

Анна Корндорф

## «Прославленный венецианец Пьетро Гонзага»<sup>1</sup>. Итальянские мотивы на русской сцене

В статье прослеживаются следы влияния итальянских художников на творчество Пьетро Гонзаги русского периода. В частности, обсуждаются иконографические источники его сценических композиций, среди которых целый ряд офортов Пиранези, а также работы Каналетто, Визентини и Фонтанези. Одним из самых излюбленных иконографических мотивов Гонзаги была ротонда, окруженная криволинейной ордерной аркадой с цилиндрическим сводом: эта композиция не только легла в основу знаменитых занавесов венецианского театра Ла Фениче и придворного театра в Павловске, но и нашла воплощение во множестве созданных им сценических декораций для театров Петербурга, императорских резиденций и усадьбы князя Юсупова в Архангельском. Все это позволяет по-новому оценить ту роль, которую сыграл в оформлении петербургских спектаклей предшествующий опыт работы Гонзаги в Италии, прежде всего в Венеции.

Ключевые слова:

театральная декорация,  
Гонзага, Пиранези, Каналетто,  
иконография, архитектурная графика, ведута,  
русско-итальянские связи.

«Творчество Пьетро ди Готтардо Гонзага (1751–1831), блистательного рисовальщика и художника театра, архитектора и теоретика, принадлежит в равной степени художественной культуре России, в которой он прожил около 40 лет, и культуре Италии, на земле которой он родился и впервые прославился как великий декоратор» [7, с. XLIV]. Этими словами начинается статья в каталоге последней, состоявшейся в 2001 году, в России персональной выставки Гонзаги. Действительно, из восьмидесяти лет своей чрезвычайно плодотворной жизни ровно половину художник провел в Петербурге на службе театральной дирекции. Здесь его ждали признание и любовь публики, финансовый успех, заказы императорского двора и вельмож и даже столь желанное звание архитектора.

Гонзага считался в Петербурге «венецианцем» и формально принадлежал к третьему поколению театральных декораторов при русском дворе, прибывших из Венеции<sup>2</sup>. Но, строго говоря, венецианцем по рождению Гонзага не был, он появился на свет в маленьком селении Лонгароне, в горной провинции Беллуно, принадлежавшей Венецианской республике, но расположенной довольно удаленно, и после обучения у Моретти и Визентини на долгие годы покинул город св. Марка. По его собственному признанию, он считался «учеником Бибиены и братьев Галлиари»<sup>3</sup>, в мастерской которых в Милане провел времени куда больше, чем в Венеции, и на протяжении почти всей своей итальянской карьеры сценографа трудился в театрах за пределами республики — дольше всего в миланском Ла Скала, а также в Турине, Риме, Парме, Монце, Генуе и др.

1 В названии использовано именование декоратора *Il celebre signor Pietro Gonzaga veneziano* из либретто последних оформленных им в Италии опер. См., например: [33, р. 10; 21, р. 5].

2 До него пост придворного декоратора Петербургского Императорского театра последовательно занимали Джузеппе Валериани (с 1742 по 1762 год) и Франческо Градицци (с 1762 по 1792 год).

3 Гонзага П. Сообщение моему начальнику, или Соответственное разъяснение театрального декоратора П. Гонзага о сущности его профессии [9, с. 141].

Искусство театральной декорации XVIII века было пан-итальянским и по определению и по своему стилю, и уроженцы различных коммун и городов Апеннинского полуострова подвизались на придворных сценах по всей Европе, легко и проворно сменяя друг друга и подписывая новые более выгодные контракты с театральными дирекциями. Более того, сами жанровые границы между декорационной театральной графикой, идеальной архитектурной vedutoй, перспективными и орнаментальными штудиями, а также искусством квадратуристов, создававших иллюзорные архитектурные фоны для декоративных росписей, были максимально условны. Черпать в этих обстоятельствах темы и мотивы у коллег по цеху представлялось делом обычным, и порой найти место рождения и автора первоначальной идеи в многочисленной кочующей по свету когорте декораторов задача совершенно неразрешимая.

Тем не менее даже в этой интернациональной и всеядной профессиональной среде Гонзага несомненно позиционировал себя как венецианца. В либретто большинства оформленных им в разных местах спектаклей он обозначен именно как *sig. Pietro Gonzaga veneziano* [17, p. 3; 32, p. 4; 18, p. 3; 22, p. 6; 15, p. 6; 27, p. 11; 16, p. 5]<sup>4</sup>, а не декоратор, состоящий на службе такого-то театра или его властительного владельца, что было обычной практикой.

Винкельманн однажды сказал о Пуссене, что тот родился в Риме в возрасте тридцати лет, имея в виду, что Рим полностью преобразил французского художника. То же самое, хоть и в более юные годы, произошло с Гонзагой в Венеции. Этот город стал для него не просто идеальной художественной средой; его клонящееся к закату и оттого еще более пленительное величие, ветшающие дворцы, арки-соттопортеги, лестницы, площади и каналы, но главным образом его цвет и свет, его все более осязаемый неопалладианский вкус, его давняя страсть к каприччо, архитектурной фантазии и бесконечному инвенторству сделали плотью искусства Гонзаги. Даже много лет спустя, ревниво критикуя в автобиографической записке, написанной в 1807 году в Петербурге, всех своих наставников, Гонзага делает для венецианцев исключение, хотя кроме Визентини и великой тени почившего к моменту его учени-

4 Любопытно, что впоследствии исследователи нередко считали такую «венецианскую» подпись ошибкой издателя. См., например: [25, p. 32].

чества Каналетто и не называет имен тех, на чьих картинах, гравюрах, плафонах и десюдепортах воспитались его глаз и рука.

Более откровенно о влияниях, осязаемых в творчестве художника, свидетельствуют его современники. Так, заведующий библиотекой Брера опероман и театрал Робустиано Джирони, которому в юности довелось видеть головокружительные пространства декораций Гонзаги на сцене Ла Скала, писал, что художник появился в Милане уже восходящей «звездой» и был учеником и сотрудником братьев Галлиари, но

*мы не должны забывать, что Гонзага учился своему искусству в Венеции у знаменитого Каналетто и что от него он перенял легкую манеру живописи и восхитительные эффекты контраста светотени. Гонзага потом пытался исправить разнужданный стиль своих учителей, но не смог довести свое начинание до конца, возможно, потому, что его увлекла привычка, которой он овладел в начальной школе. Тем временем увидели свет гравюры знаменитого Пиранези. Они озарили взор нашего художника чуть ли не новым прекрасным светом, так что он, одушевленный практически живительным огнем, вслед за ними отдался подражанию античности; в этом он преуспел потрясающе.*

*Но тем не менее, когда он был вынужден изображать современность и в проектах собственного изобретения, он все равно позволял просвечивать вкусу, который он впитал с молоком... Обремененный годами и почестями, он до сих пор живет в Санкт-Петербурге, куда уехал, чтобы радовать своими произведениями тамошний императорский театр [20, pp. 15–16].*

С легкой руки Джирони, в искусстве Гонзаги до сих пор прослеживают две очевидные преемственные линии. Одна, восходящая к венецианской ведуте XVIII века — Марко Риччи, Микеле Мариески, Каналетто и прежде всего Франческо Гварди, чьи мотивы, темы и художественные приемы рисования неизменно считывались в работах Гонзаги и итальянскими [29; 14; 26; 28], и русскими [6; 4; 8; 9; 5; 3] учеными. И вторая, отсылающая к архитектурным фантазиям Джованни Баттиста Пиранези. Причем, если первая линия была венецианской *de facto*, связанной с годами обучения Гонзаги в Венеции в мастерских Джузеппе Моретти и Антонио Визентини, то вторая, скорее, венецианской *di spirito*, поскольку связь искусства Гонзаги с ранними «венецианскими» сериями офортов Пиранези *Prima*

*parte* и *Carceri* несомненно сильнее, родственнее и значительнее, чем с его римскими ведутами и реконструкциями античных памятников.

