

«Пир Ирода» Сильвестро Манаиго: происхождение, реставрация и атрибуция

В статье рассмотрены вопросы бытования, реставрации и атрибуции картины венецианского мастера Сильвестро Манаиго «Пир Ирода». Полотно происходит из живописного собрания великого князя Петра Федоровича в Картинном доме в Ораниенбауме, для которого было приобретено в 1746 г. Анализ живописных и графических работ художника приводит к выводу, что рассматриваемое произведение – самая ранняя из известных сегодня живописных работ Манаиго.

Ключевые слова: Сильвестро Манаиго; итальянские художники; итальянская живопись XVII – начала XVIII века; религиозная живопись; история коллекционирования; Государственный Эрмитаж; Ораниенбаум

**Irina Artemieva,
Elena Bortnikova**

“The Feast of Herod” by Silvestro Manaigo: Origin, Restoration and Attribution

The article deals with the issues of existence, restoration and attribution of the painting by the Venetian master Silvestro Manaigo “The Feast of Herod”. The canvas comes from the collection of paintings of Grand Duke Peter Fedorovich in the Picture House in Oranienbaum, for which it was acquired in 1746. The analysis of the artist's paintings and graphic works leads to the conclusion that the considered work is the earliest of Manaigo's paintings known today.

Keywords: Silvestro Manaigo; Italian artists; Italian painting of 17th – early 18th centuries; religious painting; the history of collecting; State Hermitage Museum; Oranienbaum

В собрании Эрмитажа находится монументальная картина на сюжет «Пир Ирода», поступившая в 1923 г. из Музея Академии художеств¹. Из-за своих внушительных размеров она почти столетие хранилась на валу, и лишь два года назад было принято решение о ее реставрации. Этому предшествовало внимательное изучение предыдущей истории картины, которая оказалась не просто интересной, но без преувеличения захватывающей, поскольку это полотно является одной из самых ранних работ старых европейских мастеров, приобретенных для частных галерей Санкт-Петербурга, и к тому же произведением художника редкого и малоизвестного даже на его родине, в Италии.

«Пир Ирода» был включен в Каталог живописной коллекции Музея Императорской академии художеств, составленный А. П. Сомовым в 1874 г. Именно здесь впервые назван автор картины – Сильвестро Манаиго (1666/1670–1750) – с указанием, что он был учеником Грегорио Ладзарини [8, кат. 329]. Здесь же дана ссылка на предыдущее местонахождение – Ораниенбаум. Действительно, картина есть в списке из сорока четырех работ, переданных в Академию художеств в 1765 г. из дворцов Ораниенбаума, но без указания имени автора² [11, с. 222], однако в этом же году в Академии художеств упоминается как произведение «Петромонако»³ [4, № 226]. Каким образом Пьетро Монако превратился у Сомова в Сильвестро Манаиго? Есть ли какая-либо связь между этими двумя именами? Попробуем разобраться.

Передача сорока четырех картин в Академию художеств осуществлялась по личному распоряжению императрицы Екатерины II, не желавшей оставлять на Собственной даче и во дворцах Ораниенбаума никаких напоминаний о бывшем муже. По счастью, двадцатилетний период пребывания Петра Федоровича в Ораниенбауме и составление им здесь художественных коллекций оказался достаточно хорошо документирован Якобом Штелином, который все эти годы являлся личным советником великого князя в том, что касалось приобретения произведений искусства и устройства в резиденции картинных галерей.

Однако идентификация картин из личного собрания Петра Федоровича осложняется тем, что в ранних перечнях произведений, присланных в Ораниенбаум, как правило, не упоминаются имена авторов, и основополагающими документами являются только описи Штелина 1762 г.⁴, его же планы развески картин на стенах галереи в Картинном доме и в Картинном зале во дворце Петра III [10, с. 137–155] и упомянутые списки картин, переданных в Академию художеств в 1765 г.

