

# Список источников

1. *Койтен А.* Просвещение как глобализация : Журнал «Konstantinopel und St. Petersburg, der Orient und der Norden (1805—1806)» [Электронный ресурс] // Новое литературное обозрение. — 2005. — № 72. — URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/72/kok7.html> (дата обращения: 19.09.2015).
2. *Мухин А.С.* Купол как символическая форма // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение : Вопросы теории и практики. — 2013. — № 7. Ч. 2. — С. 111—115.
3. *Нарский И.С.* Готфрид Лейбниц / И.С. Нарский. — М. : Мысль, 1972. — 240 с.
4. *Попов Ю.Н.* Философско-эстетические воззрения Фридриха Шлегеля // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика : в 2 т. — М. : Искусство, 1983. — Т. 1. — С. 7—39.
5. *Ahlund M.* Katse arkeen : 1700-luku Pehr Hilleströmin silmin // Pehr Hilleström. Välähdyksiä 1700-luvun elämästä. — Helsinki : Sinebrychoffin Taidemuseo, 2014. — P. 12—89.
6. *Cabinet* // L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. — Paris, 1751. — T. 2. — P. 488—489.
7. *Cabinet d'Histoire naturelle* // L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. — Paris, 1751. — T. 2. — P. 489—492.
8. *Deloche B.* Le musée virtuel. Vers une éthique des nouvelles images / B. Deloche. — Paris : Presses Universitaires de France, 2001. — 266 p.
9. Dictionnaire encyclopédique de muséologie / sous la dir. d'A. Desvallées et de Fr. Mairesse. — Paris : Armand Colin, 2011. — 776 p.
10. *Fabianski M.* Ce que le musée du Louvre n'était pas en 1793. De certains musées pourvus d'une rotonde à coupole, lieux de débats érudits // Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre : Actes du Colloque organisé par le Service culturel du musée du Louvre à l'occasion de la commémoration du bicentenaire de l'ouverture du Louvre les 3, 4 et 5 juin 1993. — Paris, 1995. — P. 127—156.
11. *Guenot H.* Musées et lycées parisiens (1780—1830) // Dix-huitième siècle. — 1986. — № 18. — P. 249—267.
12. *Herding K.* Conception et philosophie bourgeoises du musée // Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre : Actes du Colloque organisé par le Service culturel du musée du Louvre à l'occasion de la commémoration du bicentenaire de l'ouverture du Louvre les 3, 4 et 5 juin 1993. — Paris, 1995. — P. 441—455.
13. *Louvre* // L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. — Paris, 1765. — T. 9. — P. 706—707.
14. *Musée* // L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. — Paris, 1765. — T. 10. — P. 893—894.
15. *Poulot D.* L'invention du musée en France // Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre : Actes du Colloque organisé par le Service culturel du musée du Louvre à l'occasion de la commémoration du bicentenaire de l'ouverture du Louvre les 3, 4 et 5 juin 1993. — Paris, 1995. — P. 81—110.

УДК 7.03(47+57)"17"  
ББК 85.103(2=411.2)51

ТЕРЕШКИНА О.Л.

## ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО ГЛАЗАМИ ПЕНСИОНЕРОВ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII В. (ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ)

Исследование интерпретации западноевропейского искусства пенсионерами Академии художеств представляет собой изучение ее составляющих: выбор художественных направлений, стилей и школ; предпочтение персоналий как личное отношение; оценка конкретного произведения искусства; терминология как показатель профессиональной или любительской позиции. Выбор художественных направлений был обусловлен курсом, которого придерживалась Академия художеств в XVIII в., ориентировавшая своих учеников на искусство античности, ренессанса и классицизма. Несмотря на это, в рапортах пенсионеров просматривался интерес к произведениям барокко. Пенсионеры предпочитали искусство старых мастеров и сдержанно относились к современному искусству. Оценка творчества предпочитаемого мастера или конкретного произведения искусства объяснялась специализацией пенсионера. Описание и оценка осуществлялись при помощи профессиональной терминологии, использование которой стало возможным благодаря появлению в России трактатов об искусстве.

*Ключевые слова:* интерпретация, XVIII век, Академия художеств, пенсионеры, рапорты, художественная среда, профессиональная позиция.