Явственный отпечаток влияния венецианских современников и предшественников, присущий творчеству Гонзаги, даже позволил итальянскому исследователю Камилло Семенцато утверждать, что он был сценографом, продолжающим «истинно венецианскую традицию, достигшую в XVIII веке апогея в работах Каналетто, Тьеполо и Гварди». А его «российский творческий путь хоть и был чрезвычайно плодотворен, все же не добавил ключевых черт к этому опыту» [28, р. 8].

Тем не менее с момента перехода декоратора на службу русского двора непосредственные следы подобного влияния помимо нескольких офортов Пиранези, о которых пойдет речь ниже, никогда не исследовались. Поэтому в этой статье мне хотелось бы задаться вопросом, насколько актуальным оставался «венецианский импульс» в русский период творчества художника. Ведь Гонзага прибыл в Петербург в сорок один год полностью сложившимся мастером, и на новой службе, по-видимому, должен был сохранить верность своим прежним художественным ориентирам. В то же время проблема датировки поистине огромного корпуса его эскизов, за редким исключением состоящего из листов недатированных, неподписанных и нередко однообразных, ощутимо затрудняет дифференциацию композиций, которые художник привез с собой в «творческом портфеле», от тех, что относятся к первым годам его работы в Петербурге при Екатерине II и Павле. И обозначить круг прямых непосредственных источников вдохновения и образцов, на которые опирался Гонзага, оформляя театральные постановки в русской столице, всегда чрезвычайно сложно.

### Гонзага и Пиранези

Пожалуй, единственное исключение составляют эскизы Гонзаги, более или менее свободно варьирующие темы и мотивы, почерпнутые в архитектурных фантазиях и каприччо Пиранези. Их «пиранезианский вкус» первыми отметили еще «мирискусники». Александр Бенуа в своей «Истории живописи» писал, что

*Гонзага вынес идеи Пиранези в театральный зал (и далее в природу — сады в Павловске) и усилил впечатление от них всеми чарами рамы. Дивным наваждением должны были казаться эти огромные*

*колонные хоромы, эти сводчатые склепы, переходившие в черные подземелья, эти площади, залитые солнцем или луной, и после того как русские люди получали такую радость на короткий миг вечернего спектакля, им казалось необходимым увековечить ее в сооружениях из камня и бронзы; они с наслаждением следили за изумительным ростом Петербурга, за тем, как из земли всходил обильный урожай круглых, гладких колонн, расцветавших пышными капителями, перекрывавшихся куполами и фронтонами [2, с. 488].*

И хотя эта поэтическая характеристика в известной степени апологизирует влияние Пиранези на русскую культуру, ощущать присущий декорациям Гонзаги пиранезианский дух несомненно должны были и его современники. В первую очередь собратья по архитектурному и художественному цеху<sup>5</sup>, но в то же время и зрители. Особенно те, на чей вкус ориентировался придворный театр — пригласивший Гонзагу в Россию театральным директором и его непосредственным начальником князь Н. Б. Юсупов и императрица Екатерина II. Государыня любила рассматривать гравюры Пиранези, находила его манеру очень модной и задолго до приглашения Гонзаги жаловалась в письме Гримму, что у нее в библиотеке только 15 томов произведений гравера, а хотелось бы побольше [11, р. 78].

Возможно, ориентируясь на петербургские вкусы, Гонзага даже сделал пиранезианскую иконографию в своих русских проектах более отчетливой. Во всяком случае, если исследователи итальянского периода творчества декоратора говорят об «ограниченном» [26, р. 20] и «опосредованном» [24, р. 46] влиянии Пиранези на театральные работы Гонзаги, то в петербургских эскизах последовательно обнаруживаются сюжетные переключки и прямые отсылки к конкретным листам гравированных сюит Пиранези. Уже в статье 1923 года Иван Жарновский отметил близость одного из исполненных в России рисунков Гонзаги к композиции офорта Пиранези «Античные термы» [4, с. 11]. Автор даже дал впервые публикуемому им рисунку Гонзаги (тогда находившемуся в собрании библиотеки музея Штиглица)<sup>6</sup> соответствующее название

5 В частности, Кваренги имел в своей библиотеке собрание гравированных сюит Пиранези и внимательно изучал их, да и сама императрица предоставляла архитекторам возможность пользоваться ее томами Пиранези, рисунками и гуашами Клериссо и другими материалами.

6 М. Ф. Коршунова также указывала на близость этого листа композиции офорта Пиранези [5, с. 21, кат. 4; 3, с. 340].

«Римские термы». (Ил. 1–2.) Впоследствии к этому «пиранезианскому» листу в наследии Гонзаги прибавились и другие — довольно близкая копия с «Мрачной темницы» из *Prima parte*<sup>7</sup> (ил. 3–4), свободная интерпретация «Большой галереи статуй» (ил. 9, 11)<sup>8</sup> и вольное воспроизведение «Великолепного моста» (ил. 7–8)<sup>9</sup>.

Несмотря на сложности датировки, специалисты, как правило, относят эти листы к работам Гонзаги конца XVIII века [4, с. 11; 9, с. 239, кат. 16]<sup>10</sup>, то есть к первым годам его пребывания при русском дворе. А поскольку все четыре упомянутых офорта Пиранези встречаются под общей обложкой только в одном издании — *Opere varie* 1761 года [31], можно предположить, что Гонзага либо располагал этим сборником в своей петербургской библиотеке, либо имел к нему свободный доступ.

В подтверждение этого предположения к приведенному ряду почерпнутых Гонзагой в *Opere varie* идей можно добавить еще как минимум два мотива. Это эскиз декорации «Пира богов», являющийся несомненной отсылкой к композиции «Античного храма» Пиранези (ил. 5–6), и условно пиранезианская декорация сцены с саркофагом среди скал на берегу ручья, известная сегодня лишь по значительно упрощенной анонимной копии с рисунка Гонзаги, исполненной в 1820-х годах. (Ил. 13.)

Этот корпус восходящих к Пиранези петербургских проектов Гонзаги<sup>11</sup> чрезвычайно интересен, так как позволяет не только реконструировать конкретный источник творческого вдохновения мастера, но и рассмотреть, как именно художник адаптировал для нужд театральной сцены понравившиеся ему мотивы и образцы.

Если «Тюрьма» — это лишь быстрая, исполненная пером копия с офорта Пиранези, приблизительно сохраняющая пропорции оригинала, его вертикальную ориентацию и даже стаффажные фигуры, то все

7 Впервые на этот лист как копию с Пиранези обратил внимание В. Я. Степанов [8, с. 143], затем Ф. Я. Сыркина [9, с. 232, кат. 18 (ошибочно указана, как копия с *Carceri*)].

8 Впервые на этот лист в связи с влиянием Пиранези обратила внимание Сыркина [9, ил. между с. 220–245].

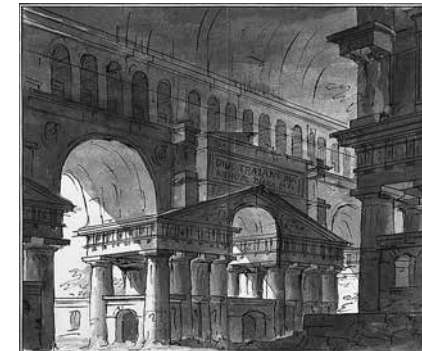
9 Впервые на этот лист в связи с влиянием Пиранези обратил внимание В. М. Успенский [3, с. 104].

10 Также в пользу создания этих эскизов во время службы Гонзаги в России косвенно свидетельствует происхождение «Дворца с конными статуями» и «Пристани» из Монтировочной библиотеки Императорских театров Санкт-Петербурга.

