

RU

Серия живописных венецианских каприччио А. Каналетто 1740-х гг. и особенности их пространственного построения

Иванов А. О.

Аннотация. Целью исследования является выявление методов построения воображаемого пространства в венецианских живописных каприччио, выполненных Антонио Каналетто по заказу Джозефа Смита и Франческо Альгаротти. Научная новизна исследования заключается в создании типологии композиционных методов каприччио Каналетто на основе формального анализа, а также сравнения с их реальными прототипами в современной топографии Венеции и в изображениях XVIII в. В результате выявлено четыре метода трансформации и построения воображаемого пространства, свойственных этой серии и отличающихся акцентом на фронтальных проекциях и пространственных, а не объемно-планировочных характеристиках городской среды.

EN

Series of A. Canaletto's Venetian Capriccio Paintings of the 1740s and Features of Their Spatial Construction

Ivanov A. O.

Abstract. The study aims to identify methods used for imaginary space construction in Venetian capriccio paintings made by Antonio Canaletto at the commission of Joseph Smith and Francesco Algarotti. Scientific novelty of the study lies in developing a typology of compositional methods of Canaletto's capriccio paintings on the basis of a formal analysis, as well as in comparing them with their real-life prototypes in the modern topography of Venice and in the images of the XVIII century. As a result, the researcher has identified four methods of imaginary space transformation and construction that are peculiar to this series and distinct in their emphasis on frontal projections and spatial rather than volumetric-planning characteristics of the urban environment.

Введение

Эволюция образов гармоничной архитектурной среды отражается не только в постройках и чертежах не реализованных проектов зодчих, но и в произведениях изобразительного искусства. Пейзажи с видами несуществующих и порой фантастических сооружений привлекают внимание исследователей возможностью лучше понять архитектурные идеалы различных стилевых направлений и особенности творчества отдельных авторов. С этой точки зрения интересна мало освещенная в отечественном искусствознании серия воображаемых видов Венеции, написанная А. Каналетто по заказу Дж. Смита в 1740-х гг.

Актуальность исследования обусловлена тем, что, по сравнению с подробно изученными композиционными приемами Каналетто в его выдающихся натуральных пейзажах – ведутах, публикаций о методах мастера при построении воображаемых архитектурных пространств значительно меньше, а применительно к данной серии каприччио они практически отсутствуют. При этом анализ этих методов позволит лучше понять представления Каналетто о структуре и эстетической ценности пространства города.

В статье решаются следующие задачи: 1) рассмотреть место воображаемых пейзажей в творчестве Каналетто и особенности серии живописных каприччио 1740-х гг.; 2) выявить методы построения пространств этих каприччио, в том числе путем сравнения их с реальными прототипами в современной топографии Венеции и в виде изображений, выполненных Каналетто с натуры.

Методологической базой исследования послужили метод источникововедческого анализа, иконографический и формально-стилистический методы.

Теоретическая база исследования – публикации зарубежных авторов А. Корбоза [10], А. Беттаньо [5] о композиции ведут Каналетто и его отходе от фотографической точности, У. Барчема [3] о теоретической концепции данной серии каприччио.

Практическая значимость исследования заключается в применении полученных результатов для уточнения типологии воображаемых пейзажей.

Основная часть

Джованни Антонио Каналь (1697-1768), известный как Каналетто, занимает ведущее место среди венецианских мастеров пейзажа XVIII в. В созданных им многочисленных видах Венеции с набережными каналов, соборами и площадями, наполненными характерными фигурами горожан, соединились в детальное, топографически точное изображение архитектуры и тонко переданный колорит световоздушной атмосферы города на лагуне. Достоверность городских пейзажей Каналетто особо отмечалась современниками. Так, художник Алессандро Маркезини (1663-1738), живший в это время в Венеции, рекомендуя своему патрону и коллекционеру из Лукки Стефано Конти приобрести работы молодого мастера, писал в 1725 г., что тот рисует не в мастерской, а «это всегда происходит на месте и создается по истине» [5, р. 45]. Подробность и необычайная точность изображаемых видов, в частности, объяснялась предположением, что он использовал камеру-обскуру. Близко знакомый с художником искусствовед Антонио Мария Дзанетти-младший (1706-1778) писал, что Каналетто «на собственном примере научил правильному использованию оптической камеры» [17, р. 463]. Все способствовало созданию репутации Каналетто как мастера, исключительно точно следовавшего натуре.

