорее всего, эти изменения являются авторскими правками, восходящими к моменту создания произведения, но не стоит забывать, что в XIX в. плафон реставрировался.

Парнас и Геликон

Классической иконографической схемой сюжета «Парнас» признана интерпретация Рафаэля из Станцы делла Сеньятура в Ватикане [12, р. 131]. Здесь центральную часть композиции занимает фигура Аполлона Мусажета, т. е. Аполлона в роли покровителя муз, изображенного играющим на лире да браччо в окружении муз и многочисленных поэтов и творцов. Они расположились на вершине Парнаса вблизи источника вдохновения — ручья Касталии. В качестве примера повторения этой иконографической схемы можно привести картину Пуссена «Аполлон и музы (Парнас)» или «Парнас» работы Менгса для виллы Альбани в Риме. Плафон из Петергофа отличается от классической схемы ввиду того, что здесь наряду с Аполлоном и музами присутствуют Пегас и высеченный им источник Иппокрена — мотив, связанный с другой мифической горой — Геликоном.

Гора Парнас, как известно, была не единственным обиталищем муз. Еще Гесиод писал в «Теогонии», что музы, или по-другому «геликонские богини», обитали на «высоком священном» Геликоне, где купали свое «нежное тело» в «роднике Иппокрене» [13]. Этот священный источник, согласно Овидию, был высечен ударом копыта Пегаса, в связи с чем крылатый конь и источник Иппокрена являются каноническими атрибутами именно Геликона. Согласно словарям по иконографии, в том числе «Иконологическому лексикону» Лакомба де Презеля, Пегаса можно



Рис. 5. Клод Лоррен. Аполлон и музы на горе Геликон. 1680. Музей изящных искусств, Бостон. Викимедия Коммонс. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claude_Lorraine_Apollo_Muses.jpg

было встретить и на других мифических горах: он «водился» и на Геликоне, и на Парнасе, и на горе Пинд [11, с. 221; 14, р. 323], однако с Геликоном его связывает именно момент высечения священного источника⁵. Касательно других различий в изображении Парнаса и Геликона современные исследователи отмечают, что последний обычно изображался более идилличным, его склоны усыпаны цветами, в то время как склоны Парнаса более высокими и каменистыми [15, р. 14].

Несмотря на наличие литературных и изобразительных источников, свидетельствующих о различиях в иконографии, изображения с Аполлоном и музами, вне зависимости от деталей, отсылающих к Геликону, тем не менее могли относиться к Парнасу [12, р. 125]. Такие трактовки можно обнаружить и в Античности, и в эпоху Возрождения, и в более поздние периоды [15, р. 14]. В последнее время наблюдается обратная тенденция: Парнас и Геликон разграничиваются, неточности в прежних интерпретациях исправляются. Так, на поздней работе Клода Лоррена из Бостонского музея изящных искусств мы видим аркадский пейзаж (рис. 5), в который гармонично вписаны фигуры Аполлона и муз, на вершине горы возвышается грандиозный храм Аполлона, а чуть ниже справа Пегас выбивает священный источник. Картина имеет подпись — «Парнас». Сегодня это название чаще приво-

⁵ «Pegasus's striking of the rock is a motif associated not with Parnassus but with mount Helicon», — пишет Хелен Лэнгдон [15, р. 14].

дится как второстепенное или альтернативное⁶, и, согласно онлайн-каталогу музея, картина называется «Аполлон и музы на горе Геликон» [17].

Если следовать распространенной тенденции, то уже на основе вышеизложенного в отношении нашего плафона корректнее говорить об Аполлоне и музах, расположившихся на горе Геликон, однако существуют и другие, ранее не отмечавшиеся исследователями детали, свидетельствующие о том, что перед нами действительно Геликон: речь идет о соприсутствии в композиции муз, Пегаса и богини мудрости Минервы.

Как уже отмечено, при прочтении этого произведения значительную роль в расстановке акцентов играет невербальное общение между персонажами, прекрасно прослеживающееся на рисунке: взоры муз и Аполлона устремлены вверх — к Минерве, Юноне и Пегасу, в то время как внимание Минервы сосредоточено на Пегасе (рис. 1). Это говорит о том, что соприсутствие Минервы и Пегаса на плафоне не случайно; кроме того, таким образом мы наблюдаем смещение смысловой нагрузки произведения с фигуры Аполлона в верхнюю часть композиции. Соприсутствие Минервы, муз и Пегаса теснейшим образом связано с одним конкретным эпизодом из самого цитируемого в искусстве светского литературного произведения — «Метаморфоз» Овидия. В пятой книге, в эпизоде о зарождении нового источника вдохновения благодаря Пегасу, говорится о том, что Минерва (в русском переводе С. Шервинского — Дева Тритония) захотела собственными глазами увидеть Иппокрену и для этого отправилась на Геликон, где ее встречали музы:

Дева Тритония <...>

Наикратчайшим путем через море отправилась в Фивы,
На Геликон, обиталище Дев. Геликона достигнув,
Остановилась и так обратилась к сестрам ученым:
«Слава наших ушей об источнике новом достигла,
Том, что копытом пробил в скале Быстрокрылец Медузы.
Ради того я пришла. Я хотела чудесное дело
Видеть. Я видела, как он сам из крови возник материнской»
[18, с. 133–4] (курсив наш. — Я. С.).

Как и прочие овидиевские «метаморфозы», этот сюжет был также заимствован живописцами и вошел в европейскую иконографию под названием «Посещение Минервой муз» или «Посещение Минервой горы Геликон», завоевав особую популярность в странах Северного Возрождения. Иконография этого сюжета предполагает изображение прибытия Минервы на гору Геликон, часто в сопровождении

⁶ Как второстепенное оно употреблено в статье Клэр Пэйс [12, р. 132], как альтернативное — в каталоге рисунков Лоррена Майкла Китсона ввиду нерешенного вопроса об идентификации горы на подготовительном рисунке из Британского музея к этой картине. Исследователь задавался вопросом о том, была ли явной для художника и его современников дифференциация в изображении Парнаса и Геликона: «It is not certain whether the mountain is intended to be Parnassus or Helicon, if indeed the distinction was entirely clear in the minds of Claude and his contemporaries. There was a shrine to Apollo on Mount Parnassus, and representations in art of Apollo and the Muses are usually referred to as 'Parnassus', for example, Raphael's fresco in the Stanza della Segnatura. On the other hand, Mount Helicon was also the home of the Muses, and it was there that Pegasus, included in the present composition at the top right, caused the fountain Hippocrene to gush forth by striking the rock with his hoof, as is told in Ovid's *Metamorphoses*, V, 253» [16, р. 173].