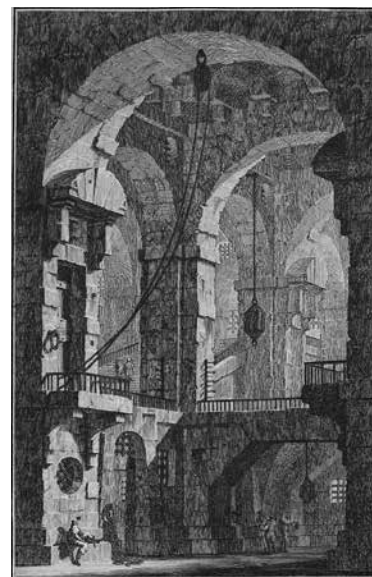
11 К нему примыкает еще группа композиций, которые исследователи считают инспирированными знакомством Гонзаги с *Carceri* Пиранези, но которые при этом иконографически не связаны напрямую с каким-либо из офортов этого цикла. См.: [5; 3].



1. Джованни Баттиста Пиранези  
Античные термы с лестницами,  
ведущими к палестре и театру. 1761  
Офорт, резец. 16,3 × 21,8  
Лист № 18 из сборника *Opere varie*



2. Пьетро ди Готтардо Гонзага  
Архитектурная композиция  
с дорическим храмом в центре  
Бумага, перо, кисть, тушь, чернила,  
карандаш. 33,2 × 39,5. Государственный Эрмитаж, инв. ОР-34400



3. Джованни Баттиста Пиранези  
Мрачная темница. 1743  
Офорт, резец, сухая игла. 38,9 × 23,8  
Лист № 2 из серии *Prima parte*



4. Пьетро ди Готтардо Гонзага  
Темница (копия с Пиранези). Бумага,  
перо, кисть, тушь. 23 × 12. Государственный Русский музей, инв. № 2304

другие эскизы демонстрируют результат подчас довольно ощутимого преобразования заимствованного фрагмента или даже всей композиции в необходимый для коробки сцены горизонтальный формат, соразмерный величине театрального портала.

Причем диапазон приемов, которыми пользуется для этого Гонзага, достаточно широк. В случае с триумфальной аркой — это лишь выхваченный взглядом художника конструктивный мотив, на основе которого возникает новое развитие идеи. Сохраняя вросшую в землю римскую арку как центральный пространственный элемент, блестящий рисовальщик Гонзага не только с легкостью выстраивает в эскизе слитную и продуманную собственную композицию, в которой безошибочно узнается его живой и элегантный графический стиль, но и, пользуясь кистью, насыщает ее выразительными живописными эффектами. Энергичные, легкие акценты рассыпанных динамичных перовых штрихов и мастерски положенные «пятна тени» виртуозно передают движение самого света, формирующего объем и пространство, гораздо более мрачное и гнетущее, чем в офорте Пиранези.

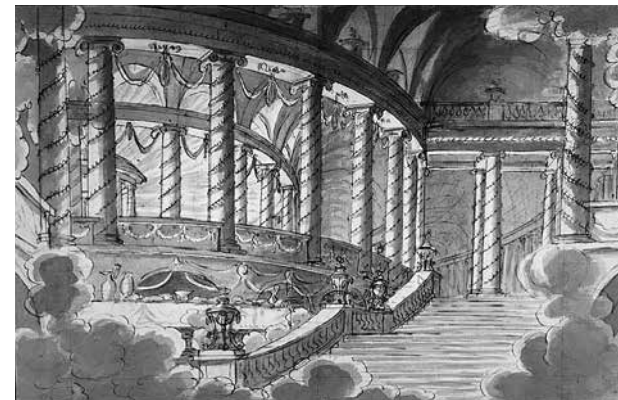
В композиции «Великолепного моста», уже изначально построенной Пиранези по всем правилам открывающейся из-под арки театральной перспективы, Гонзага только усиливает заданный эффект. Он отодвигает иллюзорный пролет в глубину и избавляется от жанровой коллизии с лодками, превращая заключенный в арку моста «вид» в грандиозный мираж сценического задника, мастером создания которых Гонзага всегда был. Одновременно он примыкает спереди по бокам проема моста выступающие элементы опор, которые могли оставаться как частью эфемерной сценической архитектуры, так и быть при желании ритмично продолжены по направлению к зрителю необходимым числом объемных кулисных планов.

В сцене, предназначенной для облачного пира богов, Гонзага заимствует лишь центральную часть композиции офорта, обрезая все лишнее, растягивая ее в ширину и наделяя дополнительными деталями. Даже оригинальный мотив курящихся жертвенных сосудов подвергается остроумной трансформации. Их клубящийся дым словно расплзается по всему пространству рисунка, модифицируясь в облачное окружение олимпийского застолья.

Совершенно иначе строится метаморфоза занавеса с конными статуями. (Ил. 9–10, 11.) Возможно, в этом проекте художник варьирует сразу две близкие композиции знаменитого гравера. Идея массивных кессони-



5. Джованни Баттиста Пиранези. *Античный храм*. 1748. Офорт, резец, сухая игла. 40 × 25,5. Лист № 16 из серии *Prima parte*



6. Пьетро ди Готтардо Гонзага. *Олимп. Пир богов*. Эскиз декорации. Бумага, перо, кисть, тушь, чернила, карандаш. 32 × 47,6. Санкт-Петербургская театральная библиотека, инв. Э 71/23

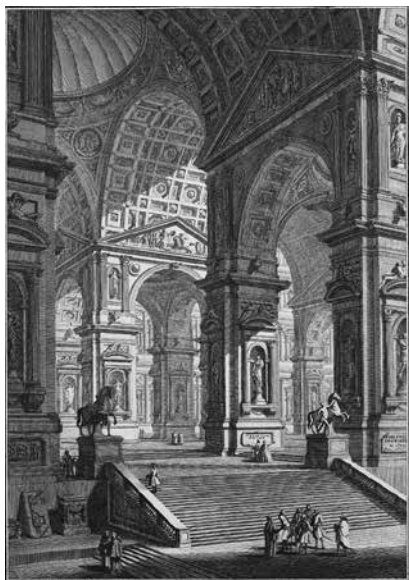


7. Джованни Баттиста Пиранези. *Великолепный мост*. 1743. Офорт, резец, сухая игла. 24,1 × 35,8. Лист № 8 из серии *Prima parte*

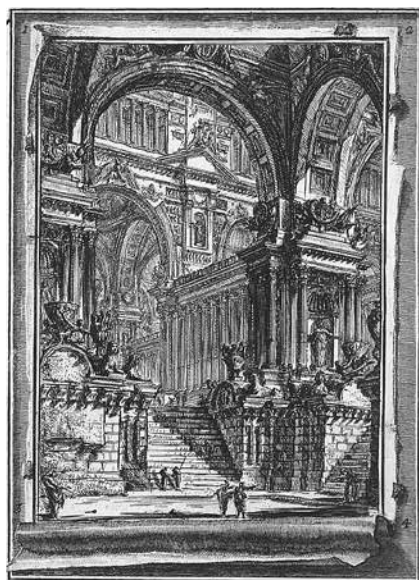


8. Пьетро ди Готтардо Гонзага. *Пристань, видная сквозь арку портала*. Бумага, перо, кисть, тушь, акварель. 32,2 × 44,3. Санкт-Петербургская театральная библиотека, инв. Э 71/4

рованных арок первого плана и широких лестничных маршей, по всей видимости, заимствуется им из «Большой галереи статуй», чьи скульптурные группы Диоскуров преобразуются в триумфальные монументы римских полководцев. В то же время мотив примыкающих к центральному пилону торжественных колонных портиков со скульптурой



9. Джованни Баттиста Пиранези  
Большая галерея статуй. 1743  
Офорт, резец. 38,4 × 25,3  
Лист № 1 из серии *Prima parte*



10. Джованни Баттиста Пиранези  
Идея королевского атриума. 1761  
Офорт, резец. 20,2 × 13,7  
Лист № 21 из сборника *Opere varie*

и уходящих вдаль иллюзорных колоннад второго плана, происходит из другого листа «Идея королевского атриума», впервые добавленного Пиранези к тому же выпуску *Opere varie* 1761 года. Гонзага отказывается от характерного для театральной перспективы *scena per angolo* углового ракурса Пиранези и разворачивает построение пространства фронтально. При этом он симметрично удваивает композицию лестничных маршей, уравновешивая ее и достраивая до необходимого масштаба портала сцены. Однако общий характер скульптурного и архитектурного декора оказывается у Гонзага более лаконичным и сильно упрощенным, что, с одной стороны, соответствует задаче создания плоскостного сценического занавеса, а с другой — вероятно, лучше отвечает неоклассическим тенденциям времени его создания.