В одной из предыдущих статей, посвященных коллекциям современного Ораниенбаума, речь шла о работе Себастьяно Маццони «Три парки» [6], недавно возвращенной после реставрации на свое историческое место, согласно плану развески Штелина, в возрождаемом Картинном доме. Предмет настоящего исследования, как оказалось, также изначально находился в Картинном доме: «Пир Ирода» был отправлен из Санкт-Петербурга в Ораниенбаум в мае 1757 г. в числе тридцати трех картин и упомянут как «1 картина большая вышиною 3 аршина и $\frac{1}{2}$ вершка шириною 5 аршин 2 вершка на ней изображено иродово пирование и усекновение головы Иоанна Предтечи живописью высокою работою (выделено нами. – *Прим. авт.*), в рамах узинких позолоченных которые разобраны» [9, с. 116].

Итальянская живопись занимала центральное место в крупнейших королевских и частных коллекциях Европы, и в этой связи коллекция Петра Федоровича не была исключением: именно эта национальная школа составляла ядро живописного состава Картинного дома в Ораниенбауме. В 1746 г. великий князь приобрел крупную партию из двадцати семи произведений итальянских мастеров, доставленную в Санкт-Петербург через посредство крупного дилера Диего Бодиссони (1714–1797), приехавшего из Венеции по приглашению графа М. И. Воронцова «с немногими, но среди них довольно хорошими оригиналами» [10, с. 15]. На протяжении двух лет Бодиссони успешно торговал живописью преимущественно венецианских художников, что может свидетельствовать об особом интересе к венецианской школе среди петербургских знатоков и коллекционеров, а также о наличии у них выраженных

художественных предпочтений [12, с. 88]. С момента приобретения в течение шести лет картины хранились в императорском Летнем дворце в Санкт-Петербурге, пока в Ораниенбауме не началось строительство Картинного дома. Его фундамент был заложен в 1752 г., и уже в июне сюда была доставлена первая партия итальянских картин для создания картинной галереи [1]. О том, что они поступили из Летнего дворца, стало известно после обнаружения записи в «Тетради мелким расходам из заемной суммы», из которой следует, что 6 июня этого же года «6 матрозам на две шлюпки за привоз к буеру из *летнего дому* (выделено нами. – *Прим. авт.*) италианских живописных картин и протчаго выдано 1 рубль» [2, л. 99 об.]. Вторая очередь итальянской живописи прибыла в Ораниенбаум спустя пять лет, в 1757 г., незадолго до премьеры в Картинном доме оперы «Беллерофонт». Судя по карандашной записи на полях, все полотна были предназначены для «Картинной», т. е. Большого картинного зала. Именно во второй партии оказалось «Иродово пирование и усекновение главы Иоанна Предтечи» без указания имени автора, но с пометкой о высоком живописном уровне произведения [3, л. 64]. Отметим тот факт, что Манаиго был еще жив⁵ в момент приобретения полотна для великого князя Петра Федоровича и его поступления в Санкт-Петербург.

В описи, составленной К. Головачевским при передаче картин из Ораниенбаума в Академию художеств в 1765 г., его автором указан Пьетро Монако, гравер, предпринявший публикацию широко известного в Европе «Собрания 112 гравюр со сценами из Святого Писания», выдержавшего несколько изданий [23]⁶. Поскольку имя Сильвестро Манаиго было совершенно неизвестно составителю описи, он ссылаясь на публикацию Пьетро Монако, где была воспроизведена гравюра с картины Манаиго «Братья продают Иосифа» (местонахождение неизвестно) [13, р. 304, N 94]. Вопрос, было ли имя автора каким-либо образом обозначено в не обнаруженных до сих пор документах или на самой картине, по сей день остается без ответа. Сложно поверить, чтобы А. И. Сомов, утверждая в 1874 г. авторство Манаиго (и называя его учеником Грегорио Ладзарини – что верно), сам приписал картину мастеру,

на тот момент напрочь забытому, чье имя можно было с трудом отыскать лишь в старых биографических словарях [18, р. 459]⁷. Даже полтора столетия спустя его *œuvre* насчитывает всего семь живописных произведений и три рисунка. Между тем, углубившись в источники XVIII в. [17, р. XXXV; 24, р. 423], с удивлением узнаешь, что Сильвестро Манаиго упоминается среди наиболее признанных и известных мастеров Венеции.