Вопрос интерпретации европейского искусства пенсионерами Академии художеств второй половины XVIII в. изучался в различных аспектах. Источниками для изучения являются рапорты и журналы пенсионеров, содержащие впечатления и высказывания молодых русских художников о европейском искусстве. Первое упоминание о пенсионерских рапортах появилось в статье А. Трубникова «Пенсионеры Академии художеств» [17]. Далее А.Л. Каганович анализировал записи Феодосия Щедрина [8] и Антона Лосенко [7]. Публикация пенсионерских рапортов в многотомнике «Мастера искусства об искусстве» [1; 10; 19; 20] в 1969 г. привлекла внимание исследователей к этим источникам. Появились труды о русском искусстве [9] и монографии о творчестве русских художников с обзором пенсионерских рапортов [15]. Затем вышли исследования о влиянии западноевропейского искусства на русское искусство, одним из аспектов которого было пенсионерство [4; 12].

Рассмотрим интерпретации европейского искусства русскими пенсионерами с нового ракурса — с профессиональной позиции. По нашему мнению, исследование интерпретации представляет собой изучение цепочки ее составляющих:

- выбор художественных направлений, стилей и школ;
- предпочтение персоналий как личное отношение;
- оценка конкретного произведения искусства;
- терминология как показатель профессиональной или любительской позиции.

Выбор направлений, стилей и школ, который делали в европейской художественной среде молодые русские живописцы, был обусловлен курсом, которого придерживалась Академия художеств. Она закладывала основные ориентиры, давала своим ученикам возможность заочного знакомства с европейским искусством путем соприкосновения с живописной коллекцией музея Академии художеств и книжного собрания академической библиотеки. В России во второй половине XVIII в. начала формироваться теория изобразительного искусства. Значимую роль в этом сыграли трактаты об искусстве. Появившись в 1770-х гг. в Академии художеств, они направляли внимание молодых русских художников в мире искусства и способствовали формированию профессиональной терминологии. Пенсионеры 1760-х гг. получали подобную информацию из рук Д.А. Голицына, русского посла во Франции. Принимая русских пенсионеров в Париже, Голицын организовывал вечера, на которых читал свои сочинения об искусстве [2] и отрывки из «Салонов» Д. Дидро [3], а иногда и устраивал встречи с ним. Ф. Шубин писал о встречах с Голицыным в Париже: «...изволил послать лакея просить господина Дидрота чтоб к нему приехал. А с нами между тем изволил разговаривать. И читал нам свои сочинения, в которых описывал о художестве, откуда начало свое имеют и как процветали и от чего пришли в упадок некоторые и какое средство к восстановлению в прежнее состояние привест можно...» [6, с. 21].

В России XVIII столетия эталоном совершенного искусства считалось итальянское искусство эпохи Возрождения. Среди художников этого периода особо выделяли Рафаэля. Коллекция академического музея постоянно пополнялась копиями его работ. Поэтому, приезжая в Европу, русские мастера стремились увидеть как можно больше оригиналов произведений этого художника [16].

Пенсионеры, пребывавшие в Италии, имели возможность видеть многие произведения Рафаэля. И это знакомство не оставляло их равнодушными. Каждое упоминание итальянского мастера в пенсионерских записях сопровождается восторженными оценками: «Сие (Преображение) предпочитают за лутчую в Риме, удивительна, стоит тово!» [10, с. 98]. Особый восторг и почитание вызывали у них росписи ватиканских лоджий и станц. Феодосий Щедрин писал: «Ватикан. Лоджии. Писаны Рафаэлем... но наилучшая его работа почитается Афинская школа, как в композиции, так и в рисунке и в экспрессиях, и Преображение» [20, с. 136]. Михаил Козловский восхвалял роспись станц: «Лучшая представляет Школу афинскую, которая скомпонована весьма разумно и благородно, головы нарисованы прекрасно, также и в платье очень много хорошего» [10, с. 98].

В менее выгодном положении для очного знакомства с произведениями Рафаэля находились пенсионеры, посещавшие Францию. Французские коллекции не обладали большим количеством картин этого итальянского мастера. Антон Лосенко, описывая произведения Рафаэля в Версальском дворце и в Пале-Рояле, характеризует их «композицией весьма натуральной, рисунком верным и экспрессиями натуральными» [11, с. 308].

Можно утверждать, что повышенный интерес и высокие оценки творчества Рафаэля объясняются совпадением эстетических представлений, полученных в Академии художеств, и личными интересами молодых художников. Если проявления личного вкуса совпадали с курсом, которого придерживалась Академия, то оценки становились восторженными. Если проявления личного вкуса шли вразрез с общепринятыми установками, то оценки пенсионеров оказывались более сдержанными.