Декорация оперной мизансцены у гробницы, навеянная офортом Пиранези «Остатки древних зданий» любопытна прежде всего тем, как вольно Гонзага видоизменяет используемый мотив. (Ил. 12–13.)



11. Пьетро ди Готтардо Гонзага  
Дворец с конными статуями  
Бумага, перо, кисть, тушь, акварель.  
40,3 × 53,8. Санкт-Петербургская  
театральная библиотека, инв. Э 71/22

Порфиновый саркофаг, считавшийся во времена Пиранези захоронением Агриппы, и лежащий в его основании другой известный антик — «Саркофаг девяти муз» сохраняют свои условные очертания, но крышка урны дополняется скульптурной фигурой усопшей девы. Пальма же, имеющая в композиции Пиранези отчетливые символические реминисценции, превращается в целый ряд погребальных кипарисов, конечно, более уместных для мрачной оперной сцены у гробницы. Руины и античные обломки, изобильно устилающие пространство под пальмой на переднем плане офорта, раздвигаются и образуют две кулисных гряды скалистых уступов, в которых уже невозможно узнать плоды человеческой деятельности, но которые зато куда более сомасштабны фигурам оперных солистов, разливающих виртуозные колоратуры арий скорби и печали на фоне взывающей к отмщению могилы.

Радикально примитивизированный по отношению к модели проект — лишь тень визионерского буйства каприччо Пиранези. Он

уже не развитие иконографического мотива, а скорее, свидетельство повсеместно распространившейся моды на подобного рода «античные» инвенции и того характерного для эпохи «вкуса» к Пиранези, который побуждал петербургских зрителей равно любоваться подобными декорациями на сцене и упрощенными живописными вариациями «Видов Рима» на настенных панно аванзала Каменноостровского дворца.

Этот копияный лист, несмотря на свое художественное несовершенство, единственный из всех предыдущих, дает возможность увидеть окончательное, готовое для переноса на подмостки, сценическое решение, уже бесконечно далекое от послужившего творческим импульсом офорта. Более того, он принадлежит к уникальному театральному альбому, рисунки которого открывают возможность реконструировать еще несколько, куда менее очевидных иконографических прототипов русских проектов Гонзаги.

### Копийный альбом

В отделе графики Государственного исторического музея хранится альбом, составленный художниками Большого театра в Москве в 1820-е годы и содержащий «Копии с эскизов театральных декораций П. Гонзага, Б. Джерлини, Ф. Лукини»<sup>12</sup>. Поскольку этот альбом создавался в связи с открытием Большого (Петровского) театра, то и помещенные в нем в 1820-х годах композиции традиционно датировались этим временем, что не позволяло специалистам правильно их интерпретировать.

Однако внимательное знакомство с альбомом и архивными документами театральной дирекции показало, что это не так, и альбом, по всей вероятности, является копией тома авторских эскизов декораций, собранных по распоряжению Дирекции Императорских театров в 1790-е годы.

Идею создания специального альбома для хранения оригинальных авторских эскизов декораций предложил князь Николай Борисович Юсупов, вступивший в обязанности директора императорских театров и зрелищ в 1791 году. Занявшись систематизацией разросшегося к это-

12 Альбом «Копии с эскизов театральных декораций П. Гонзаги, Б. Джерлини, Ф. Лукини», составленный художниками Большого театра в Москве. Москва, Мастерская Большого театра, 1820-е. Бумага на бумаге, акварель, тушь, железо-галловые чернила. 40×57. Государственный Исторический музей, инв. ИА 735.



12. Джованни Баттиста Пиранези. *Остатки древних зданий*. 1747 Офорт, резец, сухая игла. 38,6 × 23,8 Лист № 5 из серии *Prima parte*

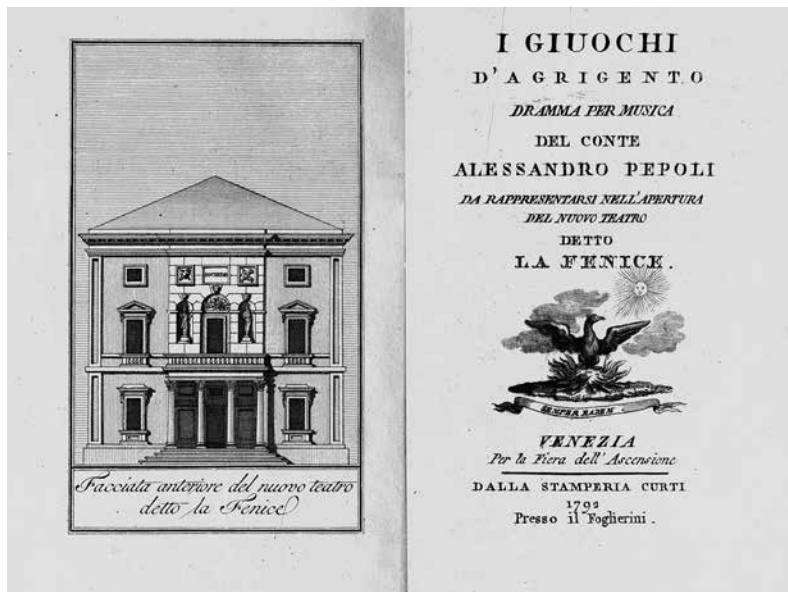


13. Неизвестный художник. Копия с рисунка Пьетро Гонзаги. *Пейзаж среди скал с саркофагом, кипарисами на берегу ручья*. 1820-е. Бумага на бумаге, акварель, тушь, чернила железо-галловые. 40 × 57 Государственный исторический музей, инв. ИА 735/51

му времени театрального гардероба, парка декораций и бутафории, «дирекция над зрелищами» завела специальные «книги» для учета всех имеющихся костюмов, декораций и реквизита. В том числе был заказан отдельный альбом для вклеивания в него эскизов декораций. В сентябре 1799 года вольному переплетчику Зенгбушу было заплачено театральной дирекцией 25 рублей «за сделанную им в переплете большую из александрийской бумаги книгу для наклеивания в оную рисунков всех декорацией, каковые ныне на лицо имеются» [1, с. 544].

Последние сведения об альбоме датируются 1800 годом, на протяжении которого живописный мастер Иван Францевич (Джованни) Лукини периодически получал приказания вписывать и вклеивать в книгу новые декорации и, в частности, «отобрав от живописца г-на Гонзаго все его работы декорации, выписать в ту книгу и доставить в контору» (приказ от 28 апреля 1800 года) [1, с. 580].

По всей видимости, основной корпус вклеенных в альбом эскизов был исполнен в 1790-е годы и представлял для дирекции большую



14. Титульный разворот либретто оперы Джованни Паизиелло *Агриджентские игры* (*Состязания в Агридженто*) Венеция. 1792

ценность в качестве образцов для последующего использования в новых постановках. Однако сегодня судьба и местонахождение оригинального альбома неизвестны.

Хранящаяся в Историческом музее копия этого альбома, насчитывающая семьдесят листов с рисунками декораций, была создана с аналогичной утилитарной целью в 1820-е годы к открытию в Москве Большого театра. В этом отношении весьма примечательны технические надписи, перенесенные художниками из оригинального альбома: «восемь кулис, одна завеса», «шесть кулис», «две кулисы и две завесы», *etc.*, а также отметки на полях некоторых листов *n'est plus* («больше нет»), видимо, означавшие утрату самих полотен декораций на складах.

