

Научная статья
УДК 7.035+75.03
doi: 10.17223/24099554/23/4

Карл Брюллов и итальянские лирические певицы: о портрете Джузеппины Ронци де Беньис

Алессандро Романо

Независимый исследователь, Венеция, Италия, sandro67romano@gmail.com

Аннотация. Очевидным выражением любви Брюллова к итальянской опере, особенный творческий расцвет которой пришелся на первую половину 1830-х гг., стали три портрета известных итальянских оперных певиц, которым и посвящена эта статья. Определяется год создания портрета Джузеппины Ронци де Беньис и подтверждается документально его атрибуция.

Ключевые слова: портрет, К.П. Брюллов, итальянские лирические певицы XIX века, Ф. Таккинарди Персиани, Дж. Паста, Дж. Ронци де Беньис

Для цитирования: Романо А. Карл Брюллов и итальянские лирические певицы: о портрете Джузеппины Ронци де Беньис // Имагология и компаративистика. 2025. № 23. С. 79–96. doi: 10.17223/24099554/23/4

Original article
doi: 10.17223/24099554/23/4

Karl Bryullov and Italian women opera singers: On the portrait of Giuseppina Ronzi de Begnis

Alessandro Romano

Independent researcher, Venice, Italy, sandro67romano@gmail.com

Abstract. Although there is no trace of Bryullov's passion for Italian opera in his published epistolary, there is no doubt that he loved it selflessly. Bryullov's melomania becomes evident, if we consider the genesis of his most

famous work, *The Last Day of Pompeii*, inspired not only by his visit to the ancient ruins, but also by the eponymous musical drama of 1825 by the Sicilian composer Giovanni Pacini. Bryullov's love for Italian musical drama, which was at its peak in the first half of the 1830s, obviously manifested in three portraits of famous Italian opera singers: Fanny Tacchinardi Persiani as Amina in Vincenzo Bellini's *La Sonnambula* (1834), Giuditta Pasta as Anne Boleyn in Gaetano Donizetti's eponymous opera (1834), and Giuseppina Ronzi de Begnis as Semiramis in Gioachino Rossini's eponymous opera (1831). The last painting, unsigned and undated, is stored in Milan, in the Exedra Hall of La Scala Museum. Until recently, it was exhibited as the work of an unknown artist, but during one of their Italian research expeditions, Ivan Bocharov and Yulia Glushakova, art historians and renowned experts in the study of the stay of 19th-century Russian artists in Italy, attributed this canvas as a portrait of Giuseppina Ronzi de Begnis by Bryullov, previously considered lost. This attribution was later questioned, since the portrait kept at La Scala seemed inconsistent with Bryullov's skill and inspired manner; however, it is completely correct.

Keywords: portrait, Karl P. Bryullov, 19th-century Italian women opera singers, Fanny Tacchinardi Persiani, Giuditta Pasta, Giuseppina Ronzi de Begnis

For citation: Romano, A. (2025) Karl Bryullov and Italian women opera singers: On the portrait of Giuseppina Ronzi de Begnis. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 23. pp. 79–96. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/23/4

Хотя в изданном эпистолярии Брюллова от его страсти к итальянской опере не осталось и следа, все же в том, что русский художник ее самозабвенно любил, нет никаких сомнений. Среди свидетельств современников мне удалось обнаружить только два тому подтверждения: в мемуарах коллекционера и художника-любителя Егора Маковского, который познакомился с Брюлловым в 1836 г. по возвращении художника в Россию после продолжительного двенадцатилетнего пребывания в Италии: «Пение любил до восторженности. Рассказывал о заграничных артистах, отдавал преимущество г-же Малибран и Паста, подарил моей жене оперу “Лунатик” [“Сомнамбула”] г. Беллини», с которым был «лично знаком» [1. С. 130]; и в отрывке начала 1840-х гг. из рассказа о художнике писательницы Марии Ростовской: «Брюллов с ума сходил от оперы. <...> иногда приходил к нам в ложу, расстроенный и утомленный, весь в слезах, и в меланхолическом его

взгляде можно было прочесть все потрясения его чувствительной души» [2. С. 159].

Тем не менее можно найти косвенные подтверждения меломании Брюллова, если учесть генезис его самого известного произведения, а именно картины «Последний день Помпеи» (1827–1833; Санкт-Петербург, Русский музей), сюжет которой был инспирирован не только посещением руин античного города, но и одноименной музыкальной драмой, написанной в 1825 г. сицилийским композитором Джованни Пачини [3. С. 93]: в 1831 г. Брюллов создал его акварельный портрет, ныне, к сожалению, утерянный [4. Р. 69]. Михаил Железнов, ученик и биограф художника, упоминает о портрете, также утерянном, итальянского певца из Монцы, выступавшего в амплу бассо буффо, Агостино Ровере, который был выполнен русским художником во время его пребывания в Барселоне [1. С. 252; 5. С. 23]. Мне удалось найти подтверждение этого факта в каталонской газете 1850 г.:

Нам довелось увидеть два портрета кисти знаменитого художника Брюллова, который пробыл в этой столице [Барселоне] некоторое время. Первый представляет даму¹, второй – выдающегося певца г-на Ровере. Оба они отличаются изумительной правдивостью и замечательным сходством, оба достойны кисти выдающегося художника [6. Р. 4009].