Примером последнего является отношение к творчеству Микеланджело. В русской художественной среде, где уже проявил себя классицизм, его искусство расценивалось как барочное. Упоминания произведений Микеланджело встречаются только в записях Михаила Козловского. Пенсионер с интересом рассматривает и описывает роспись Сикстинской капеллы, делая акцент на «верном рисунке» [10, с. 98]. Симпатия русского художника к итальянскому мастеру объясняется личным предпочтением художника и профессиональными особенностями его специализации. Пенсионеры-скульпторы, в отличие от пенсионеров-живописцев, чаще толковали живописные произведения с точки зрения рисунка, а не цвета.

Еще одним примером общепринятого равнодушия, даже неприятия, является отношение к творчеству Тинторетто. Во второй половине XVIII в. его приравняли

к художникам барокко. Алексеев, находясь в Венеции, в достатке мог видеть творения этого художника. Но он лишь раз упоминает Тинторетто в своем журнале, высказываясь о его произведении «Рай»: «Единственное его достоинство — это величина и множество работы» [1, с. 106]. Подтверждение негативного отношения к творчеству Тинторетто можно найти и в рукописи Голицына: «В Тинтореттовых картинах находим завсегда нечто единственное, нечто чрезвычайное, нечто Барок. Вкус Барок — плохой вкус» [2, с. 311].

Пенсионеры интерпретировали произведения разных школ итальянской живописи по-разному: римскую школу — с точки зрения композиции и рисунка, венецианскую — с точки зрения цвета. Значительный интерес вызывало творчество Тициана и Веронезе. В своих журналах пенсионеры характеризуют их творчество «приятными колерами». И только Алексеев отмечает в произведениях Веронезе помимо цвета мастерство изображения архитектуры: «Сия есть наипрекраснейшая и согласнейшая инвенция, какую лишь можно видеть. Архитектура в оной картине поставлена в столь справедливом пункте, что между толиким множеством народа все видно без малейшего замешательства» [1, с. 107]. Здесь присутствует профессиональная оценка мастера перспективной живописи.

Среди итальянских художников второй половины XVI в. пенсионеры обязательно указывали художников болонской школы живописи, особенно ее основателей — братьев Карраччи. Оценивая их произведения, пенсионеры отмечали композиции «приятные и верные».

Последователей братьев Карраччи — Гвидо Рени, Доменикино, Пьетро да Кортоне — пенсионеры также довольно часто упоминают в отчетах. Это объясняется принадлежностью этих художников болонской школе, которая в русской художественной среде была признанной законодательницей академизма. Также в русском искусстве еще заметны были всплески барокко. Первые заграничные учителя Академии художеств были приверженцами этого стиля. Высказывания пенсионеров о произведениях, выполненных в духе барокко, довольно эмоциональные, но бессистемные — «экспрессии натуральные», «идея очень хорошая», «большое чувство в композиции».

Иным представляется отношение пенсионеров к искусству XVII в. в исполнении мастеров голландской и фламандской школы. По утверждению Чекалевского, голландская школа живописи являлась второй по предпочтению после итальянской для русских зрителей XVIII в. [18, с. 132]. Любовь к этим школам живописи была сильна в России еще со времен Петра I. Живопись голландской и фламандской школ была более доступна для приобретения, нежели живопись итальянская. Соответственно и Академия художеств имела в своем арсенале большую коллекцию голландской и фламандской живописи. Пенсионеры оценивают художников с разных ракурсов. Во время обучения ими были получены знания об основных

принципах работы мастеров. В итоге, колориста хвалят за цвет, мастера светотени — за тональную моделировку.

В журналах русских пенсионеров неоднократно упоминались произведения фламандского художника Питера Пауля Рубенса. С произведениями Рубенса пенсионеры были знакомы еще в России. В своем трактате Голицын давал высокую оценку его цветоощущению и цветопередаче: «Картины Рубенсовы великое блистание имеют, то есть краски их сияющие, свежи, мужественны» [2, с. 311]. Именно с точки зрения цвета трактует Лосенко творчество Рубенса в своем парижском журнале: «Силен, которому одна баканта наливает вино. Колера натуральные. Парисов суд. Колера жаркие и вариации много в колерах. Томирис царица скифская повелевает отрубить голову царю Кирру. Композиция величественная, хороший характер в лицах колера весьма согласны» [11, с. 306]. В Марли внимание молодого художника привлечет история Марии Медичи в 24 картинах: «Композиция смелая и великолепная, колера жаркие» [11, с. 306]. Лосенко, как и Голицын, касался только одного аспекта художественных методов Рубенса — цвета. Молодой русский художник практически не затрагивал другие стороны его творчества, те, которые относились к «невысокому и нехорошему вкусу — вкусу Борок».