Рис. 6. Хендрик ван Бален Старший, Йоос де Момпер, Ян Брейгель Старший. *Минерва посещает муз*. 1610, дерево, масло, 140 × 55,1 см. Королевский музей изящных искусств, Антверпен. Викимедиа Коммонс. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joos_de_Momper_%28II%29_-_Helicon_or_Minerva%27s_Visit_to_the_Muses_-_WGA16126.jpg

Урании, где ее встречают музы. Неподалеку может быть представлено чудесное событие зарождения нового священного источника от удара копыта быстрокрылого Пегаса. Аполлон, как правило, при этом не изображается (но существуют произведения, на которых он присутствует, одно из них рассмотрим ниже). В качестве примеров интерпретации сюжета можно привести совместную работу Х. ван Балена, Й. де Момпера и Я. Брейгеля (рис. 6) или позднюю работу Клода Лоррена «Минерва посещает муз на горе Геликон, или Парнас» из Каммерского музея (рис. 7)⁷.

Устанавливая связь между сюжетом плафона и Овидием, отметим общую сюжетную композицию, которая, таким образом, наблюдается в оформлении всего зала: напомним, что его стены были украшены двенадцатью *тондо*, выполненными Джузеппе Валериани в тот же период на различные сюжеты из «Метаморфоз».

Подобно «Парнасу», за сюжетом с Минервой и/или Аполлоном и музами на горе Геликон закрепилось аллегорическое значение процветания и прославления наук и искусств. Неслучайно в связи с этим он был распространен как подходящий

⁷ «Минерва посещает муз на горе Геликон, или Парнас» — это актуальное название картины Лоррена, согласно последним исследованиям творчества художника [12, р. 126; 19, р. 86], подготовительный рисунок из собрания Британского музея также носит название «Минерва посещает муз на горе Геликон» [19, р. 86]. В предсмертном же авторском каталоге художника картина идентифицирована как «Parnassus» [16, р. 174].



Рис. 7. Клод Лоррен. *Минерва посещает муз на горе Геликон*. 1680, холст, масло, 145 × 192 см. Каммерский художественный музей и сады, Джексонвилл. Викимедия Коммонс. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_Parnaso_con_Minerva_visitando_a_las_Musas.jpg



Рис. 8. Джузеппе Ле Гру, Винченцо Чеппи. *Триумф науки*. 1745–1755. Библиотека Палаццо Кармели, Падуя

сюжет для украшения библиотек в Италии в XVI–XVIII вв. [20, р. 237]. Яркий пример такого применения, к тому же соотносимый по времени создания с работой Тарсия, находим в Венецианской республике, в городе Падуе, в Палаццо Кармели (рис. 8)⁸. Этот плафон был написан в 1755–1761 гг. веронским художником Джузеппе Ле Гру (1715–1775) [20, р. 235]. Как и фреска Рафаэля в Станце делла Сеньятура, предназначавшаяся для папской библиотеки, плафон Ле Гру тоже служил украшением библиотеки. В центре композиции также представлен Аполлон на Геликоне, слева от него изображена Минерва, чей щит держат путти, справа — Пегас, высекающий ударом копыта источник Иппокрену. У подножия горы в поисках вдохновения собрались мудрецы, жаждущие испить из священного источника. Важно также отметить, что в современной трактовке этого плафона Дэниса Тона (2018) гора определена как Геликон, в то время как в версии Франческо Фанцаго, восходящей к 1799 г., — как Парнас [20, р. 235–7]. Частью иконографической программы является живописная имитирующая камень квадратура, исполненная Инноченцо Чеппи. По ее периметру открываются люнеты, в которых расположены аллегории различных дисциплин: Философии, Математики, Грамматики, Поэзии, Риторике, Истории, Этике, по углам — путти с инструментами, отсылающими к четырем искусствам: Архитектуре, Живописи, Музыке и Скульптуре [20, р. 234–5]. Таким образом, декоративная программа произведения была призвана прославлять науки, искусства и поэзию через изображение Аполлона, Минервы, муз, Пегаса и олицетворения всех искусств, что и отразилось в названии плафона — «Торжество Наук» [20, р. 237].

То же аллегорическое значение несомненно присутствует и на плафоне из Петергофского дворца. На это указывает и сюжет падути, обрамлявшей центральную часть плафона: с каждой ее стороны были написаны панно с аллегориями искусств — Живописью, Архитектурой, Скульптурой и Поэзией [9, с. 161]. Создание плафона с таким сюжетом было крайне актуально для российской столицы начала 50-х годов XVIII в. Ведь в 1747 г. Елизавета Петровна подписала Регламент Академии наук и художеств, годом позже при Академии было создано Собрание Академии художеств во главе с Якобом Штелиным [21, с. 142, 144]. Оставались считанные годы до открытия Московского университета и Императорской Академии художеств. Несмотря на то что на плафоне между персонажами утрачена невербальная коммуникация, именно фигура Юноны, а не Аполлона, играет в развитии сюжета ведущую роль: своим появлением на Геликоне и мановением скипетра она ознаменовала чудесное зарождение из твердой скалы священного источника вдохновения, подобно тому как по воле дочери Петровой наука и искусства в России получили новый толчок к развитию. Эта работа, как и некоторые другие плафоны из императорских дворцов, должна была в аллегорической форме прославлять расцвет наук и искусств во времена правления Елизаветы Петровны. Хотя в основу иконографической программы и был положен сюжет из Овидия, плафон представляет собой авторскую интерпретацию заказчика — императрицы. Об этом говорит тот факт, что Юнона является «посторонним» персонажем как для иконографии Парнаса, так и для иконографии Геликона; кроме того, на это указывает миниатюрный портрет Петра I, который держит расположившийся слева от Юноны кры-

⁸ Изображение публикуется с разрешения муниципалитета города Падуи.

