

### «Венецианцы в Петербурге»

Международная научная конференция

Государственный музей истории  
Санкт-Петербурга, Особняк Румянцева,  
20 октября 2021 года

### Ирина Карпенко, Ольга Скоробогатая, Анна Корндорф

В 2020 году в Особняке Румянцева открылась выставка из собрания Государственного музея истории Санкт-Петербурга «Венеция вдали, как странный сон». Представленные на ней экспонаты, фотографии, гравюры, литографии стали основой для научной публикации каталога коллекции. В 2021-м, в юбилейный год основания Венеции, «венецианской» теме было уделено особое внимание: музеем была организована международная научная конференция «Венецианцы в Петербурге», посвященная различным аспектам знакомства российской столицы с творчеством венецианских художников. В конференции приняли участие исследователи из России и Италии. При этом спецификой программы стала тесная и плодотворная связь между докладами, темы которых перетекали и дополняли друг друга, позволяя представить ту роль, которую сыграли венецианские мастера в жизни русской культуры XVIII века, а также увидеть дальнейшие следы этих влияний и контактов в художественных явлениях более позднего времени.

Утреннее заседание открыл доклад доктора искусствоведения, заведующего Отделом западноевропейского искусства Государ-

ственного Эрмитажа С. О. Андросова. В своем сообщении «Новое о венецианском скульпторе Франческо Бертосе (1678–1741)» докладчик представил обнаруженные им материалы, проливающие свет на творчество мастера, работавшего в венецианской провинции и впервые привлечшего внимание историков искусства лишь в 1920-е годы. Его сложные многофигурные композиции в мраморе и в бронзе долгое время рассматривались как экстравагантные подражания произведениям мастеров конца XVI века и прежде всего Джамболоньи. Однако вышедшая в 2008 году монография, написанная Чарльзом Эвери, представила Бертосу оригинальным художником, обладавшим большой фантазией и очень высоким техническим мастерством. В настоящее время три произведения скульптора хранятся в Эрмитаже, причем мраморная группа «Борьба лапифов с кентавром» происходит из петровской коллекции. Она была привезена из Венеции в 1722 году и оценивалась тогда в 50 дукатов. (Ил. 1.)

Вторым героем сообщения стал забытый художественный агент Екатерины II — Ренато (Рене) Кроза, консул короля Сардинии в Мессине, уроженец Пьемонта. Судя по корреспонденции, которую Кроза имел с придворным банкиром русской царицы Ричардом Сутерландом, с 1785 года он посылал в Петербург резные камни, а также подавал предложения о продаже других произведений искусства. В 1788 году Кроза приехал в Петербург и продал коллекцию резных камней за крупную сумму в 20 000 рублей.

Среди писем Кроза 1787 года, обнаруженных докладчиком в российских архивах, находится список произведений скульптуры в мраморе (12) и в бронзе (15), владелец которых был готов продать их Екатерине II. По-видимому, это предложение не вызвало интереса в Петербурге. Однако достаточно подробное описание скульптурных групп дает основания полагать, что их автором являлся Бертос. Этот список позволил уточнить сюжеты нескольких произведений мастера, хранящихся сегодня в музеях и в частных собраниях. К сожалению, ни одно из произведений списка не может быть отождествлено, потому что каждый раз существуют различия в деталях. Тем не менее введенные Андросовым в научный оборот сведения позволяют в будущем продолжить работу по поиску и идентификации произведений Франческо Бертоса.

Продолжила тему венецианских мастеров, связанных с русским двором XVIII века, Я. С. Соколова, эксперт по дисциплине «Искусство



1. Франческо Берто. *Борьба лапифов с кентавром*. До 1722  
Мрамор. Высота 72  
Государственный Эрмитаж

Нового времени» на факультете Культурного наследия при Падуанском университете, выступившая с докладом «Российско-венецианские художественные связи в XVIII веке: венецианские художники, торговцы картинами и культурные посредники в Санкт-Петербурге». В выступлении были подведены итоги многолетнего изучения художественных связей между Российской империей и Венецианской республикой в XVIII веке и пристально рассмотрены сами механизмы осуществления таких контактов, а также личности венецианских художников, торговцев картинами и культурных посредников, обретавшихся в Санкт-Петербурге.