Самым знаменитым и к тому же бесспорным произведением мастера является его поздняя работа – большая алтарная картина «Убиение святого Якова – архидьякона» в соборе Санта-Мария Маджоре в Бергамо (1744). За свою долгую жизнь и успешную, на первый взгляд, карьеру – художник неоднократно упоминается в одном ряду с Риччи, Тьеполо, Пьяццеттой, Питтони – он был обойден крупными заказами, которые выпадали ему лишь изредка. Как полагает А. Краевич, это объясняется его продолжительной работой с книгоиздателем Доменико Ловизой над графическими иллюстрациями⁸, а также занятиями миниатюрой, что не привлекало заказчиков больших монументальных работ [16]. Собственно-ручное письмо Манаиго, отправленное в 1744 г. каноникам собора Санта-Мария Маджоре в Бергамо в ответ на заказ алтаря «Мученичество святого Якова – архидьякона», является красноречивым документом, характеризующим самого художника как человека замкнутого, с глубоко затаенной обидой на несправедливую судьбу: «Симпатия, которую проявили Вы ко мне, как и другие почтеннейшие Синьоры Каноники, наряду с истинными знатоками, стала огромным утешением в моей смиренности, поскольку мне некого благодарить за это выражение покровительства, кроме как только само Небо. <...>. Поверьте, я и сейчас не был бы обойден заказами, если б, уподобившись иным шарлатанам, разоделся в пух и прах и торчал с утра до вечера в кофейнях или шутом гороховым вертелся во дворцах. Но это не в моих привычках: я не могу изменить самому себе, и у себя дома не испытываю ни малейшего неудобства, отказавшись даже от учеников, потому-то про меня забывают и обходят постоянно, но, как видно, Небо еще помнит обо мне...» [cit. ex.: 16, р. 41].

Число специальных исследований, посвященных Манаиго, крайне невелико. Кроме последней по времени статьи Краевича следует упомянуть лишь работы А. Мариуца и Н. Иванофф [22; 19]. Мариуц, приводя слова Гуариенти о способности Манаиго «imitare qualunque maniera Veneziana» [18, р. 459], справедливо задавался вопросом: под какими именами скрываются произведения этого загадочного мастера? Тем большее значение приобретает эрмитажная картина «Пир Ирода», до настоящего времени совершенно неизвестная критике. Ее реставрация и последующее введение в научный оборот должно стать заметным событием, особенно принимая во внимание тот факт, что она исполнена на рубеже XVII–XVIII столетий, то есть в ранний период творчества художника, о котором мы практически ничего не знаем.

Те немногие живописные работы, что считаются авторскими, мало чем помогают в атрибуции эрмитажного полотна, созданного еще целиком в традициях позднего Seicento, которым, по собственному признанию художника, он останется верен надолго: крупные, ярко освещенные фигуры, контрастно выделяющиеся на темном фоне, тесно сгруппированные композиции с характерной для эпохи барокко боязнью пустого пространства. Подтверждением авторства Манаиго, по нашему убеждению, служат две не живописные, а графические работы, в которых типологические особенности манеры художника проявляются особенно красноречиво (заметим, что на аналогичную аргументацию в свое время пришлось опираться Джузеппе Фьокко при атрибуции Манаиго картины «Моисей, поднимающий корону фараона» из Городского музея Тревизо, вариант которой проходил на антикварном рынке [22, р. 458]). Первая – это упомянутая гравюра с исчезнувшей картины «Братья продают Иосифа»⁹ (ил. 1). В ней можно отметить характерные для художника приемы построения композиции: изокефалия с частым использованием одной и той же модели, многократно повторенной в разных ракурсах, а также выдвинутая на передний план фигура, обращенная спиной к зрителю. Эти особенности отчетливо проявляются и в нашей картине: голова Ирода повторена художником четырежды, как и голова юноши с черными кудрявыми волосами,