латый путти, — распространенное явление в монументальной живописи времен елизаветинского правления, к которому императрица прибегала с целью подчеркнуть преемственность своего правления отцовскому. Подводя итог сказанному, отметим, что петергофский плафон уместнее именовать «Триумф наук и искусств во времена славного правления Елизаветы Петровны».

Особенности иконографии монументальной живописи в России середины XVIII столетия

Сегодня почти не сохранилось оригинальных примеров монументальной живописи времен Елизаветы Петровны, поэтому о ее характере остается судить только по дошедшим до нас подготовительным рисункам и различным архивным описаниям и упоминаниям. Тем не менее даже при беглом анализе сюжетов монументальной живописи в России середины столетия наблюдается преобладание женских образов, что закономерно ввиду целой эпохи женских правлений.

Плафон Тарсия из Петергофа также следует отнести к примерам воплощения образов именно женской мифологической иконографии. Он, подобно другим плафонам дворца, служил общей логике панегирической иконографической программы. Среди работ, относимых к примерам женской иконографии, можно вспомнить плафоны Парадной и Дубовой лестниц, изображавшие Аврору, утраченный плафон Лоренцо Вернера из Аванзала, изображавший богиню Цереру, вручавшую колосья Триптолему [1, с. 55; 9, с. 148], плафон Паоло Балларини на тему из «Освобожденного Иерусалима». Стены Тронного зала, пусть и по нереализованному императорскому проекту 1752 г., должна была украшать большая фреска, где планировалось изобразить олицетворение России и «под оркестром изображения муз, яко источник всех художеств... находящихся под протекциею Минервы, трудящихся при деле великолепного монумента во славу Ея Императорского Величества и при сочинении модели вновь построенного петергофского здания для предания вечности и совокупления к великим делам Государя Императора Петра Великого» [22, с. 27].

Цели репрезентации монаршей власти российских императриц служили многие образы женской половины Пантеона. Особым предпочтением пользовался образ Минервы, традиция уподобления которой возникла еще при Анне Иоанновне [23, с. 249]. Так, в Екатерининском дворце Царского Села в середине века отец и сын Градицки изобразили «Минерву, Богиню Мудрости, которая указывает на имя Ее Императорского Величества» [24, с. 20]. Для Зимнего дворца в начале 1760-х годов Луи-Жан-Франсуа Лагрене написал эскиз для плафона в один из парадных залов на сюжет «Елизавета Петровна — покровительница искусств» [3, с. 123]. Из Венеции для украшения того же Зимнего дворца был выписан плафон на сюжет «Минерва, означающая премудрость, которая отвращает молодых (людей) от прелестей Венериных, предводительствуя их героическим достоинствам, показуя Герколя» [25, с. 148]. Фигура Минервы, кроме монументальной живописи, часто становилась центральной при проектировании грандиозных пиротехнических представлений.

Другим излюбленным женским мифологическим персонажем Елизаветы Петровны считается Ариадна: плафоны на тему свадьбы Вакха и Ариадны можно встретить в нескольких антикамерах в Царском Селе. Также для Зимнего дворца из Венеции в 1762 г. был прислан плафон с изображением «брака Бахуса с Ари-

адною» [25, с. 148]. Также иностранные художники в России нередко обращались к иконографии Венеры и Дианы. В качестве примеров вспомним проекты-рисунки Джузеппе Валериани из эрмитажной коллекции [26, р. 57].

Наряду с обращением к иконографии различных богинь, аллегорий и женских литературных персонажей, в России в XVIII в. немалую популярность снискало живописное олицетворение Российской империи в женском образе. Персонификации наций издавна изображались в женском облики. Здесь можно сразу вспомнить персонификацию Венецианской республики в интерпретации Джамбаттисты Тьеполо из Палаццо Дукале или персонификацию Франции Себастьяно Риччи из собрания Лувра. В России примерами служит плафон для Тронного зала Зимнего дворца Анны Иоанновны работы Луи Каравака, изображавший «вступление Ее Величества на престол», где «Религия и Добродетель» представляли «ее России, которая на коленях приветствуя ее», вручала ей корону [27, с. 143]. Также в Большом зале Екатерининского дворца центральное положение на плафоне Джузеппе Валериани занимала персонификация России, «восседавшая посреди щитов с гербами Королевств и Провинций ее Империи, опирающаяся на щит с изображением увенчанного имени Ее Императорского Величества» [24, с. 22]. Интересно отметить взаимозаменяемость персонификации России и изображения российской императрицы, существовавшую в середине столетия. Так, в указе Елизаветы Петровны о внесении изменений в иконографическую программу, разработанную Джузеппе Валериани для большой стенной фрески в Большой зал Петергофского дворца, читаем: «Вместо портрета-ж Ея Императорского Величества [написать] Россию» [22, р. 27].

«Освобожденный Иерусалим» Торквато Тассо и плафон Танцевального зала Большого Петергофского дворца

Если основой аллегорического сюжета петергофского плафона стал эпизод из «Метаморфоз» Овидия, есть все основания полагать, что вдохновением для выстраивания композиции могло послужить другое популярное литературное произведение, а точнее иллюстративный аппарат к нему. Речь идет о поэме Торквато Тассо (1544–1595) «Освобожденный Иерусалим». В 1745 г. в Венеции, на родине Тарсия, при известном издательском доме Джамбаттисты Альбрицци (1698–1777) было осуществлено культовое издание поэмы Торквато Тассо. Слава издания и молва о его уникальности была настолько велика, что о нем говорили еще задолго до выхода в свет. Восторженный Иоганн Каспар Гёте (1710–1782), отец Вольфганга Гёте, писал в своем «Viaggio in Italia» 1740 г.: «Это будет одно из самых великолепных когда-либо существовавших [изданий], в нем будет много гравюр на меди, изготовленных самым известным мастером, некоторые из которых я рассматривал с восторгом и восхищением» [28, р. 21]⁹.