При проведении исследования докладчиком были учтены условия исторического и художественного развития обеих стран, проанализирован венецианский этап творческой деятельности каждого из художников, работавших в России и на Россию, а кроме того была изучена биография трех культурных посредников — Дж. Далольо, Д. Бодиссони и П. Маруцци. Хронологически исследование Соколовой охватывает период начиная со времен правления первого российского императора, когда в Венеции появились агенты Петра, занятые помимо политических и торгово-экономических вопросов реализацией культурной политики, направленной на европеизацию русского искусства; и заканчивая концом 1760-х годов, когда в Венецию после многолетнего отсутствия был назначен *chargé d'affaires* Российской империи. Как ни парадоксально, но кульминация российско-венецианских художественных отношений пришлось на середину века — период, когда обе страны не имели официальных представительств. Двадцатилетнее правление Елизаветы Петровны было ознменовано «золотым веком» венецианского присутствия в Петербурге, где одновременно трудились Б. Тарсия, Д. Валериани, А. Перезинотти, П. и Ф. Градицци, П. Ротари, Ф. Фонтебассо, А. Урбани, К. Дзукки. Кроме того, на Россию, не покидая родной Венеции, работала целая плеяда художников-академиков, среди которых были Д. Тьеполо, Я. Гуарана, Д. Питтони, Д. Анджели, Г. Дициани. Эта исключительная «итальянизация» искусства в России, а точнее, его «венецианизация», стала возможной благодаря большому интересу к итальянской культуре и существовала вопреки политической обстановке. Примерно десятилетие спустя после кончины Петра I при дворе было налажено несколько механизмов для реализации российско-венецианских художественных контактов. Эти механизмы отличались универсальным характером, так как находили применение на протяжении 1730-х — начала 1760-х годов и, следовательно, зарекомендовали себя как достаточно эффективные.

Первым из них было посредничество министров Коллегии иностранных дел. Этот способ был схож с петровским, но ввиду отсутствия в Италии российских представителей подразумевал вовлечение министров, находившихся на службе в других странах. Данный способ по причине своей громоздкости практиковался в исключительных случаях, когда, например, было необходимо обратиться к одному конкретному мастеру, который пользовался международной славой,

и был предварительно отрекомендован императрице. Другим каналом выступали мастера, уже находившиеся на службе в Петербурге, которые с целью реализации новых рабочих проектов в России прибегали к своим прошлым проверенным профессиональным контактам. Данный способ был эффективен как для приглашения ко двору новых творческих сил, так и для заказа плафонов и десюдепортов венецианским художникам, работавшим «дистанционно». Наконец, третий способ приглашения живописных мастеров ко двору осуществлялся через вовлечение членов Итальянской компании, сформировавшейся при петербургском дворе еще в середине 1730-х годов.

Внимание второй части доклада было сосредоточено на обзоре деятельности трех культурных посредников, сыгравших немало важную роль в осуществлении и развитии российско-венецианских художественных отношений. В первую очередь речь шла о виолончелисте и члене Итальянской компании, падуанце Джузеппе Далольо. Анализируя его петербургскую деятельность, автор сообщения отметила приобретенную им внушительную сеть художественных контактов, позволившую пригласить ко двору венецианского художника А. Урбани, а также сыграть ведущую роль в обеспечении двора живописными полотнами современных венецианских художников, в том числе работами Тьеполо, востребованными в Петербурге для украшения дворцовых интерьеров. Кроме того, Далольо сумел прекрасно себя зарекомендовать в обогащении российских картинных собраний. В выступлении также сообщалась биография Далольо, в которую были включены неизвестные ранее данные. В частности, на основании обнаруженного докладчиком в Венеции оригинального свидетельства о смерти удалось определить дату его кончины и место погребения, а также более точно установить дату рождения.