которая появляется в разных поворотах не менее четырех раз и напоминает при этом аналогичного персонажа на рассматриваемой гравюре – сходство очевидно. Те же самые приемы наблюдаются и в рисунке к композиции «Учреждение Евхаристии» (ил. 2): многочисленные фигуры выстроены в одну линию, лица их не отличаются физиономическим разнообразием – лицо старца на переднем плане повторено трижды [20, р. 59, N. 42]. Обращает на себя внимание курульное кресло слева от Христа: его украшения, форма и отделка чрезвычайно близки аналогичному предмету мебели, изображенному на первом плане эрмитажной картины.

Еще один графический лист, недавно проходивший на аукционе Bassenge в Берлине [25] как рисунок неизвестного венецианского мастера XVII в., по нашему убеждению должен быть включен в *œuvre* Сильвестро Манаиго: наряду с характерной техникой – отмывкой кистью акварелью серым тоном с контрастным подчеркиванием силуэтов и складок в глубоких тенях (аналогичные приемы можно отметить и в рисунке из частной коллекции в Торонто) – в нем обращают на себя внимание те же особенности компоновки сцены, что были отмечены ранее: выстраивание персонажей в одной плоскости, изокефалия, наконец, фигура на переднем плане, обращенная спиной к зрителю, коленом упирающаяся на сиденье стула. В этом рисунке нельзя не заметить много общих мест с эрмитажной картиной: две фигуры правителей (мужская и женская?) справа под балдахином в тех же позах, что и на нашем полотне, тесное размещение гостей по одной линии вдоль пиршественного стола, наконец, стоящая фигура в центре и уже отмеченный персонаж справа от нее, изображенный со спины. Что еще примечательно в этом рисунке, так это масштабная сетка, предвещающая перенесение композиции на крупноформатный холст. При этом нельзя не заметить, что в эрмитажном «Пире Ирода» подобная сцена представлена в ракурсе *di sotto in su*¹⁰ – верное указание на ее изначальное предназначение для верхнего ряда в интерьере церкви либо религиозного братства, скуолы (ил. 3).

В композиции очевидны заимствования из работ Паоло Веронезе, что вообще характерно для венецианских мастеров конца

XVII столетия, когда Веронезе становится главным ориентиром для локальной школы. Нашу картину роднит с его творчеством прежде всего архитектурный фон: трехарочный портик с надстроенной над ним лоджией, слева продолженной экседрой с балюстрадой. Толпы зрителей под крышей лоджии, гости и свидетели трагической кульминации царского пира – поднесения Саломеей на блюде головы казненного Иоанна Предтечи. Несомненно влияние Веронезе в фигуре падчерицы Ирода: в выборе тонов ее одежды, тональной разработке складок нежно-розового платья, подхваченного лазоревым поясом (эти же цвета повторены в берете на голове Саломеи и украшающих его перьях), в накинutom поверх него золотисто-желтом покрывале, крупными складками драпирующегося вокруг юбки. Как на прототип подобного сочетания тонов можно указать на одежды героини картины Веронезе «Блудница перед Христом» из собрания Дальневосточного художественного музея в Хабаровске [5]. В работе Манаиго легко усмотреть и другие признаки подражания именно этой композиции Веронезе, хорошо известной в Венеции, поскольку с 1574 г. она находилась во дворце Соранцо на кампо Сан-Поло, а гравюра с нее была воспроизведена в упомянутом ранее издании Пьетро Монако. Заметно стремление художника разместить персонажей близко один к другому, как это сделал Веронезе в группе книжников и фарисеев, можно даже узнать старика в очках, рассматривающего манускрипт, в облике старца, сидящего за столом у правого края. При этом, как уже отмечалось, у Манаиго очень ограничен набор моделей – он многократно повторяет одни и те же лица, чуть меняя ракурсы. У него также очевидные проблемы с изображением фигур в перспективном сокращении, из-за чего они не сомасштабны друг другу. Передача эмоций тоже не является сильной стороной этого живописца – лица изображенных персонажей однообразны и невыразительны. Однако в целом композиция «Пир Ирода» выглядит очень эффектно, не случайно она выделена в описании Картинного дома как картина, написанная «живописью высокою работою». Справедливость подобного суждения получила полное подтверждение в ходе длительной