Очевидным выражением этой любви Брюллова к итальянской музыкальной драме, особенный творческий расцвет которой пришелся на первую половину 1830-х гг., стали три портрета известных итальянских оперных певцов, которым и посвящена эта статья.

В некрологе художника, опубликованном в 1852 г., болонский искусствовед Микеланджело Гуаланди написал:

В восторге от тех [артистов], которые превзошли средний уровень <...> в пении, <...> он создал и передал в дар [портрет] певицы Рончи де Беньис. <...> В 1834 году наш Карл посетил Болонью <...>. Там он набросал портрет знаменитой Джудитты Пасты в роли Анны Болейн – в том эпизоде, где повергнутая королева из тюрьмы слышит славословия тем, кто отнял у нее и мантию, и корону [8. Р. 238].

¹ Возможно, портрет балерины Амалии Каппелли, жены Ровере [7. Р. 321].

К двум картинам, описанным Гуаланди и в России впервые указанным в списке произведений Брюллова, подготовленном В.В. Стасовым в 1861 г. [9. С. 404], следует добавить и третий портрет того же жанра, упомянутый французским журналистом и писателем Жаком-Жерменом Шод-Эгом в биографическом очерке певицы-сопрано Фанни Персиани: «Брюллов, самый знаменитый портретист Италии, добивался чести написать ее в полный рост» [10. Р. 219].



К.П. Брюллов. Фанни Таккинарди Персиани в роли Амины
(«Сомнамбула» В. Беллини)
Санкт-Петербург, Музей Академии художеств

Начнем с выполненного в 1834 г. портрета Фанни Таккинарди, подписанного и датированного художником. Некоторое время он хранился во Флоренции у отца певицы, ливорнского виолончелиста и те-

нора Николы Таккинарди; впоследствии перешел в коллекцию географа и исследователя Петра Семенова (Тян-Шанского) [11. С. 340]. В России эта картина впервые упомянута в исправленном и дополненном списке произведений К.П. Брюллова, опубликованном в 1876 г. [12. С. 26].

Франческа Феличита Мария Таккинарди, известная как Фанни, родилась в Риме в 1807 г. и получила музыкальное образование у своего отца. В 1829 г. во Флоренции она вышла замуж за композитора из Реканати Джузеппе Персиани. Певица дебютировала в 1832 г.; ее дарование и сценическая органика обеспечили ей быструю и блистательную карьеру. Ее словесный портрет, опубликованный в театральном журнале того времени, можно назвать экфразисом портрета Брюллова:

Мадам Таккинарди-Персиани невелика ростом, но красиво сложена: на ее привлекательном лице лежит легкий отпечаток сладостной меланхолии а прекрасные, полные жизни глаза доказывают, что ей знакомы глубокие чувства, которые она, несомненно, хорошо умеет выражать. Ее манера пения красива и чиста, в особенности ее исполнение речитативов [13. № 490. Р. 196].

Брюллов изобразил Таккинарди в роли Амины в первой сцене оперы Винченцо Беллини «Сомнамбула», которая входила в репертуар певицы на протяжении всей ее карьеры. В частности, Таккинарди блистала в роли Амины на сцене миланского Театра Каркано в ноябре 1833 г. [14. № 332. Р. 1445; № 335. Р. 1462], когда Брюллов находился в этом городе [14. № 309. Р. 1352], где в галерее Брера начиная с сентября 1833 г. была выставлена и произвела фурор его картина «Последний день Помпеи». Чуть более месяца спустя, 4 января 1834 г., Таккинарди повторила свой успех в этой роли в Театре Валле в Риме, снова вызвав энтузиазм публики и критиков:

<...> в этой роли г-жа Таккинарди превзошла себя; она потрясла всех своим финальным рондо, и ее вызывали множество раз <...>. Чем более слух зрителей проникался этой совершеннейшей гармонией, тем более прекрасное пение новой Амины опьяняло умы и сердца музыкальными чарами, которыми она умела их увлечь [15. № 515. Р. 174–175].