С точки зрения цвета Лосенко оценивает и других представителей фламандской школы, например Ван Дейка. В Пале-Рояль: «Фамилии Шарля первого короля аглицкого в четырех фигурах. Много согласия в колерах. Стоячий портрет милорда аглицкого. Колера натуральные» [11, с. 306]. В Люксембургском дворце: «Стоячий портрет представляет отца с сыном. Колера натуральные» [11, с. 305].

Представитель голландской школы живописи — Рембрандт, так же хорошо известный в России во второй половине XVIII в., интерпретируется русским пенсионером как мастер светотени: «Откупщик платит деньги своим работникам. Произведение света в картине чрезвычайно хорошо» [11, с. 306]. В картине «Товия перед ангелом» также «ударение света весьма хорошо изыскано» [11, с. 307].

В записях Лосенко, в отличие от записей других пенсионеров, чаще упоминаются произведения барокко. Это объясняется тем, что этот художник обучался в Париже у Жана Рету. Находясь под влиянием своего учителя, Лосенко неоднократно называет произведения Жана Жувенэ. Изображения двенадцати апостолов в соборе Инвалидов русский художник толкует «великим мание-ром и колерами цветными». Картины в церкви святого Мартина («Воскрешение Лазаря», «Изгнание торгующих из храма», «Чудесный улов», «Христос и Магдалина») характеризуются «композицией величественной и свет и тень разумно расположены» [11, с. 305].

Академия художеств во второй половине XVIII в. ориентировала своих учеников на художественные принципы классицизма. Этот стиль был понятнее и ближе русским художникам, нежели барокко. Среди представителей

классицизма Никола Пуссен чаще остальных упоминается в отчетах и дневниках пенсионеров. В парижском журнале Лосенко многократно отмечает произведения Пуссена: «Юпитер и Дана. Рисунок верен» [11, с. 305]. В Люксембургском дворце Лосенко характеризует несколько картин: «Потоп. Колера соответствуют сюжету. Баканти с сатиром. Композиция верная против сюжету. Похищение сабинян. Экспрессии натуральные. Восхищение святого Павла. Хорошо групповано» [11, с. 305]. В Пале-Рояль: «7 картин изображают 7 таинств нового завета. Композиция верная против сюжету, фигуры хорошо одеты, экспрессии натуральны. Моисей повергает корону фараонову. Композиция верная против сюжету, рисунок справедлив» [11, с. 307].

На первый взгляд кажется, что в этих характеристиках нет никакой системы. Но на самом деле «верная композиция», «справедливый рисунок» и «правильные колера» — это именно те средства художественной выразительности, на которых, с одной стороны, воспитывались ученики Академии художеств, а с другой — базировался классицизм. Эти три составляющие упоминаются чаще всего при описании картин Пуссена и другими художниками. Козловский, оценивая «Смерть Германика», восторгается: «Вот настоящая компановка, где все фигуры находятся в натуральном положении... накомпанована с душою и с превеликим разумом» [10, с. 99]. Эту же картину упоминает и Щедрин: «Сия работа рисована наилучше из других живописцев. Некоторые головы сделаны с великим искусством» [20, с. 136]. Произведения этого французского художника как нельзя лучше иллюстрировали винкельмановскую установку на античность. Академия художеств ориентировалась на идеи Винкельмана [13]. Но, в отличие от Винкельмана и его сторонников, восхвалявших античность и отрицавших подражание природе, Пуссен в своих картинах соединил и то, и другое: «Принцип согласия природы и разума является ключевым в системе представлений Пуссена» [5, с. 214]. Этот же фактор в художественном методе Пуссена выделял Голицын, говоря, что в его произведениях много «верного и натурального изображения предметов». [2, с. 311]. Сами пенсионеры, характеризуя произведения «верным рисунком», тоже подразумевали соответствие природе и природную красоту.