и сложной реставрации монументального полотна, которая продолжается и в настоящее время.

До поступления в Лабораторию научной реставрации станковой живописи Государственного Эрмитажа в РХЦ «Старая Деревня»¹¹ картина длительное время находилась в фондохранилище, смонтированная на валу. После разматывания и осмотра на горизонтальной поверхности было установлено, что авторский холст дублирован, по всей поверхности зафиксирована объемная деформация основы с сильным оседанием краев по периметру, выявлена утрата левого верхнего угла. Красочный слой в ходе бытования картины многократно подвергался чинкам и поновлениям, в результате чего поверхность авторской живописи оказалась под плотным слоем старых записей и тонировок. Это заключение подтверждают и результаты технико-технологических исследований в ИК-, УФ- и РФА-лучах, которые показали множественные утраты грунта и красочного слоя до основы на фонах, изображениях драпировок, мебели, архитектуры и неба; сильно пострадала верхняя часть фигуры Саломеи, на которой зафиксирован разрыв с утратой фрагмента и реставрационной мастиковкой с записью, искажающей первоначальный авторский замысел.

В процессе технической реставрации было произведено восстановление связи авторского и дублировочного холстов с запрессовкой, выполнено укрепление грунта и красочного слоя, дублирование обветшавших кромок, что позволило равномерно растянуть полотно на новом подрамнике. Обнаруженные под записями многочисленные серые клее-меловые мастиковки толщиной, превышающей авторскую, лежали не только в местах осыпей и утрат, но и на красочном слое. Лаковая пленка была покрыта плотным слоем копоти и сажи. Когда на пробных участках раскрытия под мастиковками удалось обнаружить ранее скрытые детали рисунка и светлую, насыщенную, яркую живопись, картина предстала перед глазами в авторском колорите и тоне, который было необходимо полностью расчистить (ил. 4). В настоящее время продолжается работа по живописной реставрации произведения.

Эффект сильного живописного воздействия, которое оказывала картина на современников, в данном случае достигается весьма

умелым использованием приемов освещения, контрастов светотени. Еще Адриано Мариуц подчеркивал, что известные живописные работы Манаиго (а все они, повторим, относятся к зрелому и позднему периоду его творчества) выдают в нем последователя *tenebrosi* [22, р. 458], и наша картина это неопровержимо доказывает. Истоки такой приверженности можно найти в работах венецианских современников Манаиго, как, например, Дзанки, Молинари или Беллуччи. Одновременно обращает на себя внимание очевидное знакомство с произведениями фламандских мастеров XVII в., в первую очередь Питера Пауля Рубенса и его мастерской.

Сюжет, представленный на картине Манаиго, получил широкую известность в одноименных композициях Рубенса¹² и его учеников. В этой связи примечательно, что одна из них оказалась в Санкт-Петербурге в частной коллекции почти одновременно с полотном Манаиго и сейчас также экспонируется в Ораниенбауме. Речь о картине «Пир Ирода» кисти Яна Томаса (1617–1678), ученика П.-П. Рубенса (*ил 5*), свободно интерпретировавшего композицию мэтра¹³. Ключом к решению вопроса о ее происхождении являются старые бумажные этикетки на обороте, указывающие, что доска поступила в «ведомство камерцалмейстерской конторы из Лестоковского дому». Личный врач императрицы Елизаветы Петровны лейб-медик граф И.-Г. Лесток, немало способствовавший успеху переворота 25 ноября 1741 г., уже в 1745 г. попал в опалу, в 1748 г. приговорен к смертной казни, замененной ссылкой, а его имущество было конфисковано. Так картина «Пир Ирода» Яна Томаса оказалась в императорской коллекции живописи, расположенной в павильоне Эрмитаж Летнего дворца Елизаветы Петровны.