Особого упоминания достойно то обстоятельство, что в том же самом 1834 г. муж Фанни Таккинард, композитор Джузеппе Персиани, написал лирическую трагедию в трех действиях «Инесса де Кастро»¹ на сюжет эпизода третьей песни поэмы Камозэнса «Лузиады», вдохновившись трагической историей того же самого персонажа, которого Брюллов летом 1834 г. изобразил на своей знаменитой исторической картине «Смерть Инессы де Кастро, морганатической жены португальского инфанта дона Педро» (Санкт-Петербург, Русский музей) [11. С. 135]: трудно сказать, было ли это простым совпадением или своего рода осмотической перекличкой направления мыслей двух художников.



К.П. Брюллов. Джудитта Паста в роли Анны Бولين
(незавершенный; Милан, Музей театра Ла Скала)

¹ Премьера оперы состоялась в Неаполе в начале 1835 г. [16. № 566. Р. 168].

Портрет Джудитты Пасты в роли Анны Болейн, который в настоящее время выставлен в пятом зале Музея театра Ла Скала в Милане, также подписан Брюлловым и датирован 1834 г. Опера «Анна Болейн», написанная Гаэтано Доницетти специально для Пасты¹, была поставлена в Муниципальном театре Болоньи в начале ноября того же года [18. Р. 232], когда Брюллов гостил в Болонье у своего друга-скульптора Цинциннато Баруцци. Болонский юрист и искусствовед Карло Панкальди так описал историю портрета:

Когда Брюллов услышал несравненную Пасту <...> в «Анне Болейн», он был настолько потрясен сценой бреда низложенной королевы в тюрьме, <что> решил написать портрет певицы в полный рост с натуры. Гении не откладывают своих замыслов и им несложно их осуществить; так было и у Брюллова, который за несколько дней создал великолепное полотно, которое каждого, кто имел счастье насладиться «Анной Болейн» Доницетти, сразу же заставляло слышать свадебный марш Сеймура, и увидев, как на лице Анны, изображенном на этом волшебном портрете, рыдание и отчаяние на мгновение уступают место порожденной бредом мимолетной радости оттого, что она все еще королева, но поскольку рука, непроизвольно поднятая к голове, обнаруживает, что на ней уже нет короны, и она понимает, что это была только иллюзия, улыбка быстро исчезает с ее лица – увидев все это, зритель не мог удержаться от восклицания: «Да, это несчастная королева, чей образ создан божественной Пастой!». Совершеннейшее сходство портрета с лицом модели было достигнуто потому, что эта выдающаяся певица часто посещала ателье Баруцци, где художник работал над своей картиной и где он должен ее закончить. Эта картина, как по исключительности работы, так и по своему сюжету, и по тому поводу, который дал ей жизнь, сама по себе является великолепным историческим памятником изящных искусств [15. № 559. Р. 105].

Джудитта Негри родилась в 1797 г. в Саронно. Она дебютировала в Комо в 1812 г., а четыре года спустя вышла замуж за миланского юриста и тенора-любителя Джузеппе Пасту, взяв его фамилию. С тех пор она выступала в Италии, Лондоне и Итальянской опере в Париже, вскоре став одним из самых прославленных сопрано своего времени.

¹ 26 декабря 1830 г. в Театре Каркано в Милане композитор Михаил Глинка присутствовал на премьере оперы «Анна Болейн» и назвал исполнение Пасты «действительно отличным» [17. С. 62].

Как и другие работы Брюллова тех лет, портрет Пасты остался незавершенным, о чем свидетельствует небольшое неопубликованное письмо, которое Баруцци написал Брюллову в 1837 г., когда художник уже покинул Италию:

Моя Каролина тебя знает, потому что однажды она увидела тебя в моем ателье, куда она пришла со своим отцом, чтобы увидеть портрет Пасты, который ты писал. <...> Мадама Паста несколько раз просила свой портрет, написанный тобою, но я всегда отказывался отдать его, потому что не знаю, согласен ли ты. Я пользуюсь этим обстоятельством, чтобы услышать от тебя самого, что я должен сделать: будь любезен ответить мне на таком же клочке бумаги как этот, потому что я пошлю его госпоже [Пасте] таким, каким получу [19; 20. С. 135, 136].

В другом неопубликованном письме, обнаруженном мною в Библиотеке Аркиджинназио в Болонье от 29 декабря 1839 г., Паста попросила Баруцци передать ей картину, к которой Брюллов, по-видимому, уже больше не собирался возвратиться:

Когда в 1834 году я выступала в роли Анны Болейн в этом городе, прославленный Брюллов внезапно и в высшей степени любезно пожелал написать мой портрет: и в Вашем ателье, которое привыкло быть обителью гениев, чудотворная кисть Вашего знаменитого друга воссоздала меня саму. Однако работа над картиной, доведенной за несколько дней до восхитительного сходства и обещающей быть превосходной, была прервана внезапным отъездом художника: к несчастью, полотно до сих пор покоится там, где оно родилось, в ожидании руки, единственно достойной закончить его. Пока мне из месяца в месяц, а потом из года в год льстила надежда на то, что прославленный художник, вняв всеобщему желанию, вернется в Италию и положит последние мазки на полотно, эта прекрасная надежда умеряла мое страстное желание обладать им. Поскольку я по-прежнему желаю обладать этой великолепной, хотя и не законченной работой, которую я сохранила как вещь саму по себе драгоценную и мне дорогую, я обращаюсь к Вам, почтенный синьор Баруцци, с нижайшей просьбой любезно препроводить ее ко мне в Милан <...> [21].