Копии с альбома театральной дирекции исполнялись различными художниками и, возможно, не в единственном экземпляре, так как известны и другие повторения отдельных композиций альбома. В частности, в театральном музее им. А. А. Бахрушина есть несколько

подписных листов Ивана Иванова, являющихся копиями тех же композиций Гонзага. Близкий размер копийных рисунков, исполненных разными мастерами, а также наличие в собрании театрального музея нескольких листов, с сюжетами декораций, не вошедшими в альбом Исторического музея позволяют предположить, что оригинальный свод включал большее число декорационных эскизов или же существовал второй том, реконструируемый ныне лишь по отдельным листам.

Как бы то ни было, альбом Исторического музея представляет сегодня огромную ценность. Он является уникальным комплексным памятником, сохранившим для нас облик спектаклей придворного театра рубежа XVIII–XIX веков не в набросках, а в законченных полноцветных композициях.

Из семидесяти находящихся в альбоме листов абсолютное большинство является копиями проектов Гонзага, созданных в первое десятилетие его пребывания на русской службе. Это существенно меняет эвристическую ценность этих копий и позволяет не только впервые обнаружить новые иконографические источники фантазий художника, но и совершенно иначе оценить ту роль, которую сыграл в оформлении петербургских спектаклей предшествующий опыт работы Гонзага в Италии и прежде всего в Венеции.

#### ГОНЗАГА И ФОНТАНЕЗИ

Пьетро Гонзага выехал в Россию в июне 1792 года [5, с. 8]. К этому времени он был известным театральным художником. Одной из последних его работ на родине стало участие в оформлении торжественного открытия Венецианского тетра Ла Фениче.

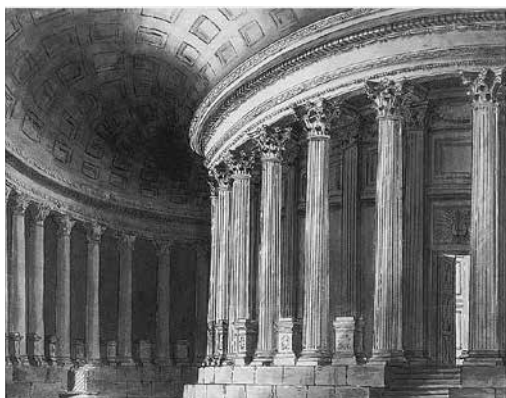
Это знаменательное событие произошло 16 мая 1792 года, когда на сцене нового городского театра показали премьеру оперы Джованни Паизиелло «Агриджентские игры» («Состязания в Агридженто»). (Ил. 14.) Основным декоратором спектакля, исполнившим все 12 перемен места действия оперы, был Франческо Фонтанези. Он активно участвовал в судьбе театра еще на стадии его строительства, оформил его зал и интерьеры, а также написал главный занавес.

Однако помимо оперы праздничное представление включало две вставных балетных интермедии «Амур и Психея» и «Сельские увеселения». Их, как сообщает либретто, оформил «прославленный синьор Пьетро Гонзага венецианец» [21, р. 5].

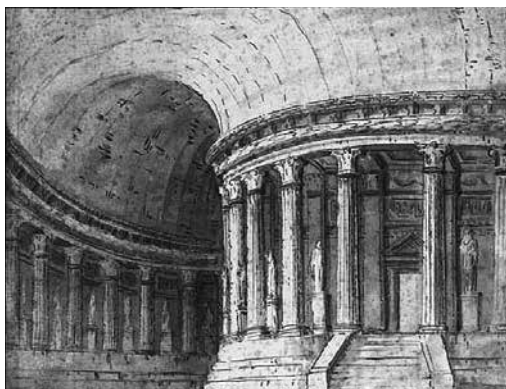




**15.** Пьетро ди Готтардо Гонзага  
Храм с колоннадой-ротондой,  
фигурами и скульптурой  
философов. 1792  
Бумага, карандаш, тушь,  
чернила. 36 × 44,4  
Государственный Эрмитаж,  
инв. ОР-34394

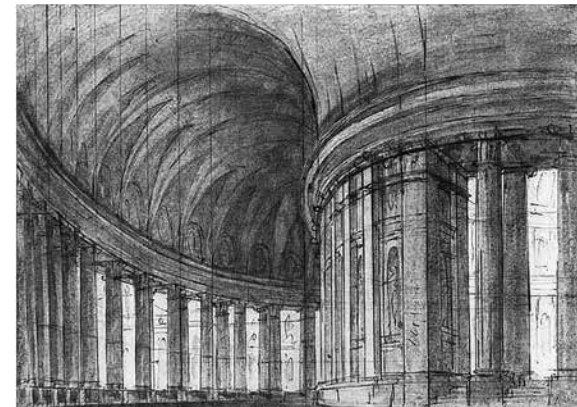


**16.** Франческо Фонтанези  
Внутреннее пространство  
храма Аполлона. Эскиз  
театральной декорации  
Бумага, тушь, акварель  
Фонд Джорджии Чини, Венеция,  
inv. 34040

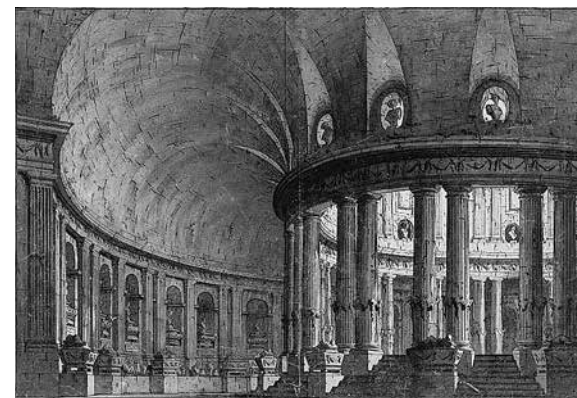


**17.** Пьетро ди Готтардо  
Гонзага. Интерьер круглого  
классического храма  
Проект декорации  
Бумага, графитный карандаш,  
перо коричневым тоном.  
21,2 × 27,8  
Частное собрание

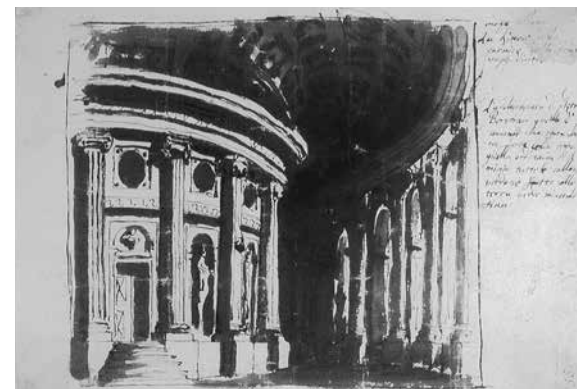
**18.** Пьетро ди Готтардо  
Гонзага. Римский храм  
Эскиз декорации  
Бумага, тушь, сепия,  
перо, кисть. 24,3 × 35,2  
Государственный  
музей-усадьба  
«Архангельское»,  
инв. ГФ-784



**19.** Пьетро ди Готтардо  
Гонзага. Внутренний  
вид грандиозного  
мавзолея с колоннами  
Бумага, акварель.  
47 × 67  
Государственный  
Эрмитаж,  
инв. ОР-13528



**20.** Франческо  
Фонтанези. Храм  
Аполлона. Эскиз  
занавеса из блокнота  
художника. 1780-е  
Бумага, тушь, отмывка  
Городские музеи  
Эмилии Романи



Хронист городской газеты, откликнувшийся на это знаменательное событие был впечатлен не столько декорациями спектакля, сколько вторым занавесом, исполненным Гонзагой. Согласно приведенному в его статье от 23 мая подробному описанию, на полотне был изображен сводчатый атриум круглого античного храма, дверь которого чуть открыта и пропускает яркий свет, свидетельствующий о том, что здесь находится святилище Аполлона. Снаружи у входа стоят Музы, среди которых главенствуют Эвтерпа и Терпсихора, спешащие со своими сестрами Талией, Мельпоменой и Эрато на праздник своего божества, а в воздухе парит Слава, трубящая в фанфары Клио. Особенно восхитило автора, что ротонда храма была «представлена с угла, который позволяет видеть две ее стороны. Карниз коринфского ордера поддерживают два ряда колонн, между которыми расположены статуи самых выдающихся греческих трагических и комических поэтов. Имеются и заметно более живые и естественные фигуры жрецов, приносящих жертвы, муз, гениев и искусств» [13, р. 324]. Мастерство Гонзаги, создавшего морочающую даже искушенного зрителя иллюзию реального присутствия на сцене храма Аполлона, долгое время производило на посетителей театра столь сильное впечатление, что в «течение сорока четырех лет это грандиозное полотно дважды поновлялось, поскольку считалось, что нельзя сделать ничего лучше, чем сохранить его для украшения театра и поощрения изобразительного искусства» [25, р. 32].