Вместе с тем исследования последних десятилетий, особенно монография А. Корбоза [10], показали, что Каналетто, обладая выдающимся мастерством рисовальщика и прекрасным чувством цвета, не просто изображал наблюдаемый вид, но и тонко корректировал его. Например, на холсте «Гавань Сан Марко» (ок. 1738) из Музея изобразительных искусств Бостона объединены виды с нескольких точек зрения, и в сравнении с топографией фасад собора Сан-Джорджо-Маджоре немного развернут в сторону зрителя; а на холсте «Гавань Сан Марко в день Вознесения» (1733-1734) из Британской королевской коллекции в изображении архитектурного ансамбля площади уменьшена высота колокольни собора Святого Марка и сокращена протяженность фасада Дворца дождей. Будучи «профессионалом из семьи профессионалов» [12, р. 81], пройдя обучение под руководством своего отца, успешного театрального художника Бернардо Канале, и начав с 19 лет сотрудничать с ним в сценографии, Каналетто прекрасно владел композицией изображения выдуманного пространства. После отказа от работы в театре ради станковой живописи эти навыки отразились в творческом наследии мастера, включающем немало число архитектурных каприччио. Так, первыми известными живописными произведениями Каналетто считаются выполненные под впечатлением от поездки в Рим два воображаемых вида с классическими руинами (ок. 1720-1722), находящиеся в частных коллекциях. Каприччио составляют и важную часть единственного альбома его офортов «Ведуты: одни взятые с натуры, другие вымышленные» (1744). А воображаемый «Перспективный вид с портиком» (1765), который как произведение жанра, считавшегося более высоким, чем пейзаж с натуры [ibidem, р. 89], был представлен им в качестве вступительного дара после приема в Венецианскую Академию, стал одной из известных работ заключительного периода творчества мастера. По мнению ряда исследователей (А. Карбоза, А. Дельнери и других), на протяжении всей творческой деятельности Каналетто каприччио и ведута не противопоставлялись, а развивались, органично дополняя друг друга.

Особенность серии воображаемых видов Венеции, написанной А. Каналетто по заказу Дж. Смита в 1740-х гг., обусловлена необычной программой, предложенной заказчиком. Джозеф Смит (ок. 1680-1770) – англичанин, который, приехав в 1700 г. и навсегда оставшись в Венеции, стал успешным торговцем и банкиром, с 1744 по 1760 г. – британским консулом в Венецианской Республике, также он был выдающимся коллекционером произведений изобразительного искусства и книг. Консул Смит покровительствовал Каналетто, не только заказывая и приобретая его работы, но и примерно с 1730 г. выступая посредником между художником и британскими аристократами. Около 50 картин и 150 рисунков Каналетто входило в его собрание, позже в 1762 г. проданное для короля Георга III. Большая часть этих работ сейчас находится в Британской королевской коллекции, в том числе большинство холстов из серии, которую консул Смит заказал Каналетто для украшения палатки, купленного им в 1740 г. Картины должны были размещаться над дверными порталами в виде характерного для XVIII в. декоративного элемента – супрапорта, поэтому они примерно одинаковы по ширине (около 130 см) и обозначены в коллекции как “Canaletto's overdoors” [8].