Год спустя певица встретила с Брюлловым в Петербурге, куда она была приглашена на гастроли [22. С. 47], однако была ли исполнена ее просьба, и если да, то когда это произошло, нам неизвестно.



К.П. Брюллов. Джузеппина Ронци де Бенъис в роли Семирамиды
(Милан, Музей театра Ла Скала)

Но вот наконец мы подошли к истории портрета Джузеппины Ронци де Бенъис. Искусствовед Эсфирь Ацаркина отнесла его к 1833–1835 гг., с примечанием, что местонахождение этой работы неизвестно [11. С. 343]. Портрет певицы, не подписанный и не датированный, хранящийся также в Милане, в Музее театра Ла Скала, в зале Экседры, до недавнего времени экспонировался как работа неизвестного художника [23. Тав. XXV]. Но во время одной из своих итальянских исследовательских экспедиций ученые-искусствоведы Юрий Бочаров и Юлия Глушакова, известные специалисты по изучению обстоятельств пребывания русских художников XIX в. в Италии, атрибутировали это полотно как портрет Джузеппины Ронци де Бенъис

работы Брюллова, ранее считавшийся утраченным [24. С. 74–79]¹. Эта атрибуция позже была подвергнута сомнению, поскольку портрет, хранящийся в Ла Скала, казался не соответствующим мастерству и вдохновенной манере Брюллова [26. С. 18], однако вскоре станет ясно, что она совершенно корректна.

Джузеппина Ронци родилась в Милане в 1800 г. и была одним из самых известных сопрано того времени. После дебюта в 1814 г. в театре Дей Фиорентини в Неаполе ее блестящая карьера продолжилась в Париже и Лондоне. В 1816 г. она вышла замуж за певца Джузеппе Де Бенъиса (бас), с которым рассталась в 1825 г., по возвращении в Италию. Во второй половине 1820-х гг. она временно покинула сцену из-за проблем с голосом, однако вновь вернулась на подмостки в Неаполе в 1831 г. [27. Р. 176]. В дополнение к ее таланту певицы она обладала величественной осанкой, которая создала ей репутацию красавицы «у тех, кто не слишком враждебен изобилию плоти» [28. Р. 10], а также вспыльчивым характером, который по случаю представления в Неаполе оперы Доницетти «Мария Стюарт» в 1834 г. привел ее к ссоре с другой примадонной, сопрано Анной Делсере. Сам композитор рассказывал:

О женской ссоре ты знаешь, только я не знаю, знаешь ли ты, что Ронци, злословя обо мне и считая, что я ее не услышу, сказала: «Доницетти защищает эту б... Делсере», а я неожиданно ответил: я не защищаю ни одной из вас, но б... были эти двое [Мария Стюарт и Елизавета], и вы тоже две б... [29. Р. 148].

На портрете певица изображена в одной из ролей, в которой она была наиболее известна: это ассирийская царица Семирамида в одноименной мелодраме Джоакино Россини. Гуаланди писал, что картина была создана в Риме [8. Р. 238]; однако в период с 1831 по май 1835 г., когда Брюллов уезжал в путешествие по Греции и Турции перед возвращением в Россию [30. С. 1], Ронци де Бенъис не выступала в роли Семирамиды. За этот период в итальянских театральных журналах зафиксированы только две постановки «Семирамиды», в которых она

¹ Ученые также задались вопросом, можно ли атрибутировать Брюллову портрет Марии Малибран в роли Дездемоны, выставленный в том же зале [24. С. 79–80], однако не существует сомнений в его принадлежности кисти художника Луиджи Педрацци [25. Р. 81–82].

пела: в Неаполе, в театре Сан-Карло осенью 1831 г. и во Флоренции в театре Делла Пергола в июне 1834 г. [15. № 536. Р. 149; 31. Р. 934].