Издание сопровождалось гравюрами Феличе Франческо Поланцани (1700–1783) и некоторых других мастеров по рисункам Джамбаттисты Пьяццетты (1683–1754) [28, р. 21]¹⁰. Первая гравюра книги представляет Аполлона на горе Геликон,

⁹ Перевод с итальянского наш. — Я. С.

¹⁰ С оцифрованным изданием можно познакомиться на сайте Университетской библиотеки Гейдельберга [29]. На сайте Национальной библиотеки Франции (BNF Gallica) находится оцифрованное издание с цветными гравюрами [30].



Рис. 9. Джамбаттиста Пьяццетта. *Аполлон и музы на горе Геликон*. Гравюра. Библиотека Гейдельбергского университета, Гейдельберг. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/fwhb/tas-so1745/0009/image,info,thumbs#col_info

увлеченного игрой на лире в обществе девяти муз и бога Марса. На переднем плане мы видим Пегаса и священный источник, в воздухе парят две Славы, держащие портрет Торквато Тассо (рис. 9). При сопоставлении плафона из Петергофа с этой гравюрой обнаруживается не только идейная близость, но и прежде всего значительное композиционное сходство в передаче фигуры Аполлона, положения муз и уступов Геликона. Итальянские исследователи уже неоднократно прослеживали подобного рода композиционные заимствования художниками из произведений своих современников, в частности работ Пьяццетты [31]. По нашим наблюдениям, успех сыскала и эта гравюра Пьяццетты ввиду того, что похожая по композиции и содержанию антипорта украшала сборник стихов Джулио Феррари, изданный в Виченце в 1766 г. и носивший посвящение Фридриху II. Она была выгравирована Кристофоро Даль'Аква с рисунка Джакомо Чеза. В ее нижней части изображен картуш со стихом на французском языке: «Un trait d'imagination / Vaut

mieux au gré de ma raison / que cette froide exactitude / dont le modernes font l'étude, le Philosophe de Sans-souci / e que on reprouve a l'Helicon»¹¹ — эта подпись заключает в себе идейное содержание гравюры и в то же время (для нас это особенно важно) служит свидетельством того, что тенденция отождествления Парнаса и Геликона не носила универсального характера.

Существовала ли связь между венецианским изданием «Освобожденного Иерусалима» и российским двором? Какова вероятность, что Тарсия был знаком именно с этим иллюстрированным изданием?

Безусловно, уникальное издание Альбрицци не могло остаться незамеченным в Европе, где «Освобожденный Иерусалим» еще с XVI в. пользовался чрезвычайной популярностью [32; 33]. Свою славу это произведение сыскало и в изобразительном искусстве, породив собственную иконографическую традицию [34–37]. В XVIII в. поэма Тассо не утратила своей актуальности и многократно становилась источником вдохновения для европейских художников. Так, можно вспомнить серию работ 1730 г. Гаэтано Лаписа (1706–1773), работы Джамбаттисты Тьеполо, Антонио Гуарди [38]. Однако необходимо отметить, что международная слава издания 1745 г. была

¹¹ Антипорта Кристофоро Даль'Аква на Едином портале библиотек Виченцы. Дата обращения март 19, 2021. https://sbn.regione.veneto.it/sebina/repository/catalogazione/immagini/Gonz%209.10.9_116217_01.jpg

связана не столько с известностью самого литературного произведения, сколько с ярко выраженным общеевропейским характером именно этого издания. Исследователь Адриано Мариуц полагал, что на создание такого грандиозного проекта Альбрицци сподвигла Русско-турецкая война 1736 г., в которой союзницей России была Священная Римская империя [34, р. 41]. Тому подтверждением служит посвящение книги Марии Терезии. Кроме того, в подготовке издания приняли участие многие видные деятели Европы: на первых страницах приведены имена всех причастных к изданию лиц, среди которых Франческо Альгаротти, Анджело Мария Квирина, Джозеф Смит, оба Дзанетти, многочисленные именитые графы, кардиналы, прокураторы Венецианской республики, иностранные министры и консулы. Издание пользовалось большой популярностью и было востребовано на протяжении многих лет. Примерно в начале шестого десятилетия XVIII в. оно даже было переиздано с незначительными изменениями в изображениях [28, р. 24, 85].

В России «Освобожденный Иерусалим» был полностью переведен лишь в 1772 г., уже во времена Екатерины II [39, с. 210], но с произведениями Тассо начали знакомиться еще в самом начале столетия. Особую роль в этом сыграла литературная деятельность Феофана Прокоповича и Антиоха Кантемира, который в 1730 г. написал собственную эпическую поэму «Петрида», содержащую мотивы и ситуации, аналогичные поэме Тассо [40, р. 193]. Известно, что Кантемир знал итальянский, и в его богатой парижской библиотеке имелось как издание «Освобожденного Иерусалима», так и «Аминты» [40, р. 193]. По спорному утверждению Р.Гороховой, в середине столетия произведения Тассо не пользовались особой популярностью, даже если все крупнейшие литераторы и высшие слои общества были хорошо знакомы с поэмой и читали ее в оригинале или в переводе на другие европейские языки [41, с. 106, 109]. Так, в библиотеке Строгановых имелось амстердамское издание 1755 г. на французском [42, с. 232]. Существуют и другие сведения, демонстрирующие немалый интерес к произведениям Тассо при дворе Елизаветы Петровны. Например, 17 декабря 1758 г. по случаю дня рождения императрицы была поставлена опера «Суд Аминты» на либретто Л. Ладзарони и музыку Ф. Цельбея [43, с. 241; 44, р. 340]. Постановки повторились 25 апреля и 9 декабря 1759 г. [45, р. 508]. В этот же период по заказу российской императрицы болонский художник Гаэтано Гандольфи написал в Италии картину «Армида и Ринальдо в волшебном саду с пуги и нимфами» [46, р. 70], а Луи-Жан-Франсуа Лагрене создал в Петербурге картину «Танкред и Клоринда», приобретенную затем графом Шуваловым [3, с. 123]. Наконец, для Аудиенц-зала Петергофского дворца в 1754 г. Паоло Балларини написал плафон на сюжет из «Освобожденного Иерусалима» [9, с. 136–8]. Из этого следует, что произведения Тассо, а также его переложения были хорошо известны и востребованы при елизаветинском дворе.