В каталоге своего собрания Смит так описал работы этой серии: «№ 85-97 – это тринадцать частей над дверями, расписанные Антонио Канале и содержащие следующие самые восхитительные здания Венеции, элегантно историзированные фигурами и соседством по вкусу художника» [3, р. 385], то есть здания изображены или с изменениями их фасадов, или с иным, чем в реальности, окружением. Среди описанных Смитом работ девять находятся в Британской королевской коллекции. Это «Вид на Пьяцетту и Либрерию» (1744), где изображены часть фасада Библиотеки Св. Марка и парапет Лоджетты, а в просвете между ними – собор Санти-Джовани-э-Паоло из другого района Венеции; «Сан-Джорджо Маджоре» (ок. 1744), где собор Палладио изображен без изменений, но не из белоснежного мрамора, а из более темного охристого камня, слева на стене добавлена огромная статуя, а на дальнем плане узнается купол собора Санта-Мария делла Салюте, реально находящийся напротив на другой стороне гавани; «Вид на Моло и Палаццо Дукале» (1744), изображенный с единственным дополнением реальности – переносом трех флагштоков с Пьяццы на набережную перед палаткой; «Воображаемый вид на Пьяцетту с конями Сан-Марко» (ок. 1743-1744), где четыре античные скульптуры коней перенесены с лоджии собора на пьедесталы перед его фасадом; «Памятник Коллеони в обстановке каприччио» (1744), где памятник с площади перед собором Санти-Джовани-э-Паоло изображен в загородной местности рядом с руинированными архитектурными формами различных эпох; «Воображаемый вид

на внутренний двор Палаццо Дукале с лестницей Гигантов» (1744), где главная лестница палаццо изображена не через арку Фоскари, а сквозь легкую галерею, на такую же автор заменил и верхние этажи внутреннего фасада палаццо; «Каприччио вид на монастырь латеранских каноников» (ок. 1743-1744), изображающий сохранившийся и сейчас фасад Палладио с реконструированными художником боковыми галереями, по кровле которых за балюстрадой гуляет публика; «Венеция: каприччио вид на Зекку и зернохранилища с мостом Пескариа» (ок. 1744) изображает существовавший между Зеккой (монетным двором) и Государственными зернохранилищами мост, который художник украсил двумя огромными скульптурами Давида работы Джироламо Компанья и Гиганта работы Тициано Аспетти, которые действительно были заказаны для атриума Зекки, а ныне украшают вход в Библиотеку Св. Марка с Пьяцетты; «Каприччио с проектом Палладио для моста Риальто» (1742) изображает не построенное сооружение, а визуализирует отклоненный конкурсный проект А. Палладио на месте существующего с конца XVI в. однопролетного моста через Гранд-канал.

Две из описанных Смитом работ находятся в итальянских частных коллекциях. «Каприччио тюрьмы Сан-Марко» (ок. 1744), где здание тюрьмы, реально расположенной на набережной рядом с дворцом Дожей, представлено как крыло загородной виллы на материке, при этом художник сократил его глубину и добавил слева аркаду [4]. «Каприччио церкви Сан Франческо дела Винья» (ок. 1744), где, сохраняя церковь с фасадом Палладио и колокольню, Каналетто переносит их на остров – вместо тесной застройки по сторонам фасада видны зелень и вдали город за гаванью [9, v. II, p. 439]. «Каприччио церкви Иль Реденторе», находящееся в некоем частном собрании, представляет это творение Палладио неизменным, но в ином городском окружении, чем в реальности; аналогичный мотив можно видеть на рисунке Каналетто (ок. 1742) из Гарвардских музеев искусств [11]. Указанная в списке Смита картина «Каприччио с Лоджеттой» в настоящее время не может быть однозначно идентифицирована [4, p. 16].