Примечательно, что авторство Томаса было установлено в процессе реставрации, когда на лицевой стороне картины в нижнем правом углу открылась подпись художника: «J: Thomas f». Тем самым была поставлена точка в длинной цепи предположений о возможном исполнителе¹⁴ этой талантливой и запоминающейся картины. Ранее была также выдвинута гипотеза о том, что картина создана на основе гравюры Схелте Болсверта с оригинала П.-П. Рубенса. Существование гравюры с зеркально представлен-

ной композицией (*ил. б*) позволяет сделать предположение, что на нее в своей работе ориентировался Сильвестро Манаиго. Творчество Рубенса было хорошо знакомо венецианским художникам благодаря широкому распространению в городе печатной графики и монументальному полотну «Пир в доме Симона Фарисея», которое Манаиго мог видеть в Венеции в палаццо Грасси и которое также вошло в упомянутый сборник гравюр Пьетро Монако [13, р. п. 66;].

Подтверждение авторства Сильвестро Манаиго в отношении «Пира Ирода» позволяет не просто расширить список представленных в наших собраниях венецианских живописцев, что само по себе повышает значение коллекции, но является существенным вкладом в живописный корпус мастера, серьезно обогащая наши представления о творчестве этого малоизученного, но незаурядного живописца конца XVII – первой половины XVIII столетия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Государственный Эрмитаж. Инв. № ГЭ 4728; холст, масло; 218,0 × 342,0 см.

² В списке, составленном С. Торелли и И.-Ф. Гроотом, сделана следующая запись: «36. Картина большая живописная на холсте, представляющая усекновение главы Иоанну Предтечу, одна».

³ Запись в списке К. Головачевского: «№ 226. Петромонако. Представляет Пир Иродов и принесенную главу предтечи и крестителя Иоанна. 7,2×11,2 ф.».

⁴ «Опись картинной галереи Его Императорского Высочества великого князя в Ораниенбауме рядом с библиотекой» и «Картины в зале дворца в крепости [Петерштадт]».

⁵ Дата смерти Сильвестро Манаиго – 1750 – сообщается П.-Ж. Мариэттом [21, vol. III, р. 235].

⁶ Отдельные листы из этого альбома представлены в трех коллекционных альбомах с гравюрами великого князя Петра Федоровича, ныне хранящихся в фондах эрмитажного кабинета гравюр (Инв. № ОГ-85833-86015, ОГ-86016-86173, ОГ-86174-86388).

⁷ Предположительно, на оборотной стороне авторского холста была выполнена надпись, впоследствии скрытая дублировочным холстом, позволившая установить имя автора картины. Примером этому служит

недавно обнаруженная при раздублировании надпись на плафоне Гаспаре Дициани «География» из Китайского дворца в Ораниенбауме с указанием представленного на картине сюжета.

⁸ Манаиго вместе с Тьеполо участвовал в издании «Gran Teatro di Venezia...», о чем в 1715 г. сообщал Доменико Ловиза: «Le pitture saranno disegnatte [...] ds Silvestro Manaigo ed intagliate da Andrea Zucchi» (15, p. 23).

⁹ Pietro Monaco after Silvestro Manaigo. Joseph being sold into slavery by his brothers, who sit around a well dividing up the coins, 1730–39 (The Metropolitan Museum of Art. Accession Number: 62.600.466).

¹⁰ Снизу – вверх (итал.)

¹¹ Работы по реставрации картины ведет художник-реставратор П. А. Давыдов.