Другим видным торговцем картин был загадочный «синьор Бодиссони из Венеции». Благодаря привлечению исследований итальянских ученых, а также некоторых новых документов из венецианских архивов в сообщении Соколовой его образ приобрел более конкретные очертания: «синьор Бодиссони» был идентифицирован с Диего Бодиссони, кроме того, в докладе были изложены данные о происхождении этой семьи, реконструированы семейные связи и представлены основные вехи деятельности Диего на берегах Невы. Для собраний картин, привозимых в Петербург как Далольо, так и Бодиссони, было характерно преобладание работ венецианской

школы, в связи с чем автор сделал вывод о наличии у российских коллекционеров середины века сформированных художественных предпочтений. Особенно отчетливо это прослеживалось на примере деятельности Бодиссони, поскольку в Италии и в Европе эта семья в первую очередь была известна как торговцы голландской и фламандской живописью.

Доклад завершился кратким обзором биографии и культурной деятельности долгожданного поверенного в делах Российской империи при Венецианской республике — Пано Маруцци. Он неоднократно выступал посредником и выполнял различные заказы, поступавшие как от августейшего имени, так и от видных деятелей Российской империи того времени. Кроме того, появление российского представителя в Венеции позволило Императорской Академии художеств обеспечить новое, венецианское, направление для стажировки своих выпускников.

В дальнейшем, во времена правления Екатерины II венецианское направление уже не отличалось своей исключительностью, тем не менее культурное взаимодействие между двумя странами никогда не прекращалось.

Более конкретно о судьбе живописных произведений одного из упоминавшихся в докладе художников, рассказала Е. А. Бортникова, заместитель генерального директора по учету и хранению ГМЗ «Петергоф», хранитель фонда «Живопись Ораниенбаума», в сообщении «Живопись Якопо Гуарана в интерьерах императорских дворцов». Гуарана принадлежал к числу венецианских художников середины XVIII столетия, мастерство которых получило широкое признание далеко за пределами Италии. Во многом этому способствовала творческая манера Гуараны, сформированная под влиянием Тьеполо. В 1750–1760-е годы произведения мастера обогатили не только европейскую художественную сцену, но и нашли применение во дворцах Санкт-Петербурга. Как показала в своем сообщении Бортникова, в настоящее время с именем Гуараны связывают девять произведений, которые можно увидеть в Зимнем дворце и в ораниенбаумском Китайском дворце. (Ил. 2.) Представленные на конференции материалы раскрыли подробности их появления и бытования в России, а также позволили дополнить корпус работ художника еще тремя полотнами.

Выступление кандидата искусствоведения, ведущего научного сотрудника Государственного Эрмитажа И. С. Артемьевой стало

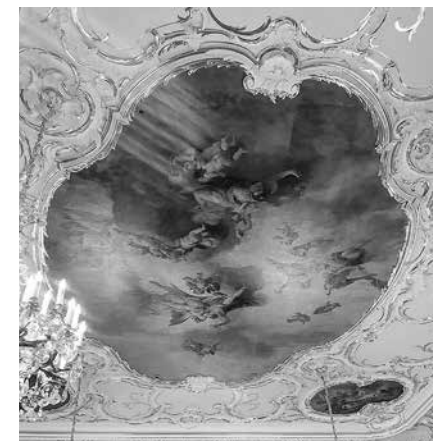
продолжением темы венецианских живописных полотен, украшавших интерьеры Петербурга, но дало возможность перевести обсуждение из «императорского» в «частный» регистр. Доклад «Венецианские картины в собраниях Петербурга в середине — второй половине XVIII века. Начальный этап формирования частных картинных галерей (Петр III, Разумовский, Шереметев, Юсупов)» был посвящен формированию в молодой российской столице того, что можно назвать «антикварным рынком», а также первым приобретениям вельмож из ближайшего окружения императорского двора (в царствование Елизаветы Петровны и Петра III).