Программа серии была задумана консулом Смитом не только по экономическим причинам (заказы на ведуты от богатых путешественников сократились из-за начавшейся в 1740 г. войны за австрийское наследство). Консул имел широкий круг общения среди венецианских интеллектуалов, в том числе как совладелец типографии Паскуале и книжного магазина при ней [2], и в серии были отражены эстетические идеи того времени. Прежде всего, это восхищение произведениями Андреа Палладио, великого архитектора Возрождения, творившего в Венето. В каталожном описании серии подчеркнуто, что представлены «основные здания Палладио» [3, p. 387] без упоминания других авторов изображенной архитектуры; консул изучал «Четыре книги об архитектуре» Палладио и организовал переиздание этого труда, заказал серию пейзажей с произведениями английских архитекторов-палладианцев [6]. Важной была и концепция творческого преобразования художником реальности, в данном случае архитектурного пейзажа. Пример ее изложения можно найти у венецианского литератора графа Франческо Альгаротти (1712-1764) в его известном письме 1759 г. с предложением художнику Просперо Пешу выполнить каприччио со зданиями Рима или Болоньи. Альгаротти писал о «новом жанре... почти... живописи, который заключается в том, чтобы взять место из жизни, а затем украсить его красивыми зданиями или удаленными оттуда и сюда, или, скорее, идеальными» [14, p. 427]. Современные исследователи, отмечая снижение живописных достоинств серии по сравнению с лучшими ведутами Каналетто, делают вывод о том, что значение этих картин намного превосходит их качество, так как в них «отражены два важнейших культурно-интеллектуальных спора периода – палладианство и изобретательная фантазия» [3, p. 393].

Список архитектурных объектов для каприччио был, очевидно, составлен заказчиком, но степень и метод их изменения оставались за мастером, а обусловленная концепцией серии воображаемая трансформация реальных архитектурных ансамблей способствовала расширению круга композиционных приемов Каналетто.

Анализ работ серии по методу организации воображаемого пространства позволяет отметить следующее. Только в холсте «Памятник Коллеони в обстановке каприччио» использован применявшийся П. Панини, М. Риччи и другими и освоенный Каналетто в 1720-х годах композиционный принцип, при котором архитектурные объекты из разных мест объединялись в воображаемом пространстве. В данном случае это неглубокая замощенная плитами площадь, на которой расположены в центральной перспективе архитектурные формы – скульптуры с постаментами, триумфальная арка, гробница с навесом и другие. Движение в глубину остановлено каменной стеной, из-за которой видны густые деревья внегородского острова лагуны и силуэт, напоминающий римскую пирамиду Цестия. Контур архитектурных форм образуют равнобедренный, обрезанный справа треугольник с расположенным по его вертикальной оси высоким постаментом с конной статуей кондотьера на фоне неба. Статуя изображена в профиль параллельно картинной плоскости, что подчеркивает фронтальность и статичность композиции.

Основная группа работ серии создана по другому принципу. В их основе лежат натурные рисунки, которые иногда использовались и для создания реалистичных ведут тех же мест. Например, наряду с «Воображаемым видом на внутренний двор Палаццо Дукале» есть написанный несколько раньше холст «Двор Палаццо Дукале с лестницей Гигантов» (коллекция герцога Нордумберленд, замок Алнвик), где ракурсы, свет и даже фигуры людей на лестнице и возле нее идентичны изображению в левой части каприччио.

Два холста «Вид на Пьяцетту» и «Вид на Моло» изображают существующие архитектурные пространства, развивающиеся в глубину, где Каналетто размещает новые артефакты – коней Св. Марка на пьедесталах или флагштоки. Глубинный характер этих композиций подчеркнут рисунком мощения и отсутствием выраженных плоскостей, перекрывающих движение вглубь.

Другие холсты, выполненные на основе натуральных рисунков, представляют известные венецианские здания во фронтальной композиции с почти ортогональной проекцией фасада на фоне пейзажа, который Каналетто иногда сильно изменял. Например, в «Каприччио церкви Сан Франческо дела Винья», ведуте «Площадь