Благодаря свидетельствам Гёте ясно, что работа над изданием велась уже в 1740 г., и если говорить о вероятных возможностях знакомства Тарсия с этим изданием, то одной из них могли быть кратковременные возвращения художника в Венецию в 1740 и 1747 гг. [4, с. 48]. Кроме того, интересующая нас гравюра к началу 1740-х годов сама по себе пользовалась успехом и стала объектом коллекционирования. Известно, что в 1743 г. Франческо Альгаротти предложил ее через графа Брюля королю Польши и курфюрсту Саксонии Августу III [34, р. 42]. Для нас же важно, что среди участвовавших в издании поэмы были и подданные российского

императорского двора: «Франческо Арайя — маэстро капеллы Ее Императорского Величества самодержицы Всероссийской» и «Пьетро Мориджи — камерный музыкант Ее Императорского Величества самодержицы Всероссийской» [30]. Этот факт позволяет предположить, что как минимум одна копия книги была отправлена ко двору Елизаветы Петровны, и утверждать, что именно это издание «Освобожденного Иерусалима» было известно в России не понаслышке и знакомые с ним образованные российские и иностранные гости при посещении Петергофского дворца могли без труда считать эту живописную «цитату» Тарсия с иллюстрации Пьяцетты к легендарной поэме Торквато Тассо¹².

Литература

1. Гейченко, Семен. *Большой Петергофский дворец*. Л.: Изд-е Леноблисполкома и Ленсовета, 1936.
2. Salmina-Haskell, Larissa. "Bartolomeo Tarsia as Draughtsman". In *Venezia. Settecento. Studi in memoria di Alessandro Bettagno*, a cura di Božena Anna Kowalczyk, 197–207. Milano: Silvana Editoriale, 2015.
3. Малиновский, Константин. *Материалы Якоба Штелины*. 3 тома. СПб.: Крига, 2015, т. 1.
4. Malinovskij, Konstantin. "Le relazioni artistiche fra Venezia e San Pietroburgo nel Settecento". *Antichità viva* XXXII, no. 5 (1993): 46–51.
5. Соколова, Яна. "Венецианские живописцы в России в эпоху Елизаветы Петровны: творческий и рабочий процесс". *Искусствознание* 3 (2020): 226–53.
6. Белковская, Валентина. "Воссоздание живописи Парадной лестницы и Танцевального зала. Мастера послевоенной школы". В изд. *Послевоенная реставрация: век нынешний и век минувший: сб. статей по материалам науч.-практ. конф. ГМЗ "Петергоф" 2010*, ред. Ольга Капполь, 63–8. СПб.: Европейский дом, 2010. (Проблемы сохранения культурного наследия. XXI век, т. I).
7. Гейрот, Александр. *Описание Петергофа 1501–1868*. СПб.: тип. Имп. Акад. наук, 1868.
8. Шеманский, Анатолий, и Семен Гейченко. *Петергоф — историко-бытовой музей XVIII века. Большой дворец*. М.; Л.: Гос. изд. изобразит. иск-в, 1932.
9. Гуревич, Илья, Вадим Знаменов, и Елена Мясоедова. *Большой Петергофский дворец*, Л.: Лениздат, 1979.
10. Яранцев, Владимир, и Наталья Силантьева. "Автопортрет Екатерины II в интерьере. В изд. *Жизнь дворца: публичное и приватное: сб. статей по материалам науч.-практ. конф. ГМЗ "Петергоф"*, 127–48. СПб.: Европейский дом, 2014. (Проблемы сохранения культурного наследия. XXI век, т. IV).
11. Лакомб де Презель, Оноре. *Иконологический лексикон, или Руководство к познанию живописного и резного художеств, медалей, эстампов и проч. с описанием, взятым из разных древних и новых стихотворцев*. СПб.: тип. Имп. Акад. наук, 1763.
12. Pace, Clare. "Numi de' poeti, e della musica": Claude Lorrain's Minerva Visiting the Muses. *Artibus et Historiae* 29, no. 57 (2008): 125–48.
13. Гесиод. "О происхождении богов (Теогония)". *Эллинские поэты*. Пер. Викентий Вересаев, 169–202. М.: Художественная литература, 1963.
14. Hall, James. *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*. Milano: Longanesi, 2018.
15. Langdon, Helen. "Claude, Apollo and the Muse". *Storia dell'arte* 112 (n. s. 12), 2005: 7–22.
16. Kitson, Michael. *Claude Lorrain: Liber Veritatis*. London: British Museum Publications Ltd for the Trustees of the British Museum, 1978.
17. Онлайн-каталог. Бостонский Музей изящных искусств. Дата обращения март 19, 2021. <https://collections.mfa.org/objects/31442/apollo-and-the-muses-on-mount-helicon?ctx=c0188506-d538-4591-a4eb-4e6fb42f5870&idx=7>.

¹² Предстоит выяснить, был ли действительно в середине века доставлен ко двору хотя бы один экземпляр издания 1745 г. На территории России на сегодняшний день хранится как минимум три экземпляра этого издания (все в собрании Российской Государственной библиотеки), сведения о провенансе которых, к сожалению, не удалось получить.