С открытием новых возможностей, которые представились венецианским коммивояжерам с середины XVIII века в России, сюда хлынул поток живописи художников последней волны барокко, академичной и классицизирующей, к которой принадлежали Бамбини, Либери, Молинари, Ладзарини. Причем речь шла не о предпочтениях художественного вкуса: на первое место выдвигалась задача «украшения» интерьеров, что, впрочем, объединяло русскую знать с венецианскими аристократами. Автором доклада были подробно рассмотрены работы Николо Бамбини, Антонио Дзанки и Пьетро Негри, приобретенные в то время и оказавшиеся в собраниях Кирилла Разумовского, Юсуповых и Шереметевых.

В следующие «Екатерининские десятилетия» существенный вклад в украшения интерьеров произведениями венецианских художников был связан со строительством новых дворцов, и в частности с творчеством архитектора Джакомо Кваренги. Итогами исследования этого вопроса поделилась хранитель архитектурной графики Государственного Эрмитажа Е. М. Орехова. В своем докладе «Работы венецианских живописцев в интерьерах Джакомо Кваренги» она рассмотрела деятельность придворного архитектора по переделкам парадных залов в Зимнем дворце и Старом Эрмитаже по заказу императрицы Екатерины II в конце 1780-х — начале 1790-х годов. В убранстве потолков новых интерьеров Кваренги использовал живопись лучших венецианских художников первой половины XVIII века, заказанную еще Ф. Б. Растрелли для оформления залов в стиле барокко. При перестройке антикамер и Тронного зала в Зимнем дворце Кваренги сохранил плафоны кисти Якопо Гуарана, Джамбаттиста Питтони, Стефано Торелли и Гаспаро Дициани, удачно интегрировав их в архитектуру классицизма. Два из них погибли в пожаре 1837 года, два сохранились



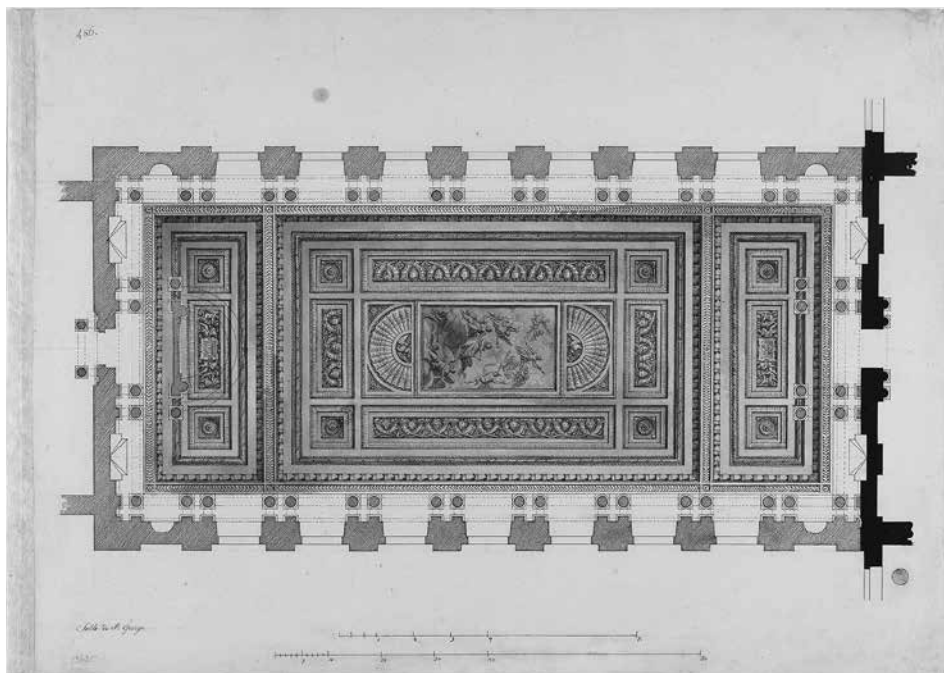
2. Якопо Гуарана. *Аполлон и изящные искусства*. Плафон в Передней Китайского дворца в Ораниенбауме 1760-е. Холст, масло. 263 × 229 ГМЗ «Петергоф»



3. Франческо Дзуньо. *Свадьба Амура и Психеи*. Плафон балльного зала Санкт-Петербургского дома музыки (бывшего дворца великого князя Алексея Александровича). XVIII в. Холст, масло.