и церковь Сан Франческо дела Винья» из частной коллекции в Милане и рисунке «Площадь Сан Франческо дела Винья» (ок. 1735-1740) из Королевского собрания [7] изображена одна и та же церковь, ракурс и детали изображаемого фасада церкви и колокольни за ней одинаковы. Топографически наиболее точна ведута, по сравнению с ней на рисунке палаццо Гритти сдвинуто вправо и меньше закрывает фасад церкви. В каприччио палаццо сдвинуто еще правее, так, что между ним и церковью появляется просвет, заполненный кипарисами, а слева фасад монастыря заменен крепостной стеной, в просвете между ней и церковью видна панорама лагуны. Чтобы усилить фронтальный характер композиции, изменена ориентация сетки мощения площади – в ведуте она идет вглубь в центральную точку схода, а в каприччио направлена ко входу в церковь и расположена под углом к центральному лучу взгляда зрителя. Сходный прием использования натурального изображения фасада почти во фронтальной проекции и трансформации заднего и переднего планов применен в «Каприччио тюрьмы Сан-Марко». Сравнивая каприччио с ведутой «Тюрьмы и мост Вздохов. Вид с северо-запада» из частной коллекции [10, в. II, р. 662], можно видеть, что такая композиция дает возможность органично заменить канал с мостом Вздохов на аркаду загородной виллы. При этом глубина переднего плана каприччио подчеркнута белой полосой мощения, идущей в центральную точку схода, и тенями от деревьев, находящихся за краем картинной плоскости. На холсте «Капризный вид на Зекку и зернохранилища с мостом Пескариа» монетный двор и зернохранилище изображены также во фронтальной композиции, что позволяло автору легко варьировать мотив. Например, в рисунке из Королевской коллекции (ок. 1760) [16] Каналетто сделал фасад Зекки двухэтажным, а слева разместил террасу с балюстрадой и зеленью, предвосхищая произошедшие в начале XIX в. снос зернохранилища и разбивку на его месте нынешних Королевских садов. В связи с этим рисунком важно отметить факт обращения спустя десятилетие к этому мотиву и использования того же метода построения пространства, а также усиление переднего плана изображения за счет появления пятна света в глубине арки моста.

Анализ методов построения перечисленных каприччио выявляет преобладание фронтальной и глубинно-пространственной композиций в сочетании с центральной перспективой и отказ от использования угловой перспективы, оптимальной при объемно-планировочной композиции. Акцент на выявление пространственных характеристик воображаемой городской среды проявляется в том, что чаще всего (в 7 из 12 известных работ серии) было использовано почти фронтальное изображение главного фасада здания, разделяющего изображаемое пространство на две автономные части – перед и за зданием.

Иначе построено пространство «Каприччио по проекту Палладио для моста Риальто», где Каналетто использовал чертежи из трактата «Четыре книги об архитектуре» [1, с. 27]. Мост изображен почти фронтально с низко расположенной линией горизонта, но с небольшим поворотом по часовой стрелке, так что в трех арках основания моста хорошо видна его ширина. При этом сохраняются четкость абрисов полуциркульных арок, стройный ритм ордерной композиции с лоджиями в начале и середине моста и задуманные архитектором крутые лестницы, соединяющие уровни лоджий и набережных. Этот ракурс и место отчасти напоминают выполненные Каналетто ведуты Гранд-канала с существующим однопролетным мостом, например, «Мост Риальто с севера» (1727) из королевской коллекции, но в каприччио мост взят крупнее и занимает почти всю плоскость картины. Слева от моста изображена часть фасада жилого дома, и ныне находящегося между существующим мостом Риальто и Фондаго деи Тадески, справа узкий фрагмент фасада Палаццо деи Камеранги, но уменьшенного на один этаж. Остальные здания по берегам канала скрыты за мостом, а на переднем плане, где канал поворачивает на зрителя, расположены гондолы и грузовые лодки. Таким образом, в отличие от других работ серии, в этом каприччио Каналетто изобразил узнаваемое место с несуществующим красивым сооружением, проект которого был отклонен из-за практических соображений и создал образ возможной, но несостоявшейся, «идеальной» Венеции.