Другие представители классицизма также неоднократно упоминаются пенсионерами в журналах и рапортах. Например, Лосенко в Версальском дворце впечатляют росписи плафонов со «священной композицией» и «справедливым рисунком», сделанные Лебреном. Эти же моменты примечает Лосенко в галерее Аполлона в Лувре в росписях четырех баталей Александра Великого, сделанных этим же автором. В отношении художников классицизма присутствует еще одна характеристика — «фигуры хорошо одеты». Такая характеристика говорит о профессиональной позиции пенсионеров. В Академии придавали большое значение работе над драпировками. Воспитанники проводили много часов за рисованием «фигур в платье». Н.М. Молева и

Э.М. Белютин утверждают, что для этой цели помимо слепков с античных скульптур использовалась живая задрапированная натура [14, с. 179]. В натурном классе ставились живые постановки, имитирующие античных героев, облаченных в одежды.

Пенсионеры не обошли своим вниманием и представителей французского рококо. Они упоминают в отчетах имена тех художников, с чьим творчеством знакомились во время учебы. Одним из пунктов обучения было рисование «головок» с работ таких известных мастеров, как Ф. Буше, К. Ванлоо, Ж.Б. Грез, Л. Лоррен, Л. Лагрене, Ф. Лемуан. В журнале Лосенко их работы характеризуются «согласными колерами», «верным рисунком», «величественной композицией». Почти все работы художников рококо обладают, по мнению пенсионеров, еще одним качеством. Оно не употреблялось для характеристики художников других стилей — это «приятный маньер». Голицын объяснял это понятие: «...в коей окружении приятные натуральные и легкие» [2, с. 310].

Европейское искусство в XVIII в. разделилось для пенсионеров на две части — искусство старых мастеров и современное искусство, формировавшееся на их глазах. Но оценки работ современных художников были очень редкими и осторожными. Можно предположить, что в Академии художеств еще не сформировалось мнение об искусстве современных мастеров, для этого и требовались отчеты пенсионеров. Зачастую произведения современных художников совсем не оцениваются, они вскользь упоминаются в отчетах, показывая таким образом, что это произведение или его автор известны путешественнику. Примером может служить упоминание в отчете Лосенко натюрморта Ж.Б.С. Шардена: «Одна картина представляет на столе рыбы, устрицы, колера натуральные и кистью владел смело» [11, с. 307].

Интересы пенсионеров не ограничивались только живописью, хотя живопись в их отчетах была в приоритете. Это касается не только пенсионеров-художников, но и пенсионеров-скульпторов и архитекторов. В журналах и отчетах встречаются редкие упоминания о скульптуре. Чаще, чем у других, их можно увидеть в журнале Лосенко. Пребывание русского художника в Париже объясняет перечень скульптурных произведений именно французских авторов в его журнале.

Динамичные и торжественные работы скульпторов эпохи Людовика XIV (Н. Кусту, Ф. Жирардона, А. Куазево) Лосенко трактует как «смелые» и «величественные» композиции. Совершенно по-иному он интерпретирует произведения авторов XVIII в. — Ж.-Б. Лемуана, Э. Бушардона, Э.М. Фальконе, О. Пажу, Ж.-Б. Пигаля, Г. Кусту (младшего), К.Г. Аллгрена, Л.-К. Вассе. Для их характеристики Лосенко использует менее эмоциональные термины: «приятный атитюд», «хорошие пропорции» и «верный рисунок».

Пенсионеры, побывавшие в Италии, часто упоминают скульптурные произведения античности. Именно упоминают, а не описывают, объясняя это своим знакомством со слепками с античных фигур, имевшихся в коллекции

Академии художеств. Русские живописцы обращают внимание на узнаваемые произведения искусства. Можно предположить, что они намеренно ищут за границей то, с чем заочно познакомились еще в России.

Рапорты почти не содержат архитектурных впечатлений. Например, в журнале Лосенко архитектурные памятники упоминаются только как места сосредоточения произведений живописи и скульптуры.

Итак, можно сделать некоторые выводы об интерпретации европейского искусства пенсионерами Академии художеств второй половины XVIII века.

Сначала осуществлялся выбор художественных направлений, стилей и школ западноевропейского искусства с позиции представлений, которые пенсионеры получили во время обучения в Академии. Художественные представления пенсионеров соответствовали тем взглядам на искусство, которые существовали в европейской художественной среде, и тем процессам, которые в этой среде происходили. Русские художники выбирали античность, ренессанс и классицизм. При этом следует отметить, что в течение рассматриваемого периода взгляды на искусство менялись. Если 1760-е гг. характеризуются интересом к произведениям мастеров барокко, то к 1780-м гг. преимущество оказывается на стороне классицизма. Пенсионеры были смелее в своих оценках, говоря об искусстве старых мастеров, и более сдержанны в оценках современного искусства.