до наших дней. Благодаря проведенным изысканиям, итоги которых были представлены на конференции, Орехова пришла к выводу, что сохранившиеся графические проекты Кваренги, до сегодняшнего дня считавшиеся архитектурной фантазией с условным заполнением фона, на самом деле фиксируют композиции утраченных полотен и на сегодняшний день являются их единственным изображением. (Ил. 4.)

Еще несколько неизвестных полотен удалось идентифицировать и связать с венецианской школой XVIII века старшему научному сотруднику отдела живописи XVIII — первой половины XIX веков Государственного Русского музея С. Д. Алексееву. В его сообщении «Живописные плафоны работы венецианских художников в неимператорских дворцах Петербурга и Москвы» говорилось о произведениях венецианских живописцев Франческо Дзуньо и Грегорио Ладзарини в российских собраниях, а также о вероятной атрибуции им авторства трех малоизвестных картин. Первая и самая крупная работа — живописный плафон — находится в балльном зале Санкт-Петербургского дома музыки, бывшего дворца великого князя



4. Джакомо Кваренги. Георгиевский зал. План с изображением плафона  
Центральный фрагмент: плафон  
Д. Питтони. Бумага, тушь, перо,  
кисть, тушь, акварель. 45,3 × 62,7  
Государственный Эрмитаж

Алексея Александровича. (Ил. 3.) Автор доклада приписывает его Франческо Дзуньо. Живопись Франческо Дзуньо в музейных собраниях России представлена довольно полно, причем многие из этих работ были атрибуированы его кисти только в XX веке. Две другие картины Алексеев связал с авторством Грегорио Ладзарини. Одна из них — «Римское милосердие» — находится в собрании Псковского государственного объединенного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника, где числится как работа неизвестного художника Фламандской школы круга Рубенса (ПМЗ КП 1109). Она является парной к представленному в картинном доме в Ораниен-

бауме полотну «Детство Ромула и Рема» (Инв. № ГЭ-8436). Обе картины упоминаются Якобом Штелином в «Описи картинной галереи Его Императорского Высочества великого князя в Ораниенбауме рядом с библиотекой» (1762). Об этих картинах известно, что они были привезены в Петербург в 1745 году в составе коллекции, купленной художником Георгом Кристофом Гроотом в Праге. Другая картина которую, как кажется автору сообщения, также следует приписать Ладзарини находится в собрании Нижегородского музея и считается там работой другого венецианского художника Андреа Челести — «Моисей, спасенный из воды» (Инв. № Ж-89).

Хронологическим завершением темы русских придворных связей с венецианскими художниками XVIII века стал доклад доктора искусствоведения, сотрудника Государственного института искусствознания А. С. Корндорф. Ее выступление «Пьетро Гонзага. Венецианские мотивы на русской сцене» позволил расширить круг рассматриваемых явлений и включить в число произведений с отчетливо венецианским «бэкграундом» целый ряд театральных декораций этого мастера, созданных для петербургской придворной сцены.

Прежде всего, автор сообщения наглядно продемонстрировала, что удачный замысел занавеса для венецианского театра Фениче, исполненного Гонзагой буквально накануне его отъезда в Россию, стал отправной точкой для целого ряда сценографических проектов, которыми художник прославился в Петербурге. Гонзага не только привез эскиз занавеса с собой, но и превратил композицию ротонды с цилиндрическим сводом в одно из самых ходовых клише своего авторского стиля. Решение этого венецианского занавеса легло в основу многих театральных декораций, созданных Гонзагой как для придворной петербургской сцены, так и для императорских резиденций и усадебного театра князя Юсупова в Архангельском.