Впоследствии эта концепция была развита Каналетто в воображаемых пейзажах, выполненных уже по заказу Альгаротти и ныне находящихся в собрании Национальной галереи Пармы. На одном из них, «Каприччио с палладианскими зданиями» (ок. 1750-1760), в центре композиции изображен тот же мост по проекту Палладио и в том же ракурсе, но чуть сильнее развернутый от фронтального положения и окруженный большим городским пространством. На переднем плане добавлен край ближней набережной канала, а, главное, по берегам Каналетто разместил известные здания, построенные Палладио, но в Виченце. Слева от моста виден фрагмент палаццо Кьерикати, ступени которого уходят в воду канала, на правой набережной изображено полностью здание базилики Виченцы. На втором пейзаже «Каприччио с воображаемым мостом через Гранд-канал», где авторство Каналетто неоднозначно, мост несколько другой. Он имеет пять арочных пролетов через канал, из которых два добавленных проходят под лестницами, что сделало верхнюю часть строения моста короче. Средняя лоджия утратила треугольный фронтон и перекрыта куполом, силуэт верхней части моста стал одной высоты. Канал поворачивает не направо, а налево; свет идет не слева с востока, а справа почти с севера, что невозможно. Можно предположить, что мост изображен с другой юго-западной стороны, на что намекает и сходство жилых зданий справа от моста с существующими. Но присутствие в пейзаже за мостом изображений силуэтов колоколен церковью Сан-Поло и Сан-Панталон, реально находящихся на юго-западе от него, не позволяют принять это предположение. На набережной слева от моста изображено несуществующее общественное здание. Нижний этаж его, квадратный в плане, оформлен по углам колоннами дорического ордера, а второй и третий цилиндрические этажи равномерно окружены колоннами ионического и пилястрами коринфского ордера. Здание завершено куполом, сходным с куполом на мосту, богато украшено скульптурами и не имеет окон, что позволяет предположить его мемориальный характер.

Именно «Каприччио с палладианскими зданиями» Альгаротти описывал в письме П. Пеши как яркий пример соединения реального места и идеальных зданий в пейзаже «нового стиля». При этом Альгаротти,

позиционируя себя как автора идеи, писал об этом каприччио как о «первой картине, которую я сделал в этом вкусе» [14, р. 427], упоминая далее «кисть Каналетто, которую я использовал» [Ibidem, р. 429]. Ряд исследователей соглашаются с этим. Так, М. Леви писал, что «Каналетто был действительно слишком прозаичен, чтобы уловить потенциальное очарование этой идеи... и его изображение слишком громко скрипело при конструировании таких вещей» [12, р. 86]. Амбициозный, эрудированный и обаятельный Альгаротти был принят при многих европейских дворах и, с 1743 г. выполняя поручения своих высокопоставленных покровителей по подбору произведений искусства для их коллекций, поддерживал ряд венецианских художников середины XVIII века и оказывал влияние на их творчество. Для личной коллекции им были заказаны ряд воображаемых пейзажей, в том числе в 1744 г. каприччио, изображающее церковь Сан Франческо дела Винья, которое сейчас находится в частном владении. Альгаротти составлял программу этой картины, сохранились его эскизы, связанные с этим мотивом [13], для работы он привлек архитектора, мастера перспективы А. Визентини и известного пейзажиста Ф. Цуккарелли, а для изображения фигур, предположительно, Дж. Б. Тьеполо. Основное место на холсте занимает фасад церкви, изображенный строго фронтально, палаццо Гритти, закрывающее в реальности правую часть фасада, не изображено, а узкая полоса до правого края картинной плоскости занята зеленью. Слева от церкви изображены строения монастыря, которые, как и площадь перед церковью, заметно меньше в глубину, чем на упомянутом выше рисунке Каналетто. На площади слева, как и на рисунке, изображен колодец, а сама она наполнена элегантными фигурами представителей различных сословий. К изменениям, которые были внесены воображением заказчика и художников, прежде всего, относятся пять скульптур, украшающих фронтон церкви, подобно тому, как это делал Палладио на фасадах, спроектированных после Сан Франческо дела Винья; так же на торце монастыря изображена фреска. Таким образом, в этом каприччио, выполненном по программе Альгаротти, но другими мастерами, произошло сокращение глубины переднего плана и акцентированы не трансформация архитектурного пространства, а обогащение декоративного решения фасадов и стаффажа, что принципиально отличает его от пространственных построений Каналетто.