18. Овидий Назон, Публий. *Метаморфозы*. М.: Художественная литература, 1977.
19. Bury, Emmanuel, and Jean-Claude Boyer. *Claude le Lorrain et le monde de dieux: catalogue d'exposition*. Paris: Reunion des musees nationaux, 2001.
20. Ton, Denis. "Biblioteca Carmeli". In *Affreschi nei palazzi di Padova. Il Sei e Settecento*, a cura di Vincenzo Mancini, Andrea Tomezzoli, Denis Ton, 232–41. Verona: Scripta edizioni, 2018.
21. Стецкевич, Елена. *Рисовальная палата Петербургской академии наук (1724–1766)*. СПб.: Наука, 2011.
22. Успенский, Александр. "Словарь художников, писавших в XVIII веке в Императорских дворцах". В изд. *Императорские дворцы*. 2 тома. М.: Печатня А. И. Снегиревой, 1913, т. 1.
23. Корндорф, Анна. *Дворцы Химеры. Иллюзорная архитектура и политические аллюзии придворной сцены*. М.: Прогресс-Традиция, 2011.
24. Бенуа, Александр. *Царское Село в царствование императрицы Елизаветы Петровны*. 1910. Ре-принт. СПб.: Альфарет, 2009.
25. Успенский, Александр. "Материалы для описания Императорского Зимнего дворца". *Художественные сокровища России VI*, no. 8–12 (1906): 117–60.
26. *Disegni veneti del Museo di Leningrado: catalogo della mostra*, a cura di Larissa Salmina. Venezia: Neri Pozza Editore, 1964.
27. Беспятых, Юрий. *Петербург Анны Иоанновны в иностранных описаниях*. СПб.: Блиц, 1997.
28. Lo Giudice, Chiara. *Felice Polanzani. Incisore tra Venezia e Roma*. Padova: Editrice Elzeviro, 2014.
29. Tasso, Torquato. *La Gerusalemme liberata*, Venezia: Giambattista Albrizzi, 1745. <https://doi.org/10.11588/diglit.5052>
30. Tasso, Torquato. *La Gerusalemme liberata di Torquato Tasso con le figure di Giambattista Piazzetta. Alla sacra real maestà di Maria Teresa d'Austria Regina d'Ungheria, et Boemia*, Venezia: Giambattista Albrizzi, 1745. Дата обращения март 19, 2021. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1512102f/f1.item>.
31. Pancheri, Roberto. "Il vescovo, l'ostensorio e il serpente: il San Norberto di Francesco Guardi a Castel Thun". *Studi Trentini. Arte* 91, no. 1 (2012): 67–92.
32. Carpanè, Lorenzo. "La fortuna editoriale tassiana dal '500 ai giorni nostri". *Italianistica: Rivista di letteratura italiana* 24, no. 2–3 (1995): 541–57.
33. Ardissino, Erminia. "Rassegna degli studi per il quarto centenario tassiano". *Lettere italiane* 54, no. 4 (2000): 624–61.
34. Mariuz, Adriano. "La Gerusalemme Liberata di Torquato Tasso con le figure di Giambattista Piazzetta". In *Libro e incisione a Venezia e nel Veneto*, 33–60, Vicenza: N. Pozza, 1988.
35. Argan, Giulio Carlo. "Il Tasso e le arti figurative". In *Torquato Tasso*, a cura di Comitato per le celebrazioni di Torquato Tasso, Ferrara 1954, 209–27. Milano: Marzorati, 1957.
36. *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, catalogo della mostra, a cura di Andrea Buzzoni. Bologna: Nuova Alfa, 1985.
37. Scrivano, Riccardo. "Ermeneutica tassiana e pittura". *Italianistica: rivista di letteratura italiana* 24, no. 2/3 (1995): 633–48.
38. Dobrzanski, Christa. "*La Gerusalemme Liberata*" / *Inspirationsquelle und bildkünstlerische Umsetzung bei Giambattista Tiepolo, Giambattista Piazzetta und Antonio Guardi*. Masterarbeit. Universität Wien, 2016.
39. *Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века. 1725–1800*. 3 тома. М.: Книга, 1966, т. 3.
40. Baracchi Bavagnoli, Mietta. "Echi e suggestioni dell'opera del Tasso nella Russia di Pietro il Grande". In *Torquato Tasso. Cultura e poesia: atti del convegno*, a cura di Mariarosa Masoero, 185–200, Torino: Scriptorium, 1997.
41. Горохова, Раиса. "Торквато Тассо в России XVIII века (материалы к истории восприятия)". В изд. *Россия и Запад. Из истории литературных отношений*, ред. Михаил Алексеев, 105–63. Л.: Наука, 1973.
42. Сомов, Владимир. "Круг чтения петербургского общества в начале 1760-х годов (из истории библиотеки графа А. С. Строганова)". *XVIII век: сборник* 22 (2002): 200–34.
43. Огаркова, Наталия. *Церемонии, празднества, музыка русского двора. XVIII — начало XIX века*. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002.
44. Sartori, Claudio. *I libretti italiani a stampa delle origini al 1800*, 7 vols. Cuneo: Bertola & Locatelli, 1991, vol. III.
45. Giust, Anna. *Cercando l'opera russa*. Milano: Feltrinelli, 2015.

46. Artemieva, Irina. “La fortuna di Pietro Rotari e Giambettino Cignaroli in Russia”. In *Il Settecento a Verona: Tiepolo, Cignaroli, Rotari. La nobiltà della pittura: catalogo della mostra*, a cura di Fabrizio Magani, Paolo Marini, Andrea Tomezzoli, 64–73. Milano: Skira, 2011.

Статья поступила в редакцию 27 марта 2021 г.;
рекомендована к печати 12 августа 2022 г.