Более того, в петербургском портфеле мастера обнаружили не только его собственные проекты предшествующего времени, но и находки итальянских коллег по декорационному цеху. В частности, докладчику удалось связать несколько театральных проектов Гонзаги с более ранними композициями Франческо Фонтанези.

Отдельного обсуждения удостоился и неизвестный ранее прецедент обращения Гонзага к живописным произведениям венецианских художников, прежде всего Антонио Каналетто. Его «Каприччио с колоннадой», выполненное для венецианской Академии художеств

в 1765 году, стало основой для вольной интерпретации Гонзаги в одной из сцен оперы «Венецианская ярмарка» Антонио Сальери, выдержавшей несколько постановок в российской столице в 1790-е годы. Таким образом, сообщение Корндорф позволило не только проследить источники вдохновения художника, но и совершенно по-новому оценить ту роль, которую сыграл в оформлении петербургских спектаклей предшествующий опыт работы Гонзаги в Италии и прежде всего в Венеции.

Завершил блок сообщений, посвященных произведениям венецианской школы XVI–XVIII веков, доклад историка искусства и специалиста по антикварному рынку П. Ю. Новбари «О наиболее значительных произведениях Венецианской школы на международном художественном рынке последнего десятилетия». Докладчик привел данные о двенадцати наиболее значительных с его точки зрения работах венецианских мастеров, появившихся в поле зрения специалистов благодаря художественным аукционам. Наряду с вещами, давно известными, но малодоступными (в их числе такие шедевры, как «Мадонна дель Розарио» Джамбаттисты Тьеполо) в докладе были рассмотрены картины, авторство которых установлено недавно, а происхождение не выяснено («Мужской портрет» работы Тициана из Базеля). Краткие характеристики самих произведений автор сообщения по возможности сопровождал указанием на соответствующую литературу или персоналии специалистов, поддержавших предложенную атрибуцию. При этом целью выступления был не коммерческий анализ антикварного рынка, а именно ознакомление аудитории с основными интересными находками и новостями в указанной сфере. (Ил. 6–7.)

Раздел конференции, посвященный венецианским мастерам и произведениям XIX и начала XX веков был более скромным по объему, но не менее интересным с точки зрения новых открытий и материалов.

В частности, Н. Б. Демина, научный сотрудник Отдела западноевропейского изобразительного искусства Государственного Эрмитажа, посвятила свое выступление «Семья венецианских живописцев Скъявони и русский двор» контактам венецианских живописцев Натале Скъявони и его сына Феличе Скъявони с русскими заказчиками и произведениям этих художников в российских музеях. О многолетней работе семейства Скъявони на русскую знать и лично на членов импе-

раторской фамилии писал еще Луиджи Сернаджотто в капитальной монографии о творчестве этих живописцев, вышедшей в 1881 году. Однако сейчас с разной долей уверенности удалось идентифицировать чуть более десятка их произведений в отечественных музеях. По своему характеру они принадлежат к композициям и жанрам, в которых семейство Скъявони было наиболее востребованным. Это относится и к эрмитажной «Гебе» Натале Скъявони, приобретенной Александром I в 1822 году у художника (ил. 5), и к ряду полотен с изображениями миловидных девушек в поясном обресе, обнаруженных Алексеевым в российских собраниях (в Музее семьи Бенуа Государственного музея-заповедника «Петергоф»; Всероссийском музее А. С. Пушкина, Санкт-Петербург; Рязанском государственном областном художественном музее им. И. П. Пожалостина; Севастопольском художественном музее им. М. П. Крошицкого). За особую мягкость подобных женских образов с некоторым налетом слащавости во вкусе эпохи Натале Скъявони именовали *pittore delle Grazie*. Не меньшим спросом пользовались и живописные нью мастера. В отечественных музеях представлены образцы двух типов его излюбленной иконографии: фигура со спины, окутанная облаками (варианты в Государственном Эрмитаже и Дагестанском музее изобразительных искусств им. П. С. Гамзатовой) и возлежащая обнаженная, композиция которой восходит к «Венере Урбинской» Тициана (большого размера отменного качества образец хранится в Ивановском областном художественном музее). «Одалиска» Натале Скъявони, более откровенная и чувственная по живописному решению, входившая до революции в собрание Ростопчиных, ныне находится в одном из петербургских частных собраний.