Рассматривая композиционные приемы, использованные Каналетто в его работе над серией супрапорт по заказу консула Смита и программно связанные с ними каприччио по заказу Альгаротти, можно отметить несколько четко различающихся методов создания пространства воображаемого архитектурного пейзажа и выделить следующие:

1. Архитектурные объекты, вымышленные или реально существующие, располагаются в центральной перспективе на единой ортогональной сетке в воображаемом, ограниченном в глубину пространстве, а их силуэты объединяются в преимущественно фронтальную композицию.

2. Известное существующее архитектурное пространство, основная ось которого акцентированно направлена в глубину, изображается в центральной перспективе и незначительно изменяется в деталях.

3. Известный существующий архитектурный объект изображается во фронтальном положении главного фасада, иногда с небольшим поворотом, показывающим его глубину, при этом трансформируются его детали или существенно изменяется его архитектурное окружение, но сохраняется четкое структурирование пространства на расположенное перед объектом и за ним.

4. Существующий архитектурный ансамбль или фрагмент городской среды подвергается метаморфозам – изменяется одно или несколько образующих его строений, но при этом сохраняются характерные черты этого пространства, узнаваемый образ среды конкретного города.

Именно этот последний метод был наиболее новаторским для того времени. Подчиняясь изгибу канала, здания живописно разворачивались под разными углами к центральному лучу зрения картины. В создании образа важную роль играла рядовая застройка, которая, как писал Альгаротти, помогала избежать единообразия, создавала фон, который «противопоставляется самым благородным строениям и придает картине больше правды» [14, р. 429]. Все это при сохранении соотношений ширины канала и его набережных к высоте окружающих его строений, а также характерного стаффажа позволяло зрителю определить пейзаж как венецианский. Это особенно подчеркивал Альгаротти, утверждая, что, глядя на каприччио, «несколько венецианцев спросили, какое именно место в городе они еще не видели» [Ibidem, р. 430].

Заключение

Композиционные приемы, использованные Каналетто как в этой палладианской, созданной по заказу консула Смита серии каприччио, так и в других его воображаемых пейзажах были развиты Франческо Гварди и последующими поколениями художников. Опыт, полученный при выполнении специфической программы консула Смита и Альгаротти, не стал ведущим в образах воображаемой несуществующей Венеции, создаваемых Каналетто в дальнейшем, его скорее интересовали влияние света и времени на изменчивый пейзаж, чем архитектурная комбинаторика. Но эти каприччио внесли свой вклад в развитие представлений об эстетической ценности городской среды, где фоновая застройка важна не менее шедевров архитектуры. Так, большое историко-политическое значение «Каприччио с палладианскими зданиями» из Пармы отмечал выдающийся итальянский архитектор Альдо Росси, лауреат Притцкерской премии (1990) в тексте к проекту «La città analoga» («Аналоговый город») [15] для Венецианской биеннале (1976). Росси разрабатывал концепцию города как целостности реальных мест и субъективных представлений о них, накапливающихся со временем, и приводил эту работу Каналетто в качестве «прогрессивного» примера, где «воображаемая Венеция строится поверх реальной», «предлагая альтернативу в реальности» [Ibidem].

Переходя к выводам, можно отметить, что в творческом наследии А. Каналетто живописные венецианские каприччио 1740-х гг. занимают особое место в силу того, что концепция серии, предложенная заказчиком, не только отразила важные для своего времени идеи неопалладианства и преобразования реальности воображением художника, но и обусловила расширение круга композиционных приемов мастера.

Анализ методов построения работ серии выявил преобладание фронтальной и глубинно-пространственной композиций в центральной перспективе, отказ от использования угловой перспективы, акцент на силуэтах и пространственных, а не объемно-планировочных свойствах объектов архитектуры. Новаторским был метод соединения воображаемых и реальных зданий в несуществующий, но узнаваемо венецианский пейзаж.

В последующем предполагается установить и сравнить между собой методы построения пространства в каприччио других периодов творчества Каналетто и в воображаемых пейзажах его современников.