Если начать со второй постановки, то я не обнаружил никаких упоминаний о пребывании Брюллова во Флоренции в 1834 г. С начала этого года и до конца лета художник находился в Милане, где преимущественно проживал в целом около года [11. С. 504; 32. С. 562]. 14 сентября Брюллов был принят во Флорентийскую Академию изящных искусств в качестве иностранного члена [33. Р. 111], но его присутствие во Флоренции в это время не документировано. Проведя позднюю осень в Болонье, в конце года художник вернулся в Рим [34. С. 148; 35. Р. 269–271]; Ронци де Беньис же, направлявшаяся из Неаполя в Милан, проехала через Болонью 28 ноября [15. № 560. Р. 119], но Брюллов был занят несколькими другими работами, и, кроме того, ему еще предстояло заканчивать портрет Джудитты Пасты. Короче говоря, датировать портрет Ронци де Беньис 1834-м г. не представляется разумным.

Напротив, присутствие художника в Неаполе осенью 1831 г. засвидетельствовано композитором Михаилом Глинкой, который не только упомянул в своих мемуарах встречу с Брюлловым, но и присутствовал в театре Сан-Карло именно на представлении «Семирамиды» и не особенно высоко оценил пение Ронци де Беньис: «Хорошая артистка, но с голосом уже испорченным (voix cassée)» [17. С. 72]. Компетентное суждение, которое, однако, контрастирует с очень хвалебными отзывами, опубликованными в итальянской прессе. Не вдаваясь в суть, процитирую хотя бы один примечательный отрывок:

Хотя «Семирамида» сотню раз исполнялась на наших сценах, эта опера показалась нам совершенно новой теперь, когда в ней спела Ронци <...>. Мы побежали в театр, сомневаясь в успехе (если честно сказать), но поистине совершенный триумф увенчал ее исполнение. Все взгляды были обращены на синьору Ронци, <...> мы можем откровенно утверждать, что Ронци в партии Семирамиды превзошла и саму себя, и всеобщие ожидания [36. Р. 65–66].

Если датировка 1831-м г. в конечном счете кажется вполне разумной, все же следует рассмотреть и альтернативную гипотезу, вызванную тем, что в инвентарной описи Музея театра Ла Скала, приобретенного портрет в 1913 г. у наследников певицы, было отмечено, что он был написан в Одессе около 1850 г.! [24. С. 75].

В марте 1849 г. Брюллов уехал из Петербурга и посетил несколько европейских стран, а летом следующего года прибыл в Италию. Но поскольку Одесса была в стороне от его маршрута – через Польшу, Пруссию, Бельгию и Англию, с пребыванием на Мадейре и, наконец, поездки в Испанию [11. С. 264–280], Бочаров и Глушакова задались вопросом, верно ли указание на место создания портрета и не следует ли пересмотреть датировку, поскольку в конце 1835 г., вернувшись на родину после вышеупомянутого путешествия в Грецию и Турцию, Брюллов останавливался именно в Одессе. Однако в соответствующих выпусках «Одесского вестника», обнаружив несколько упоминаний о Брюллове, ученые не нашли никаких свидетельств пребывания в городе итальянской певицы [24. С. 76]. Напротив, гастроли Ронци де Бенъис в Петербурге весной 1844 г. и в Одессе ближе к концу этого же года документированы [37. С. 92–93; 38. Р. 228], но ни в одном из этих городов певица не выступала в партии Семирамиды и не нашлось подтверждений тому, что Брюллов присутствовал на петербургских выступлениях певицы или что в указанный период он ездил в Одессу.

После всего вышесказанного следует заметить, что на портрете Джузеппина не выглядит на 50 лет – в 1850 г. ей было бы именно столько. И, возможно, в момент создания портрета ей не было даже 44 лет (учитывая гипотезу, связывающую создание портрета с ее гастролями 1844 г. в Петербурге и Одессе). Десятью годами раньше в одном из английских журналов было замечено, что ко времени своего возвращения на сцену в начале 1830-х гг. певица обладала почти слишком пышными формами; это обстоятельство было прокомментировано не без некоторого сарказма: «Она замечательно раздобрела, как настоящая Кибела» [39. Р. 226]. Здесь уместно сослаться также на одну запись 1841 г. в дневнике австрийского дипломата, барона Виктора Франца фон Андриан-Вербурга, тогда двадцативосьмилетнего, в которой он признается, что очарован Ронци де Бенъис и описывает ее как «мишень, все еще более чем желанную, все еще прекрасную, несмотря на ее 35 или 36 лет, <...> полную огня и жизни» [40. Р. 177]: следовательно, уже зрелую, но не только не потерявшую своего очарования, но и выглядящую моложе своих лет. Другими словами, бессмысленно строить домыслы о времени создания портрета на основании физических данных певицы.