А. Л. Беллина и М. Джирарди убедительно считают проектом этого знаменитого занавеса лист из собрания Государственного Эрмитажа с изображением храма-ротонды (см.: [10, р. 3]). (Ил. 15.) Действительно, несмотря на эскизность исполнения композиции, под двумя центральными статуями отчетливо различимы надписи «Софокл» и «Эсхил», а также видны изображенные фигуры крылатого гения и прочих перечисленных персонажей.

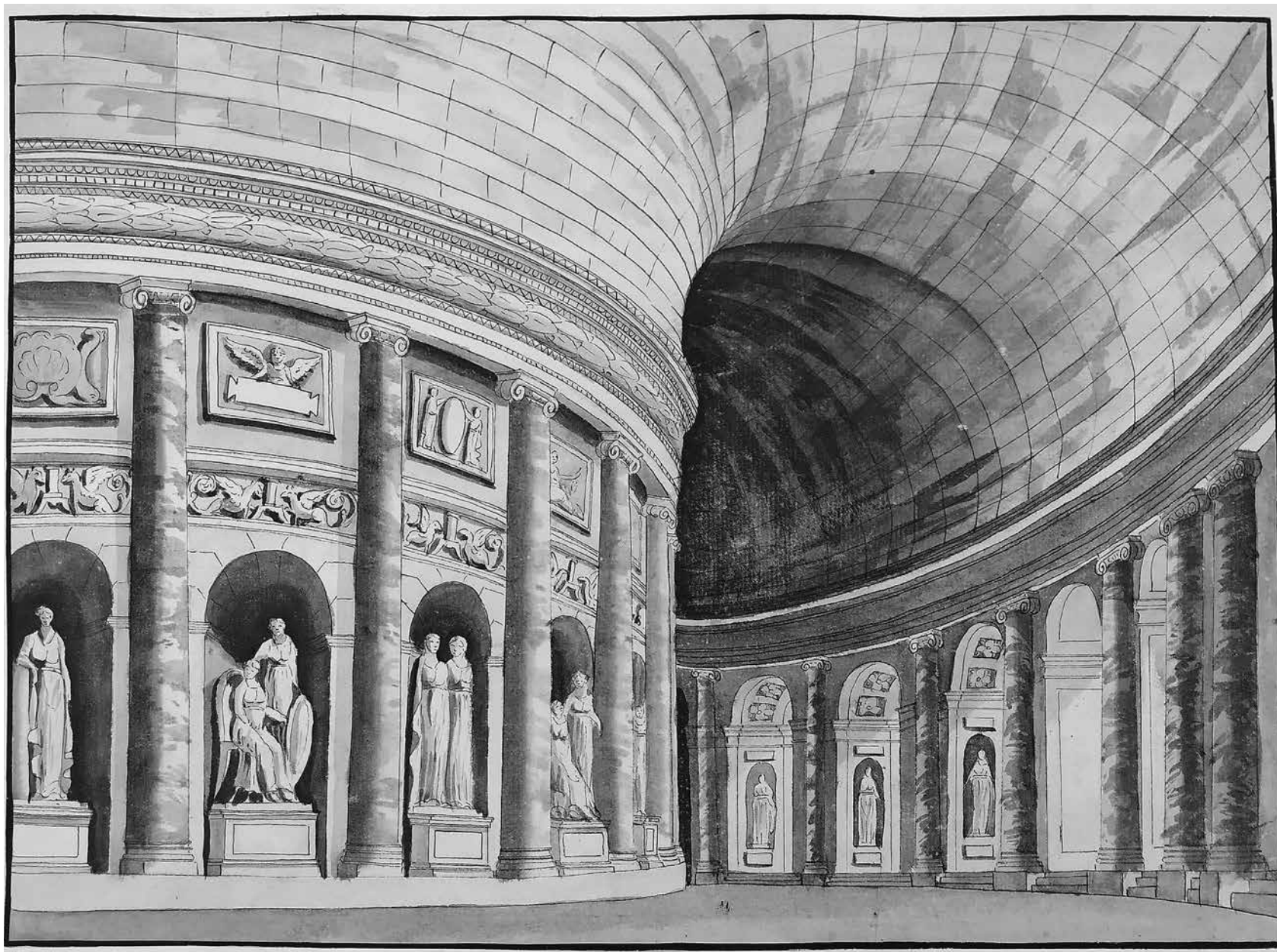
Между тем вопрос, кому из двух художников, оформлявших премьерный спектакль Ла Фениче, Фонтанези или Гонзаге, принадлежит идея этой архитектурной композиции, далеко не однозначен. Среди листов из коллекции Фонда Джорджио Чини есть рисунок с тем же сюжетом, приписываемый Фонтанези [30, с. 480]. (Ил. 16.) Он не датирован, и проследить, скопировал ли Фонтанези понравившуюся ему композицию коллеги для последующего использования или же Гонзага развил и воплотил на сцене идею, предложенную главным декоратором театра, не представляется возможным.

Как бы то ни было, Гонзага явно считал занавес для театра Фениче творческой удачей. Он не только привез его эскиз с собой в Россию, но и беспрестанно повторял и варьировал композицию ротонды с цилиндрическим сводом. Решение венецианского занавеса стало отправной точкой для многих проектов театральных декораций, созданных Гонзагой как для придворной петербургской сцены, так и для императорских резиденций и усадебного театра князя Юсупова в Архангельском. Хранящиеся в различных музейных собраниях России наброски и этюды разного размера, исполненные с легкостью, изяществом и характерной для Гонзаги приблизительностью очертаний, представляют этот излюбленный художником сценографический паттерн во множестве версий. (Ил. 17–19.)

Итальянская исследовательница Маринелла Пигоцци в 2003 году обнаружила и опубликовала в своей большой работе о Фонтанези набросок первоначальной идеи венецианского занавеса. Он помещался на одном из трех листов творческого блокнота художника 1780-х годов [30, с. 480]. Это довольно близкий, но зеркальный по композиции вид ротонды, окруженной криволинейной ордерной аркадой с цилиндрическим сводом. (Ил. 20.) Беглый перовой рисунок сопровождает авторский комментарий на полях листа, поясняющий, что это интерьер храма Аполлона, и подробно описывающий цветовое решение готовой декорации — стены и свод желтого камня, рельефы из белого мрамора, а колонны — из голубого.

Казалось бы, эта находка склонила чашу весов в пользу Фонтанези в споре о первоначальном авторстве идеи. Однако и здесь не все так просто. В альбоме Исторического музея есть копия эскиза занавеса Гонзаги для театра в Павловске, полностью, вплоть до соблюдения указания цвета архитектурных элементов, повторяющая композицию рисунка Фонтанези из блокнота, датированного началом 1780-х годов. (Ил. 21.) А поскольку известно, что Фонтанези присутствовал в 1782 году в Парме на постановке оперы Джузеппе Марти «Алессандро и Тимотео» в декорациях Гонзаги и был, по его собственным словам, поражен сценическими иллюзиями и эффектами, созданными его собратом по цеху [19, р. 34], то можно предположить, что рисунок в блокноте — не фиксация *prima idea* художника, а быстро схваченное впечатление от увиденной им на сцене декорации коллеги.