¹² П.-П. Рубенс. Пир Ирода. Между 1635–1638. Национальная галерея Шотландии, Эдинбург. NG 2193.

¹³ ГМЗ «Петергоф», инв. № ОДМП 381-ж. Дерево, темпера. 60,0 × 82,5 см.

¹⁴ Штелином указано: Бронкхорст. Поднесение головы Иоанна Ироду в его пышном дворце [Записки, т. 2, с. 49]; затем картина приписывалась Франку Старшему (Опись картин императорского Эрмитажа 1859. Т. 4, № 6024; выдвигалось также имя Абрахама ван Дипенбека (Н. И. Грицай, устно).

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. РГАДА (Российский государственный архив древних актов) Ф. 1239. Оп. 3. Д. 61449. Л. 75–83 об. Что послано на буере во Араним-бом 27 картин италианских живописных на полотне.

2. РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3, д. 61508. Тетради мелким расходам из заемной суммы.

3. РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 114. Д. 61549. Тетради о забранных от разных купцов товарах. 1757. 78 л.

4. РГИА (Российский государственный архив). Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 570. Каталог оригинальных картин И. И. Шувалова. 1773. Здесь: Опись неподвижных вещей бывших в смотреии Кирилы Головачевского. На 63 л. В т. ч.: Картины, привезенные из Ариэмбома сентября 4 дня 1765 году без рам все (№ 220–263).

5. *Артемьева И.* «Блудница» Веронезе из дома Соранцо: атрибуция и история заказа / И. С. Артемьева // Искусствознание. 2020. № 3. С. 176–201.

6. *Артемьева И. С., Бортникова Е. А.* Итальянская живопись в собрании дворцов Ораниенбаума: история и атрибуция картины Себастьяно Маццони

«Три парки» из Картинного дома Петра III / И. С. Артемьева, Е. А. Бортникова // Научные труды / Ин-т имени И. Е. Репина. Вып. 53 : Проблемы развития зарубежного искусства / науч. ред. Н. М. Лянышина ; сост. Е. В. Калимова, Ю. А. Орлова. СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 2020. С. 121–131.

7. Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. [В 2 т.] / [сост., пер. с нем., вступ. ст., предисл. к разделам и примеч. К. В. Малиновского]. М. : Искусство, 1990. Т. 1. 445, [1] с. : ил; Т. 2. 246, [1] с. : ил.

8. Картинная галерея Императорской академии художеств : в 3 ч. Ч. 2 : Каталог произведений иностранной живописи (оригиналов и копий) / сост. А. И. Сомов. СПб. : Тип. Императорской Академии наук, 1874. [4], VIII, 218 с.

9. Малиновский К. В. История коллекционирования живописи в Санкт-Петербурге в XVIII веке / К. В. Малиновский. СПб. : Крига, 2012. 536 с.

10. Малиновский К. В. Материалы Якоба Штелина. [В 3 т.] Т. II / К. В. Малиновский. СПб. : Крига, 2015. 343 с.

11. Павлова М. А. Ораниенбаумские тетради / М. А. Павлова. СПб. : Историческая иллюстрация, 2016. Вып. 1 : Петерштадт. Дворец Петра III. Картинный дом. 2016.

12. Соколова Я. Российско-венецианские художественные связи в XVIII веке: венецианские художники, торговцы картинами и культурные посредники в Санкт-Петербурге / Я. Соколова // Венецианцы в Петербурге : материалы науч. конф. / [сост., отв. ред. И. А. Карпенко]. СПб. : ГМИ СПб., 2022. С. 72–99.

13. *Apolloni D.* Pietro Monaco e la raccolta di cento dodici stampe della storia sacra. Gorizia, 2000.

14. *Artemieva I.* L'Adutera Soranzo di Paolo Veronese ritrovata / I. Artemieva // *Ricche Minere*. 2016. No. 6. P. 5–30.