Однако все сомнения в атрибуции и датировке портрета отменяются литографией XIX в., размером $34,2 \times 23,8$ см, которая внизу в центре имеет однозначное указание: «Bruloff pin[xit]» («написал Брюллов») [41]: она была напечатана по рисунку художника Гаэтано Прота типографами Сальваторе Фергола и Карло де Фалько, фирма которых «Litografia Fergola e De Falco» существовала в Неаполе в течение короткого периода в начале 1830-х гг. Среди прочего известны вышедшие из их мастерской литографированные портреты королевско-консорты Марии Кристины Бурбонской и портрет сэра Вальтера Скотта [42; 43. Р. 37]. И действительно, экземпляр литографии портрета Ронци де Бенъис, который хранится в Национальной библиотеке Виктора Эммануила III, был датирован сотрудниками иконографического фонда «около 1832 года», что подтверждает нашу гипотезу, относящую создание портрета ко времени пребывания Брюллова в Неаполе в 1831 г.



Джузеппина Ронци де Бенъис в роли Семирамиды
Литография Дж. Прота с оригинала Брюллова

Перевод с итальянского О.Б. Лебедевой

Список источников

1. К.П. Брюллов в письмах, документах и воспоминаниях современников. М. : Академия художеств СССР, 1961. 318 с.
2. *Ростовская М.* Воспоминание о Брюллове // Москвитянин. 1852. № 19. Кн. 1. С. 147–166.
3. *Гагарин Г.Г.* Воспоминания о Брюллове // Журна, закавказский альманах. Тифлис : Типография канцелярии наместника Кавказского, 1855. С. 85–108.
4. *Discorso letto nella Grande Aula dell'Imperiale Regio Palazzo delle Scienze ed Arti in occasione della solenne distribuzione de' premi nell'Imperiale Regia Accademia delle Belle Arti.* Milano, 1831. 92 s.
5. Неизданные письма К.П. Брюллова и документы для его биографии. Женева, 1867. 52 с.
6. *Diario de Barcelona.* 1850. № 212.
7. *Stoppani A. Carlo Rovere* // Stoppani A. Trovanti. Il sentimento della natura e la Divina commedia – Discorsi accademici – Necrologie. Milano : Stabilimento tipografico ditta Giacomo Agnelli nell'Orfanotrofio maschile, 1881. P. 321–323.
8. *Gualandi M.* Carlo Brulloff pittore russo // L'indicatore modenese. Giornale di lettere, industria e varietà. 1852. № 30. P. 237–239.
9. *Стасов В.В.* О значении Брюллова и Иванова в русском искусстве. VI–IX и приложения // Русский вестник. 1861. Т. 35, № 10. С. 341–406.
10. *Chaudes-Aigues J.* Madame Persiani // L'artiste, journal de la littérature et des beaux-arts. 2e Série. 1839. Vol. 2. P. 211–220.
11. *Ацаркина Э.Н.* Карл Павлович Брюллов. Жизнь и творчество. М. : Искусство, 1963. 534 с.
12. *Сомов А.И.* Карл Павлович Брюллов и его значение в русском искусстве. СПб. : Типография А.М. Комнина, 1876. 30 с.
13. *Teatri arti e letteratura.* 1833.
14. *Gazzetta privilegiata di Milano.* 1833.
15. *Teatri arti e letteratura.* 1834.
16. *Teatri arti e letteratura.* 1835.
17. Записки Михаила Ивановича Глинки и переписка его с родными и друзьями. СПб. : А.С. Суворин, 1887. 460 с.
18. *Glissons, n'appuyons pas.* Giornale Critico-Letterario, d'Arti, Teatri e Varietà. 1834. № 58.
19. *Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna.* Fondo speciale Baruzzi. Картон 28. Дело 10.1. № 4.
20. Записки ректора и профессора Академии художеств Федора Ивановича Иордана. СПб.: БАН, 2012. 384 с.
21. *Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna.* Collezione autografi. Картон LIII. № 14279.
22. *Степанов П.А.* Воспоминания о М.И. Глинке // Русская старина. 1871. Т. 4, № 7. С. 39–58.