Особую пикантность этой ситуации придает тот факт, что ни Гонзага, ни Фонтанези отнюдь не являлись первооткрывателями этого



21. Неизвестный художник. Копия с рисунка Пьетро Гонзаги  
Эскиз занавеса  
в Павловске. 1820-е  
Бумага на бумаге,  
акварель, тушь,  
чернила железогалловые. 40 × 57  
Государственный исторический музей,  
инв. ИА 735/28

популярного в архитектурных фантазиях XVIII мотива. Кольцевой цилиндрический свод с центральной ротондой или пилоном был, что называется, актуальным приемом не только идеальной, но и реальной архитектуры. С одной стороны, он ассоциировался с композиционной схемой подавляющего своей массивностью внутреннего пространства древнеримских мавзолеев, например, мавзолея Максенция на Аппиевой дороге, считавшегося в XVIII веке гробницей Ромула. С другой, благодаря книге Палладио, служил действенным конструктивным решением, позволяющим придать сводчатой конструкции виллы или храма иллюзию легкости и изящности. В частности, аналогичную композиционную схему тридцатью годами ранее первых набросков Фонтанези и Гонзаги можно встретить в римских видах интерьеров церкви Св. Констанции<sup>13</sup> и даже среди графического наследия Роберта Адама, со всей пристальностью антиквария изучавшего и делавшего обмеры античных сооружений Рима, Далмации и Геркуланума в середине века. Став королевским архитектором после возвращения в Англию, он использовал подобные конструкции не только в гражданских и храмовых постройках, но и в многочисленных рисунках, проектах и каприччо, навеянных изучением римских руин. (Ил. 22–23.)

Каким бы ни был оригинальный источник вариаций театральной ротонды с колоннадой, на которую опирается конструкция изогнутого свода, для Гонзаги в Италии он был связан прежде всего с его знаменитой работой в Венеции, в то время как в России — со множеством разнообразных проектов, превративших этот мотив в одно из самых ходовых клише его авторского стиля. Развитием этой темы стали не только занавесы театров в Павловске<sup>14</sup>, а также — в подмосковном Архангельском (ил. 24–25); она также легла в основу композиционной системы еще целого круга рисунков (ил. 26–27). Гонзага на протяжении многих лет обращался к этому мотиву, варьируя его на разные лады, но никогда не повторяя в точности. В различных версиях, он с мастерской изобретательностью видоизменяет очертания колоннады или аркады античного храма, разворачивает композицию зеркально, вкомпоновывает в нее

13 Джованни Баттиста Пиранези. «Вид интерьера гробницы Св. Констанции». Около 1750–1778. Офорт, резец, четвертое состояние из шести. 520 × 745. Лист из цикла «Виды Рима», часть I.

14 И. Иванов, копия с эскиза Пьетро ди Готтардо Гонзага. Эскиз занавеса. Передний занавес театра в Павловске. 1821. Бумага, тушь, перо, акварель, 401 × 514. ГЦТМ, инв. ГДД 3385.

гробницы или открывает сквозь просветы колоннады разнообразные виды на жертвенники, статуи, саркофаги, а подчас даже превращает пространство в тюрьму, где роль центрального пилон достается грузной кирпичной башне.

Несомненная удачность этой буквально пронизанной динамикой римской по духу композиции, проявляется, в частности, в том, что рисунок Гонзаги воспроизводит в своем наброске Джакомо Кваренги, нередко зарисовывавший для памяти наиболее эффектные сценические решения современников — петербургских театральных декораторов Франческо Градицци и Пьетро Гонзага. (Ил. 28.)

Никогда не замечавшиеся прежде отголоски сотрудничества с Фонтанези на итальянской сцене можно увидеть и еще в нескольких петербургских проектах Гонзаги. Например, в чрезвычайно характерном и важном для оперной типологии топосе — «дикой» пещере, служившей ключевым местом действия множества трагических коллизий. Эскизы композиций Гонзаги и Фонтанези, создающие напряженную, infernalную атмосферу, строятся по общепринятому в театральной декорации принципу расходящихся по диагонали арок, опирающихся в центре на приземистый громоздкий пилон «дикого камня». Этот мотив, неоднократно используемый в петербургских эскизах Гонзаги, по-видимому, также попал на русскую сцену из итальянского портфолио художника. (Ил. 29–30.)<sup>15</sup>

### ГАЛЕРЕЯ КАНАЛЕТТО

Чтобы более широко представить диапазон возможных венецианских аллюзий в работах Гонзаги екатерининского времени, следует обратиться к еще одному проекту из альбома ГИМа. Это вид крытой городской галереи, изобилующий чудесными бытовыми деталями, и несомненно представляющий собой проект декорации, предназначенной для оформления постановки комической оперы. (Ил. 31.) Замыкающая лоджию галантерейная лавка с развешанным на витрине товаром,

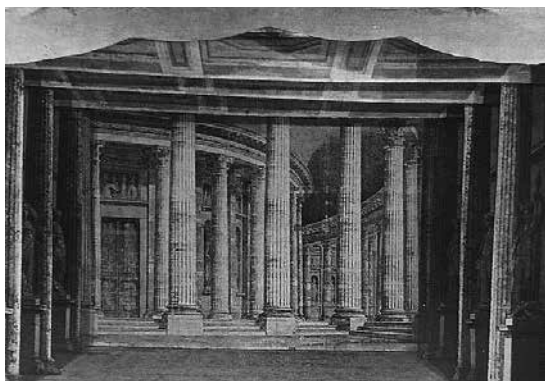
15 Во всяком случае, в коллекции Фонда Чини в Венеции есть два чрезвычайно близких по композиции эскиза, атрибутируемых Гонзаге: «Ужасные скалы с пещерами и деревьями» (бумага, перо коричневым тоном, следы карандаша, 175 × 270, inv. 30881) и «Ужасное место с пещерой и растениями» (бумага, перо коричневым тоном, отмыка, следы карандаша, 210 × 278, inv. 30847) [35, cat. 32, 47].



**22.** Роберт Адам  
*Каприччо с изображением руинированного интерьера* (возможно, катакомбы)  
Около 1756–1757  
Бумага, карандаш, перо, тушь, отмывка серым и коричневым тоном.  
23 × 34,6. Музей сэра Джона Соуна, Лондон,  
inv. Adam vol.56/141

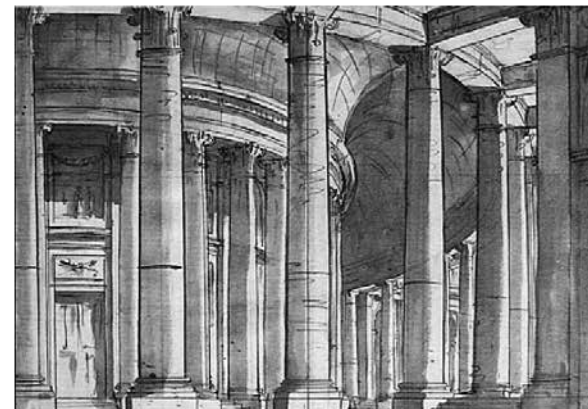


**23.** Роберт Адам  
*Архитектурная фантазия из серии «Руины древних зданий»*  
Бумага, карандаш, перо, тушь, отмывка коричневым тоном. Музей сэра Джона Соуна, Лондон, inv. 67/7/20