Из многочисленных исполненных семейством Скъявони портретов в российских музеях представлен как минимум в двух вариантах написанный Натале Скъявони в 1838 году портрет цесаревича Александра Николаевича в казацком мундире, сделавшийся одним из опорных в его иконографии (его, вероятно, авторские живописные реплики хранятся в Эрмитаже и Саратовском государственном музее имени А. Н. Радищева). В Эрмитаже хранилась и, по-видимому, самая первая живописная версия, выданная из музея после Революции. Позже образ лег в основу гравированного портрета цесаревича, исполненного Иоганном Карлом Фишером. В двух композиционных разработках существует и портрет дипломата Д. П. Татищева.



5. Натале Скьявони. *Геба*  
До 1822. Холст, масло.  
85,5 × 64. Государственный  
Эрмитаж

Картины не имеют подписи, но на основе иконографической близости с гравированной версией, где указывается в качестве автора оригинала Натале Скьявони, автор доклада предположил, что и эти варианты принадлежат его руке (Государственный Эрмитаж и Екатеринбургский музей изобразительных искусств). В эрмитажное собрание входят также небольшой портрет, предположительно, Н. И. Орловой, исполненный Феличе Скьявони в 1839 году, и портрет флигель-адъютанта П. М. Толстого кисти Натале Скьявони (1833). Превосходный образец женского портрета работы последнего хранится в Елецком городском краеведческом музее. На нем, возможно, изображена Дарья Афанасьевна Красовская, фрейлина императрицы Александры Федоровны. Видимо, за присущую образу стать и женственность, еще едва различимые сквозь копоть, образ был наречен при поступлении в музей «Елецкой мадонной».

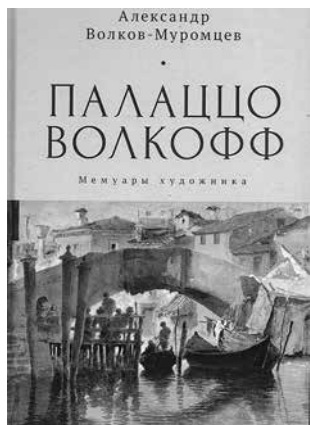
Что касается Феличе Скьявони, то, как показала Демина, он представлен в отечественных музеях прежде всего монументальными полотнами: живописной копией «Ассунты» Тициана в натуральную величину (Музей Академии художеств, Санкт-Петербург) и масштаб-



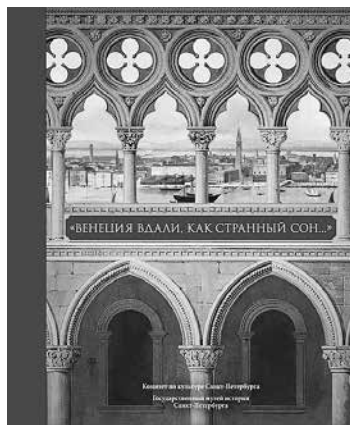
6–7. Николо Бамбини. Парные композиции:  
*Три Грации и Диана и ее нимфы*. 1710–1712  
Холст, масло. 127,2 × 127,2 каждая  
Аукционный дом Sotheby's, торги 5 декабря  
2017 года, лот 568

ной исторической постановкой «Смерть Рафаэля» (Государственный музей-заповедник «Царское Село»), работа над которой заняла 20 лет и принесла художнику орден Станислава III степени.