23. *Giazotto R.* Le carte della Scala. Storie di impresari e appaltatori teatrali (1778–1860). Pisa: LIM, 1990. 252 p.
24. *Бочаров И.Н., Глушакова Ю.П.* Карл Брюллов. Итальянские находки. М. : Знание, 1984. 190 с.
25. *Ferrario M.* Sul Ritratto di Maria Felicita Malibran al Teatro alla Scala e l'osmotica presenza milanese di Giuseppe Diotti // *Studi neoclassici*. 2022. № 10. P. 81–88.
26. Произведения русских художников из музеев и частных коллекций Италии. Венеция : Marsilio Editori, 1991. 138 с.
27. L'Eco. Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Mode e Teatri. 1831. № 44.
28. I teatri di Milano. Almanacco 1836. Milano: Milano presso li Fratelli Ubicini, 1835. 96 p.
29. *Cametti A.* Donizetti a Roma, con lettere e documenti inediti. Torino : Bocca, 1907. 452 p.
30. Путевые записки, веденные во время пребывания на Ионических островах, в Греции, Малой Азии и Турции в 1835 году Владимиром Давыдовым. СПб. : Тип. Э. Праца и Ко, 1839. Т. 1. 316 с.
31. Giornale del Regno delle Due Sicilie. 1831. № 231.
32. Заметка о К.П. Брюллове (Из воспоминаний М.И. Железнова). Продолжение // Живописное обозрение. Художественно-литературный журнал. 1898. № 28. С. 559–564.
33. Notizie storiche intorno alla R. Accademia delle Arti del Disegno in Firenze. Firenze : Tipografia del vocabolario, 1873. 120 p.
34. Архив Брюлловых. СПб. : Русская старина, 1900. 196 с.
35. *Quin M.J.* A Steam Voyage Down the Danube. With Sketches of Hungary, Wallachia, Servia, Turkey. London : R. Bentley, 1836. V. II. 360 p.
36. Archivio di curiosità e novità interessanti e dilettevoli. 1831. № 6.
37. Репертуар и пантеон. Театральное обозрение. 1844. Т. 6, № 5.
38. Il pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri. 1845. № 57.
39. The Athenæum. Journal of English and Foreign Literature, Science, and the Fine Arts. 1834. № 334.
40. *Andrian-Werburg V.F. Freiherr von.* Österreich wird meine Stimme erkennen lernen wie die Stimme Gottes in der Wüste. Tagebücher 1839–1858. Wien-Köln-Weimar : Böhlau Verlag, 2011. Bd. I. 714 s.
41. Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III, Napoli. L.P. Iconografia B 0315.
42. URL: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000031348>
43. A Descriptive Account of the Portraits, Busts, Published Writings, and Manuscripts, of Sir Walter Scott, Bart. Edinburgh : W. Paterson, 1874. 206 p.

References

1. Mashkovtsev, N.G. (ed.) (1961) *K.P. Bryullov v pis'makh, dokumentakh i vospominaniyakh sovremennikov* [K.P. Bryullov in letters, documents, and memoirs of contemporaries]. Moscow: USSR Academy of Arts.

2. Rostovskaya, M. (1852) Vospominanie o Bryullove [Memories of Bryullov]. *Moskvityanin*. 19(1). pp. 147–166.
3. Gagarin, G.G. (1855) Vospominaniya o Bryullove [Memories of Bryullov]. In: Verderevsk, E.A. (ed.) *Zurna, zakavkazskiy al'manakh* [Zurna, Transcaucasian Almanac]. Tiflis: Chancery of the viceroy of the Caucasus. pp. 85–108.
4. Conte di Hartig. (1831) *Discorso letto nella Grande Aula dell'Imperiale Regio Palazzo delle Scienze ed Arti in occasione della solenne distribuzione de' premi nell'Imperiale Regia Accademia delle Belle Arti*. Milano.
5. Bryullov, K.P. (1867) *Nezdannye pis'ma K.P. Bryullova i dokumenty dlya ego biografii* [K.P. Bryullov's unpublished letters and documents for his biography]. [s.l., s.n.].
6. *Diario de Barcelona*. (1850) 212.
7. Stoppani, A. (1881) *Trovanti. Il sentimento della natura e la Divina commedia – Discorsi accademici – Necrologie*. Milano: Giacomo Agnelli. pp. 321–323.
8. Gualandi, M. (1852) Carlo Brulloff pittore russo. *L'indicatore modenese. Giornale di lettere, industria e varietà*. 30. pp. 237–239.
9. Stasov, V.V. (1861) O znachenii Bryullova i Ivanova v russkom iskusstve. VI–IX i prilozheniya [On the Significance of Bryullov and Ivanov in Russian Art. VI–IX and Appendices]. *Russkiy vestnik*. 35(10). pp. 341–406.
10. Chaudes-Aigues, J. (1839) Madame Persiani. *L'artiste, journal de la littérature et des beaux-arts*. 2e Série. Vol. 2. pp. 211–220.
11. Atsarkina, E.N. (1963) *Karl Pavlovich Bryullov. Zhizn' i tvorchestvo* [Karl Pavlovich Bryullov. Life and Work]. Moscow: Iskusstvo.
12. Somov, A.I. (1876) *Karl Pavlovich Bryullov i ego znachenie v russkom iskusstve* [Karl Pavlovich Bryullov and His Significance in Russian Art]. St. Petersburg: A.M. Komnin.
13. *Teatri arti e letteratura*. (1833)
14. *Gazzetta privilegiata di Milano*. (1833)
15. *Teatri arti e letteratura*. (1834)
16. *Teatri arti e letteratura*. (1835)
17. Glinka, M.I. (1887) *Zapiski Mikhaila Ivanovicha Glinki i perepiska ego s rodnymi i druž'yami* [Notes of Mikhail Ivanovich Glinka and his correspondence with family and friends]. St. Petersburg: A.S. Suvorin.
18. Anon. (1834) Glissons, n'appuyons pas. *Giornale Critico-Letterario, d'Arti, Teatri e Varietà*. 58.
19. Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna. Fondo speciale Baruzzi. Karton 28. File 10.1. No. 4.
20. Iordan, F.I. (2012) *Zapiski rektora i professora Akademii khudozhestv Fedora Ivanovicha Iordana* [Notes of the Rector and Professor of the Academy of Arts Fyodor Ivanovich Iordan]. St. Petersburg: BAN.
21. Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna. Collezione autografi. Karton LIII. No. 14279.