Источники | References

1. Палладио Андреа. Четыре книги об архитектуре / пер. с итал. И. В. Жолтовского; под ред. А. Г. Габричевского. Факс. изд. М.: Архитектура-С, 2006. 352 с.
2. Alfonztti B. Le committenze del console Smith e il sapere architettonico (Algarotti, Arrighi-Landini, Conti, Poleni) / Diplomazia e comunicazione letteraria nel secolo XVIII: Gran Bretagna e Italia a cura di Francesca Fedi e Duccio Tongiorgi. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2017. P. 203-220.
3. Barcham W. Canaletto and a Commission from Consul Smith // The Art Bulletin. 1977. Vol. 59. № 3. Sep. P. 383-393.
4. Beddington Ch. Giovanni Antonio Canal A Capriccio of the Prisons of San Marco // The Magical Light of Venice. Eighteenth Century View Paintings / Catalogue edited by Marcella Di Martino. Florence: De Stijl Art Publishing, 2017. P. 14-16.
5. Bettagno A. Fantasy and reality in Canaletto's drawings // Baetjer K., Links J. G. Canaletto. Catalog of an exhibition to be held at the Metropolitan Museum of Art / with essays by J. G. Links. N. Y.: Metropolitan Museum of Art, 1989. P. 41-54.
6. Blunt A. A neo-Palladian Programme Executed by Visentini and Zuccarelli for Consul Smith // The Burlington Magazine. 1958. Vol. 100. № 665. Aug. P. 282-286.
7. Canaletto. Venice: Campo San Francesco della Vigna [Электронный ресурс] // Royal Collection Trust. URL: <https://www.rct.uk/collection/907494/venice-campo-san-francesco-della-vigna> (дата обращения: 25.05.2021).
8. Canaletto's overdoors [Электронный ресурс] // Royal Collection Trust. URL: <https://www.rct.uk/collection/themes/exhibitions/canaletto-the-art-of-venice/the-queens-gallery-buckingham-palace/canalettos-overdoors#/> (дата обращения: 25.05.2021).
9. Constable W. G. Canaletto. Giovanni Antonio Canal 1697-1768: in 2 v. Second edition. Oxford: The Clarendon Press, 1976. 723 p.
10. Corboz A. Canaletto: una Venezia immaginaria: 2 v. Alfieri Electa, 1985. 775 p.
11. Harvard Art Museums. A. Canaletto. The Church of the Redentore [Электронный ресурс]. URL: <https://harvardartmuseums.org/collections/object/298642> (дата обращения: 25.05.2021).
12. Levey M. Painting in XVIII Century Venice. L., 1959. 225 p.
13. Pasterni P. Disegni inediti di Francesco Algarotti ed il capriccio con San Francesco della Vigna di Antonio Visentini, Francesco Zuccarelli e Giambattista Tiepolo // Atti dell'Accademia "San Marco" di Pordenone. 2015. № 17. P. 553-586.
14. Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII, pubblicata da M. Gio. Bottari, e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi. Milano, G. Silvestri, 1822. 570 p.
15. Rossi A. The Analogous City [Электронный ресурс]. URL: https://monoskop.org/images/0/01/Rossi_Aldo_1976_The_Analogous_City_Panel.pdf (дата обращения: 25.05.2021).
16. Workshop of Canaletto. A capriccio with the Zecca and Ponte della Pescaria. Royal Collection Trust [Электронный ресурс]. URL: <https://www.rct.uk/collection/search#/19/collection/907459/a-capriccio-with-the-zecca-and-ponte-della-pescaria> (дата обращения: 25.05.2021).
17. Zanetti A. M. Della Pittura Veneziana e delle Opere Pubbliche de' Veneziani Maestri. Libri V. Venezia, 1771. 650 p.

Информация об авторах | Author information



Иванов Александр Олегович¹, доцент

¹ Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств имени А. Д. Крычкова



Ivanov Aleksandr Olegovich¹

¹ Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts

¹ ivanov.a.o@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 09.08.2021; опубликовано (published): 30.09.2021.

Ключевые слова (keywords): венецианские каприччио; А. Каналетто; пространственное построение; Venetian capriccio paintings; A. Canaletto; spatial construction.