Доклад кандидата исторических наук, сотрудника Института всеобщей истории Российской Академии наук М. Г. Талалая «Художник А. Н. Волков-Муромцев, русский певец Венеции» был посвящен реконструкции биографии малоизвестного художника-дилетанта. Профессор-биолог Александр Николаевич Волков-Муромцев в начале 1880-х годов решил посвятить себя творчеству в качестве художника-акварелиста и взял псевдоним *Roussoff*. Его окружению подобное намерение показалось безрассудной прихотью. Но талант, упорство, удача и верно выбранное поприще — Венеция — быстро сделали из него европейскую знаменитость. На первой же его выставке акварелей в Лондоне все картины начинающего художника были проданы. Вскоре образовался круг его поклонников и постоянных клиентов, полюбивших изящные венецианские ведуты, в стиле *Belle Époque*. Дела пошли настолько успешно, что после трех лет жизни в Венеции художник приобрел на Большом канале свой



8. Обложка книги Александра Волкова-Муромцева «Палаццо Волкофф. Мемуары художника» (СПб.: Алетейя, 2021)



9. Обложка альбома «Венеция вдаль, как странный сон...»: Живопись, графика, фотография из собрания ГМИ СПб» (СПб.: ГМИ СПб, 2021)

собственный дом — Палаццо Барбаро, который теперь называется Палаццо Волкофф. Благодаря аристократическому происхождению, разностороннему образованию и талантам, Руссова охотно привечали в венецианских салонах. Он стал своим не только в космополитическом кружке европейских художников, но и в музыкальном бомонде, где общался с Вагнером и Листом. На склоне лет, отрезанный после революции от своей родины, он написал мемуары, долгие годы оставшиеся малоизвестными. В 2021 году благодаря усилиям автора доклада был опубликован их русский перевод, выполненный О. И. Никандровой (ил. 8); в том же году в Италии вышла тайная любовная (и не только) переписка художника с великой актрисой Элеонорой Дузе, на французском языке.

Последним в программе конференции стал доклад хранителя фонда фотографий городов мира Государственного музея истории Санкт-Петербурга А. В. Голубевой «Прорыв в цвет: опыты колоризации в венецианской фотографии XIX века из собрания Государственного музея истории Санкт-Петербурга». В своем сообщении докладчик представила историю нескольких венецианских оптических

приборов, изобретенных во второй половине XIX века и впервые позволивших привнести в искусство городской фотографии не только цвет, но и иллюзию движения, а также познакомила с коллекцией раскрашенных отпечатков из собрания музея.

Наиболее интересным из рассмотренных приборов стал алетоскоп, сконструированный Карло Понти в 1860 году. Его деревянный корпус имел впереди большую линзу, створки для регулировки потока отраженного света сверху и по бокам, а также сзади. Специальные альбуминовые отпечатки с проколотыми в них отверстиями и акварельными рисунками на китайской шелковой бумаге, приклеенные с обратной стороны, помещали в рамку, вставляли в прибор и рассматривали через линзу, которая придавала изображению иллюзию глубины. «Привилегированная» версия аппарата комплектовалась изогнутой рамкой для слайдов, призванной усилить эффект объемности и реалистичности изображения. Когда верхняя или боковые створки алетоскопа или его более внушительного аналога — мегалетоскопа были открыты, свет из окна или от лампы проникал в аппарат и, отражаясь от внутренней зеркальной поверхности створок, освещал слайд спереди. Это позволяло зрителям рассматривать обычный монохромный альбуминовый отпечаток. Но стоило закрыть аппарат сверху и с боков, открыть тыльную створку и направить свет от лампы сзади, как наступало чудо — фотография обретала цвет. Акварельные краски начинали просвечивать из-за снимка и перед глазами зрителей возникали цветные фигуры людей на площади Сан Марко, гондолы на Большом канале. Струящийся через крохотные отверстия свет создавал впечатление иллюминации на улицах: монохромный день превращался в красочную ночь. При помощи специального видеоматериала, подготовленного к презентации и основанного на слайдах Понти, хранящихся в собрании Музея истории Петербурга, автор доклада продемонстрировала визуальную реконструкцию того, как и что видели зрители алето- и мегалетоскопов.

Завершением конференции стала презентация альбома «Венеция вдаль, как странный сон...», продолжающего и развивающего тему последнего доклада и представляющего виды Венеции из собрания Государственного музея истории Санкт-Петербурга. (Ил. 9.)