22. Stepanov, P.A. (1871) Vospominaniya o M.I. Glinke [Memories of M.I. Glinka]. *Russkaya starina*. 4(7). pp. 39–58.
23. Giazotto, R. (1990) *Le carte della Scala. Storie di impresari e appaltatori teatrali (1778–1860)*. Pisa: LIM.
24. Bocharov, I.N. & Glushakova, Yu.P. (1984) *Karl Bryullov. Ital'yanskie nakhodki* [Karl Bryullov. Italian Finds]. Moscow: Znanie.
25. Ferrario, M. (2022) Sul Ritratto di Maria Felicita Malibran al Teatro alla Scala e l'osmotica presenza milanese di Giuseppe Diotti. *Studi neoclassici*. 10. pp. 81–88.
26. Goldovsky, G. et al. (1991) *Proizvedeniya russkikh khudozhnikov iz muzeev i chastnykh kollektsey Italii* [Works of Russian Artists from Museums and Private Collections in Italy]. Venice: Marsilio Editori.
27. *L'Eco. Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Mode e Teatri*. (1831) 44.
28. *I teatri di Milano. Almanacco 1836*. (1835) Milano: Milano presso li Fratelli Ubi-cini.
29. Cametti, A. (1907) *Donizetti a Roma, con lettere e documenti inediti*. Torino: Boc-ca.
30. Davydov, V. (1839) *Putevye zapiski, vedennye vo vremya prebyvaniya na Ionicheskikh ostrovakh, v Gretsii, Maloy Azii i Turtsii v 1835 godu Vladimirom Davydovym* [Travel notes kept during his stay in the Ionian Islands, Greece, Asia Minor and Turkey in 1835 by Vladimir Davydov]. Vol. 1. St. Petersburg: E. Prats i Ko.
31. *Giornale del Regno delle Due Sicilie*. (1831) 231.
32. Zheleznov, M.I. (1898) Zametka o K.P. Bryullove (Iz vospominaniy M.I. Zheleznova). Prodolzhenie [Note on K.P. Bryullov (From M.I. Zheleznov's memoirs)]. *Zhivopisnoe obozrenie. Khudozhestvenno-literaturnyy zhurnal*. 28. pp. 559–564.
33. Cavallucci, C.J. (1873) *Notizie storiche intorno alla R. Accademia delle Arti del Disegno in Firenze*. Firenze: Tipografia del vocabolario.
34. Kubasov, I.A. (ed.) (1900) *Arkhir Bryullovyykh* [The Bryullov Archive]. St. Petersburg: Russkaya starina.
35. Quin, M.J. (1836) *A Steam Voyage Down the Danube. With Sketches of Hungary, Wallachia, Servia, Turkey*. Vol. 2. London: R. Bentley.
36. *Archivio di curiosità e novità interessanti e dilettevoli*. (1831) No. 6.
37. Anon. (1844) Repertuar i panteon [Repertoire and Pantheon]. *Teatral'noe obozrenie*. 6(5).
38. Anon. (1845) Il pirata. *Giornale di letteratura, belle arti e teatri*. 57.
39. *The Athenæum. Journal of English and Foreign Literature, Science, and the Fine Arts*. (1834). 334.
40. Freiherr von Andrian-Werburg, V.F. (2011) *Österreich wird meine Stimme erkennen lernen wie die Stimme Gottes in der Wüste. Tagebücher 1839–1858*. Bd. I. Wien-Köln-Weimar: Böhlau Verlag.
41. Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III, Napoli. L.P. Iconografia B 0315.
42. Anon. (1831) *Retrato de Maria Cristina de Borbón*. [Online] Available from: <http://bdh.bne.es/bnsearch/detalle/bdh0000031348>

43. Stirling Maxwell, W. (1874) *A Descriptive Account of the Portraits, Busts, Published Writings, and Manuscripts, of Sir Walter Scott, Bart.* Edinburgh: W. Paterson.

Информация об авторе:

Алессандро Романо – независимый исследователь (Венеция, Италия). E-mail: sandro67romano@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Alessandro Romano, independent researcher (Venice, Italy). E-mail: sandro67romano@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 16.08.2024.

The article was accepted for publication 16.08.2024.