Контактная информация:

Соколова Яна Сергеевна — PhD по истории, критике и сохранению культурного наследия,
эксперт; iana.sokolova.arte@gmail.com

Some Remarks about the Ceiling Painting of Bartolomeo Tarsia from the Dance Hall of the Great Peterhof Palace

I. S. Sokolova

The University of Padua,
7, Piazza Capitaniato, Padua, 35139, Italy

For citation: Sokolova, Iana. “Some Remarks about the Ceiling Painting of Bartolomeo Tarsia from the Dance Hall of the Great Peterhof Palace”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 12, no. 4 (2022): 628–646. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.404> (In Russian)

This paper is dedicated to the painting ceiling created in the middle of the 18th century by the Venetian artist Bartolomeo Tarsia for the Dance Hall of the Great Peterhof Palace. The plafond was badly destroyed during the Second World War and was re-painted by Soviet artists in the second half of the last century from preserved pre-war photographs and a preparatory drawing. These documents formed the basis of our research. Starting from the 19th century, the subject of the plafond is interpreted mainly as “Apollo and the Muses on mount Parnassus”. An accurate examination and analysis of Tarsia’s preparatory drawing, along with an appeal to well-known prototypes from Western European painting, made it possible to come to some conclusions about the subject of the artwork, the nature of its iconography, and also to revise the established interpretation. In particular, we considered the problem of the iconography of Parnassus and Helikon, we also noted the co-presence on the ceiling of the figures of Minerva, the Muses and Pegasus, referring to one specific episode from Ovid’s *Metamorphoses*; it was also discovered that in the Tarsia’s native Republic of Venice — in Padua — there is a plafond by Giuseppe Le Gru, known as the “Triumph of the Sciences”, correlated in time of creation and content to Tarsia’s plafond. Like Parnassus, the subject with Minerva and/or Apollo and the Muses on Mount Helicon has an allegorical meaning — the prosperity and glory of the sciences and arts. The Peterhof plafond also has this allegorical character. The image of the supreme goddess Juno crowning the composition serves as an additional confirmation of this, and also allows us to attribute this ceiling to examples of the embodiment of female mythological iconography, which generally corresponds to the logic of the decorative decoration of the palace and corresponds to the spirit of the time. In addition, the possible parallels with other works of the middle of the 18th century, with which the Peterhof plafond shows ideological and compositional similarity, are proposed in the paper. Among such examples, there is one of the illustrations by Giambattista Piazzetta for the grandiose Venetian edition of “*La Gerusalemme liberata* (Jerusalem delivered)” by Torquato Tasso in 1745.

Keywords: Bartolomeo Tarsia, Peterhof Grand Palace, monumental painting, 18th century art, Torquato Tasso, *La Gerusalemme Liberata*, Giambattista Piazzetta, Minerva, Helicon, Parnassus.

References

1. Gejchenko, Semen. *The Great Peterhof Palace*. Leningrad: Lenoblispolkoma i Lensoveta Publ., 1936. (In Russian)
2. Salmina-Haskell, Larissa. "Bartolomeo Tarsia as Draughtsman". In *Venezia. Settecento. Studi in memoria di Alessandro Bettagno*, a cura di Božena Anna Kowalczyk, 197–207. Milano: Silvana Editoriale, 2015.
3. Malinovskij, Konstantin. *Materials by Jacob Stäehlin*, 3 vols. St Petersburg: Kriga Publ., 2015, vol. 1. (In Russian)
4. Malinovskij, Konstantin. "Le relazioni artistiche fra Venezia e San Pietroburgo nel Settecento". *Antichità viva* XXXII, no. 5 (1993): 46–51.
5. Sokolova, Iana. "Venetian painters in Russia in the age of Elizabeth Petrovna: working details and creative process". *Iskusstvoznanie* 3 (2020): 226–53. (In Russian)
6. Belkovskaja, Valentina. "Recreation of the painting of the Main Staircase and the Ballroom. Post-war school masters". In *Post-war restoration: the present century and the past century: collection of articles based on scientific-practical materials conferences GMZ "Peterhof" 2010*, ed. Oľga Kappol', 63–8. St Petersburg: Evropeiskii dom Publ., 2010. (Problems of preservation of cultural heritage. XXI century, vol. 1). (In Russian)
7. Gejrot, Aleksandr. *Description of Peterhof 1501–1868*. St Petersburg: Imperatorskaia Akademiia nauk Publ., 1868. (In Russian)
8. Shemanskij, Anatolij, and Semen Gejchenko. *Peterhof like a historical and household museum of the 18th century. The Grand Palace*. Moscow; Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo izobrazitel'nykh iskusstv Publ., 1932. (In Russian)
9. Gurevich, Ilja, Vadim Znamenov, and Elena Mjasoedova. *The Great Peterhof Palace*, Leningrad: Lenizdat Publ., 1979. (In Russian)
10. Yarantsev, Vladimir, and Natalya Silanteva. "Self-portrait of Catherine II in the interior". In *Palace life: public and private: coll. of articles based on scientific-practical materials conf. GMZ "Peterhof"*, 127–48. St Petersburg: Evropeiskij dom Publ., 2014. (Problems of preservation of cultural heritage. XXI century, vol. IV). (In Russian)
11. Lacombe de Prezel, Honoré. *Iconological lexicon, or Guide to the knowledge of pictorial and carved arts, medals, prints, etc. with descriptions taken from various ancient and new poets*. St Petersburg: Imperatorskaia Akademiia nauk Publ., 1763. (In Russian)
12. Pace, Clare. "Numi de' poeti, e della musica": Claude Lorrain's Minerva Visiting the Muses". *Artibus et Historiae* 29, no. 57 (2008): 125–48.
13. Hesiod. "The genealogy or birth of the gods (Theogony)". In *Hellenistic poets*, transl. by Vikentii Veresaev, 169–202. Moscow: Khudozhestvennaja literatura Publ., 1963. (In Russian)
14. Hall, James. *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*. Milano: Longanesi, 2018.
15. Langdon, Helen. "Claude, Apollo and the Muse". *Storia dell'arte* 112 (n. s. 12), 2005: 7–22.
16. Kitson, Michael. *Claude Lorrain: Liber Veritatis*. London: British Museum Publications Ltd for the Trustees of the British Museum, 1978.
17. Online catalogue. Museum of Fine Arts Boston. Accessed March 19, 2021. <https://collections.mfa.org/objects/31442/apollo-and-the-muses-on-mount-helicon?ctx=c0188506-d538-4591-a4eb-4e6fb42f5870&idx=7>.
18. Ovidius Naso, Publius. *Metamorphoses*. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1977. (In Russian)
19. Bury, Emmanuel, and Jean-Claude Boyer. *Claude le Lorrain et le monde de dieux: catalogue d'exposition*. Paris: Reunion des musees nationaux, 2001.
20. Ton, Denis. "Biblioteca Carmeli". In *Affreschi nei palazzi di Padova. Il Sei e Settecento*, a cura di Vincenzo Mancini, Andrea Tomezzoli, Denis Ton, 232–41. Verona: Scripta edizioni, 2018.
21. Stetskevich, Elena. *Drawing Chamber of the St Petersburg Academy of Sciences (1724–1766)*. St Petersburg: Nauka Publ., 2011. (In Russian)
22. Uspenskij, Aleksandr. "Dictionary of artists who worked in the 18th century in the Imperial Palaces". In *Imperial palaces*. 2 vols. Moscow: Pechatnia A. I. Snegirevoi Publ., 1913, vol. 1. (In Russian)
23. Korndorf, Anna. *Palaces of the Chimera. Illusory architecture and political allusions of the court scene*. Moscow: Progress-Traditsiia Publ., 2011. (In Russian)