15. *Bonannini A.* Dall'ideazione alla realizzazione: note sulla raccolta di Domenico Lovisa // Venezia, 1717. Venezia 1993. Immagini a confronto. Catalogo della mostra a cura di U. Franzoi, M. G. Montessori, A. Bonannini. Venezia, Palazzo Ducale, Cinisello Balsamo, 1993. P. 23.

16. *Craievich A.* Proposte per Silvestro Manaigo // *Arte in Friuli Arte a Trieste (AFAT)*. 2004. N. 23. P. 39–50.

17. *Da Canal V.* Vita di Gregorio Lazzarini. In *Vinegia : Dalla stamperia Palese*, 1809. 88 p.

18. Silvestro Menaico // *Abecedario pittorico del M.R.P. Pellegrino Antonio Orlandi, Bolognese, contenente le notizie de' professori di pittura, scoltura, ed architettura*. Venezia : Giambatista Pasquali, 1753. 583 p.

19. *Ivanoff N.* Disegni di Silvestro Manaigo // *Arte Veneta*, n. XII, 1958, p. 212–215.
20. *Knox G.* 18th Century Venetian Art in Canadian Collections. Exh. Catalogue. Vancouver, 1989.
21. *Mariette P.-J.* Abecedario de P.-J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes. Ouvrage publié d'après les manuscrits autographes conservés au cabinet des estampes de la Bibliothèque Impériale, et annoté par MM. Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon, 6 voll., Paris 1851–1860.
22. *Mariuz A.* Contributo per Silvestro Manaigo // *Per l'arte da Venezia all' Europa*. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo / A cura di M. Piantoni. L. De Rossi. II. Monfalcone, 2001. P. 457–460.
23. Raccolta di centododici stampe delle pitture della Storia Sacra, incise per la prima volta in rame e fedelmente copiate dagli originali esistenti in Venezia di celebri autori antichi e moderni da Pietro Monaco. Venezia ed. 1743, 1746 (Vienna, Dresda, Bologna), 1763, 1772, 1789.
24. *Zanetti A. M.* Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V, Venezia, Albrizzi, 1771. [2], VII–XVI. 628 p. [1] leaf of plates: 21 cm. (8vo).
25. Bassenge (Berlin). Auktion 117. Zeichnungen des 15. bis 19. Jahrhunderts. Juni 2021, Lot n. 6523. URL: <https://bassenge.com/kataloge/117/> ZN (дата обращения: 17.07.2023).



1. Монако, Пьетро (1707–1772) по оригиналу Манаиго, Сильвестро (1666/1670–1750). Братья продают Иосифа. 1730–1739. Бумага, гравюра резцом. 33,8×48,0 см. Венеция. Метрополитен-музей, инв. № 62.600.466



2. Манаиго, Сильвестро. Учреждение Евхаристии. Бумага.
Частная коллекция, Торонто



3. Манаиго, Сильвестро. Иоанн Креститель перед Иродом (?). XVII в.
Бумага, перо, отмывка серым тоном (Bassenge (Berlin). Auktion 117.
Zeichnungen des 15. bis 19. Jahrhunderts. Juni 2021, Lot n. 6523)



4. Манаиго, Сильвестро. Пир Ирода. Холст, масло. 218,0×342,0 см.
В процессе реставрации. Государственный Эрмитаж, инв. № ГЭ 4728



5. Томас, Ян (1617–1678). Пир Ирода. XVII в. Дерево, темпера.
60,0×82,5 см. ГМЗ «Петергоф», инв. № ОДМП 381-ж



6. Болсверт, Схелте Адамс (1586–1659) по оригиналу Рубенса Питера Пауля (1577–1640). Саломея с головой Иоанна Крестителя. 1596–1659. Нидерланды. Бумага, гравюра резцом. 42,5×61,2 см. Рейксмузеум, № RP-P-1918-1670)

88 Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 66: Сохранение культурного наследия. СПб. : С.-Петерб. акад. художеств, 2023. При цитировании ссылка обязательна