Искусство трактовалось путем предпочтений персоналий из выбранных направлений стилей и школ. Это, как правило, личные предпочтения, они характеризуются личными особенностями. Затем происходила оценка творчества предпочитаемого мастера или конкретного произведения искусства, она была положительной или отрицательной. Объясняется подобная оценка специализацией оценивающего европейское искусство художника. Молодые мастера выделяли художников, чьи принципы были им близки в связи с особенностями их художественной подготовки.

Оценки произведений искусства художниками невозможны без использования профессиональной терминологии. О разнообразии художественных терминов можно судить по первым трактатам об искусстве, которые начали появляться в России во второй половине XVIII в. и стали доступны для учеников Академии художеств. Кроме того, в своей лексике пенсионеры использовали определения, которые позволяют утверждать о поклонении природе и ее красоте.

#### Список источников

1. Алексеев Ф.Я. В императорскую Академию художеств от пребывающего в Венеции пенсионера Федора Алексеева журнал. 12 июля 1777 год // Мастера искусства об искусстве. — Т. 6. — М., 1969. — С. 103—108.
2. Голицын Д.А. Описание знаменитых произведениями школ и вышедших из оных художников и о проч. // Каганович А.Л. Антон Лосенко и русское искусство XVIII столетия. — М., 1963. — С. 310—311.
3. Дидро Д. Салоны : в 2 т. / Д. Дидро. — М. : Искусство, 1989. — Т. 1. — 270 с. ; Т. 2. — 399 с.
4. Евангулова О.С. Русское художественное сознание XVIII века и искусство западноевропейских школ / О.С. Евангулова. — М. : Памятники исторической мысли, 2007. — 286 с.
5. Золотов Ю. Пуссен / Ю. Золотов. — М. : Искусство, 1988. — 376 с.
6. Исаков С.К. Федот Шубин / С.К. Исаков. — М., 1938. — 168 с.
7. Каганович А.Л. Антон Лосенко и русское искусство XVIII столетия / А.Л. Каганович. — М., 1963. — 320 с.
8. Каганович А.Л. Щедрин Феодосий Федорович. 1751—1825 / А.Л. Каганович. — М. : Искусство, 1953. — 130 с.
9. Коваленская Н.Н. Русский классицизм / Н.Н. Коваленская. — М., 1964. — 703 с.
10. Козловский М.И. Журнал пребывающего в Риме Императорской Академии художеств пенсионера Михаила Козловского, усмотренные славные вещи великих художников // Мастера искусства об искусстве. — Т. 6. — М., 1969. — С. 98—102.
11. Лосенко А.П. Журнал примеченных мною знатных работ живописи и скульптуры, в бытность мою в Париже // Каганович А.Л. Антон Лосенко и русское искусство XVIII столетия. — М., 1963. — С. 305—308.
12. Марисина И.М. Россия — Франция. Век восемнадцатый / И.М. Марисина. — М. : НИИ теории и истории изобразительного искусства, 1995. — 143 с.
13. Мозговая Е.Б. Идеи И.И. Винкельмана и Петербургская Академия художеств в XVIII веке / Е.Б. Мозговая, К.Ю. Лаппо-Данилевский // XVIII век. — Сб. 22. — СПб. : Наука, 2002. — С. 155—179.
14. Молева Н.М. Педагогическая система в Академии художеств XVIII века / Н.М. Молева, Э.М. Белютин. — М., 1956. — 521 с.
15. Петров В.Н. Михаил Иванович Козловский / В.Н. Петров. — М. : Искусство, 1977. — 232 с.
16. Терешкина О.Л. Итальянская школа живописи в интерпретации русских художников второй половины XVIII века (по журналам и рапортам пенсионеров Академии художеств) // Наука и школа. — 2014. — № 2. — С. 172—176.
17. Трубников А. Пенсионеры академии художеств в XVIII веке // Старые годы. — 1907. — Июль—сентябрь. — 349 с.
18. Чекалевский П.П. Разсуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений Российских художников / П.П. Чекалевский. — СПб., 1792. — 131 с. — (перизд. НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств. — М., 1997).
19. Шубин Ф. Рапорты в Академию художеств из Парижа // Мастера искусства об искусстве. — Т. 6. — М., 1969. — С. 82—84.
20. Щедрин Ф. Рапорты в Академию художеств из Италии // Мастера искусства об искусстве. — Т. 6. — М., 1969. — С. 134—139.