24. Benois, Aleksandr. *Tsarskoe Selo during the reign of Empress Elizabeth Petrovna*. 1910. Reprint. St Petersburg: Alfaret Publ., 2009. (In Russian)
25. Uspenskij, Aleksandr. "Materials for describing the Imperial Winter Palace". *Artistic treasures of Russia* VI, no. 8–12 (1906): 117–60. (In Russian)
26. *Disegni veneti del Museo di Leningrado: catalogo della mostra*, a cura di Larissa Salmina. Venezia: Neri Pozza Editore, 1964.
27. Bespjatykh, Jurij. *Anna Ioannovna's Petersburg in foreign descriptions*. St Petersburg: Blits Publ., 1997. (In Russian)
28. Lo Giudice, Chiara. *Felice Polanzani. Incisore tra Venezia e Roma*. Padova: Editrice Elzeviro, 2014.
29. Tasso, Torquato. *La Gerusalemme liberata*, Venezia: Giambattista Albrizzi, 1745. <https://doi.org/10.11588/digit.5052>
30. Tasso, Torquato. *La Gerusalemme liberata di Torquato Tasso con le figure di Giambattista Piazzetta. Alla sacra real maestà di Maria Teresa d'Austria Regina d'Ungheria, et Boemia*, Venezia: Giambattista Albrizzi, 1745. Accessed March 19, 2021. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1512102f/f1.item>.
31. Pancheri Roberto, "Il vescovo, l'ostensorio e il serpente : il San Norberto di Francesco Guardi a Castel Thun". *Studi Trentini. Arte* 91, no. 1 (2012): 67–92.
32. Carpanè, Lorenzo. "La fortuna editoriale tassiana dal '500 ai giorni nostri". *Italianistica: Rivista di letteratura italiana* 24, no. 2–3 (1995): 541–57.
33. Ardissino, Erminia. "Rassegna degli studi per il quarto centenario tassiano". *Lettere italiane* 54, no. 4 (2000): 624–61.
34. Mariuz, Adriano. "La Gerusalemme Liberata di Torquato Tasso con le figure di Giambattista Piazzetta". In *Libro e incisione a Venezia e nel Veneto*, 33–60. Vicenza: N. Pozza, 1988.
35. Argan, Giulio Carlo. "Il Tasso e le arti figurative". In *Torquato Tasso*, a cura di Comitato per le celebrazioni di Torquato Tasso, Ferrara 1954, 209–27. Milano: Marzorati, 1957.
36. *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative, catalogo della mostra*, a cura di Andrea Buzzoni. Bologna: Nuova Alfa, 1985.
37. Scrivano, Riccardo. "Ermeneutica tassiana e pittura". *Italianistica: rivista di letteratura italiana* 24, no. 2/3 (1995): 633–48.
38. Dobrzanski, Christa. "La Gerusalemme Liberata" / *Inspirationsquelle und bildkünstlerische Umsetzung bei Giambattista Tiepolo, Giambattista Piazzetta und Antonio Guardi*. Masterarbeit. Universität Wien, 2016.
39. *Consolidated catalog of the Russian book of the civil press of the 18th century. 1725–1800*. 3 vols. Moscow: Kniga Publ., 1966, vol. 3. (In Russian)
40. Baracchi Bavagnoli, Mietta. "Echi e suggestioni dell'opera del Tasso nella Russia di Pietro il Grande". In *Torquato Tasso. Cultura e poesia: atti del convegno*, a cura di Mariarosa Masoero, 185–200. Torino: Scriptorium, 1997.
41. Gorokhova, Raisa. "Torquato Tasso in Russia in the 18th century (materials for the history of perception)". In *Russia and the West. From the history of literary relations*, ed. Mikhail Alekseev, 105–63. Leningrad: Nauka Publ., 1973. (In Russian)
42. Somov, Vladimir. "The reading circle of the Petersburg society in the early 1760s (from the history of the library of Count A. S. Stroganov)". *XVIII century* 22 (2002): 200–34. (In Russian)
43. Ogarkova, Natalia. *Ceremonies, celebrations, music of the Russian court. XVIII — early XIX century*. St Petersburg: Dmitrij Bulanin, 2002. (In Russian)
44. Sartori, Claudio. *I libretti italiani a stampa delle origini al 1800*. 7 vols. Cuneo: Bertola & Locatelli, 1991, vol. 3.
45. Giust, Anna. *Cercando l'opera russa*. Milano: Feltrinelli, 2015.
46. Artemieva, Irina. "La fortuna di Pietro Rotari e Giambettino Cignaroli in Russia". In *Il Settecento a Verona: Tiepolo, Cignaroli, Rotari. La nobiltà della pittura: catalogo della mostra*, a cura di Fabrizio Magani, Paolo Marini, Andrea Tomezzoli, 64–73. Milano: Skira, 2011.

Received: March 27, 2021
Accepted: August 12, 2022

Author's information:

Iana S. Sokolova — PhD in History, Criticism and Preservation of Cultural Heritage, Expert;
iana.sokolova.arte@gmail.com