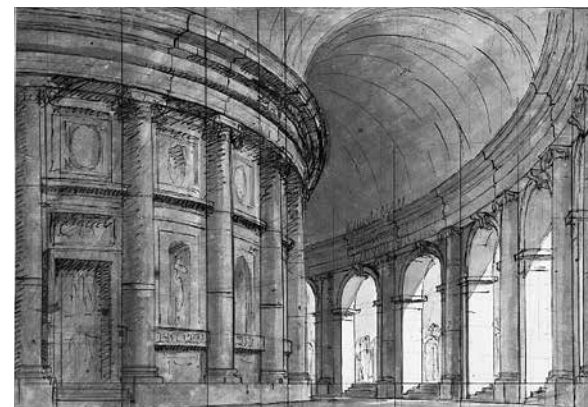


**24.** Пьетро ди Готтардо Гонзага.  
*Колонный зал. Занавес театра в Архангельском*  
Ил. из кн.:  
[9, ил. 65]

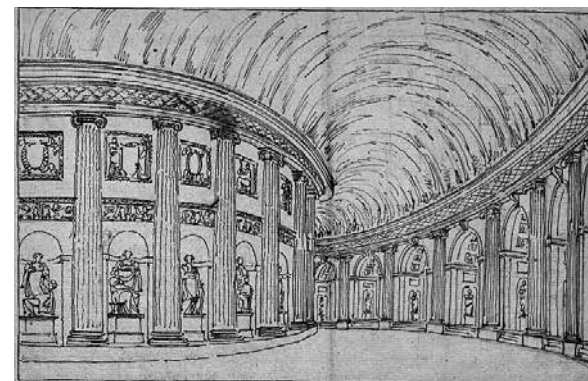
**25.** Пьетро ди Готтардо Гонзага. *Храм. Эскиз декораии*  
Бумага, тушь, сепия, перо, кисть. 31,8 × 44,4  
Государственный музей-усадьба «Архангельское»,  
инв. ГФ-786

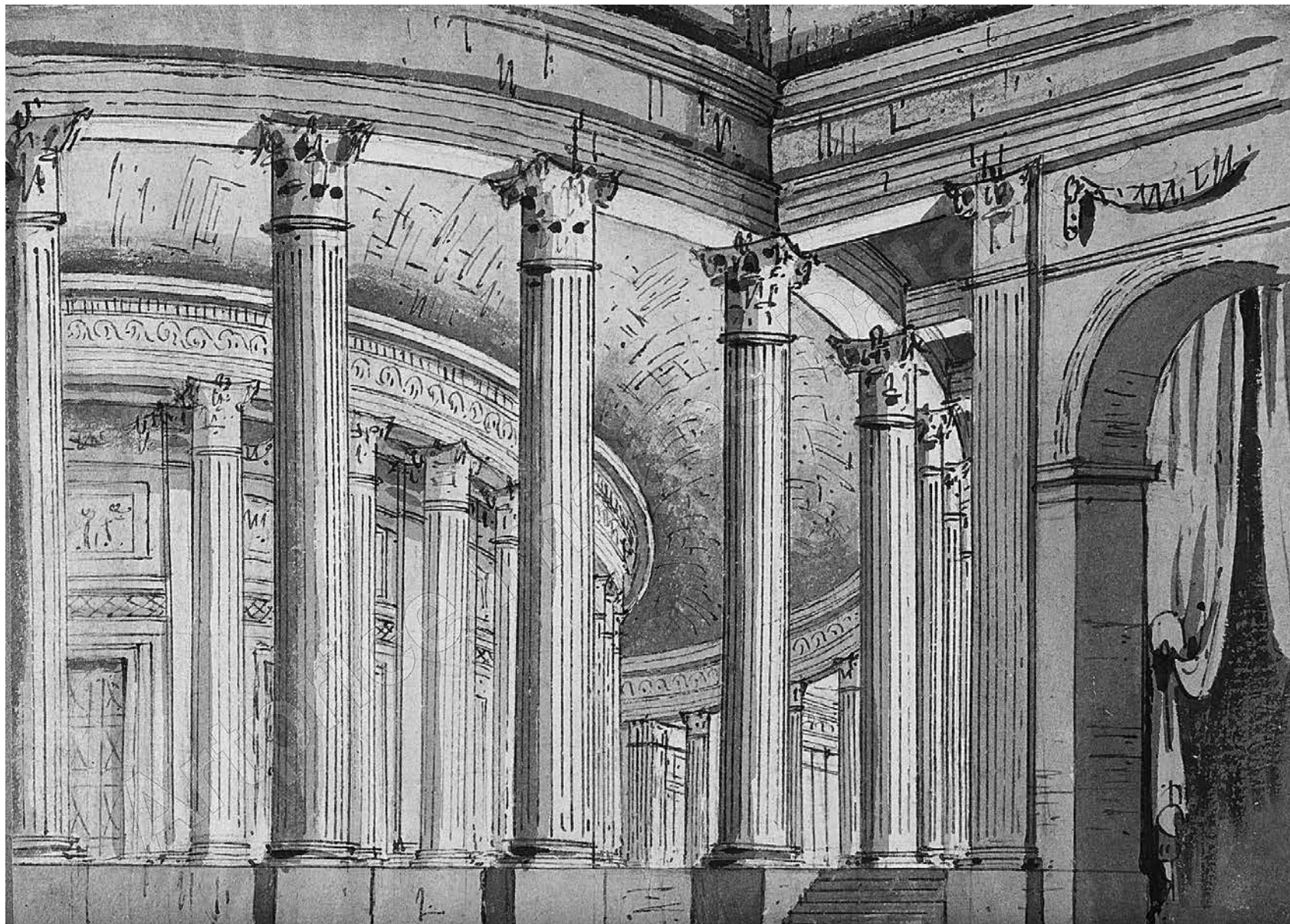


**26.** Пьетро ди Готтардо Гонзага. *Круглая галерея вокруг ротонды*  
Бумага, перо, тушь.  
36,8 × 53  
Государственный Эрмитаж,  
инв. ОР-34408



**27.** Джакомо Кваренги  
*Монументальная колоннада. Эскиз театральной декораии.* После 1792  
Бумага, перо, тушь.  
24 × 32,4  
Кабинет рисунков Кастелло Сфорцеско,  
inv. Au. D 339r.





28. Пьетро ди Готтардо Гонзага  
Эскиз декорации храма  
Бумага, карандаш,  
перо коричневым  
тоном, акварель.  
19 × 26,3  
Частное собрание



29. Франческо Фонтанези. *Ужасное место с пещерой*. Эскиз декорации  
Бумага, акварель, тушь коричневым тоном. Фонд Джорджио Чини, Венеция

раскатившиеся бочки, сушащийся ковер, клетка и птичка на балконе — всем этим милым повседневным подробностям городской жизни просто не место в спектаклях серьезного жанра.

Этот проект Гонзага и эскиз к нему (ил. 32) — одни из самых интересных в нашем ряду, поскольку позволяют увидеть разные стадии работы художника над замыслом.

Можно с уверенностью сказать, что в основе композиции галереи лежит вольная трактовка картины Антонио Каналетто «Каприччио с колоннадой», исполненной им для венецианской Академии художеств в 1765 году<sup>16</sup>. (Ил. 33.) Однако Гонзага произвольно меняет пропорции ведуты Каналетто, превращая вертикальный формат в необходимый для сценической коробки горизонтальный. Для этого он значительно расширяет и почти вдвое удлинняет саму колоннаду и «достраивает» сте-



30. Неизвестный художник. Копия с рисунка Пьетро Гонзага. *Эскиз декорации пещеры*  
1820-е. Бумага на бумаге, акварель, тушь, чернила железо-галловые. 40 × 57  
Государственный исторический музей, инв. ИА 735/27

ны зданий по бокам. Кардинальные перемены претерпевает и дальний план, куда Гонзага вкомпоновывает архитектурную фантазию городской площади, типичную для иллюзорных перспективных задников сцены. Благодаря произошедшим метаморфозам колоннада теряет изначальные легкость и изящество, но удивительным образом, несмотря на приземистость и тяжеловесность, сохраняет основные структурные элементы композиции. Узнаваемы и каменные своды первого плана, и галерея второго этажа с деревянными межъярусными перекрытиями,

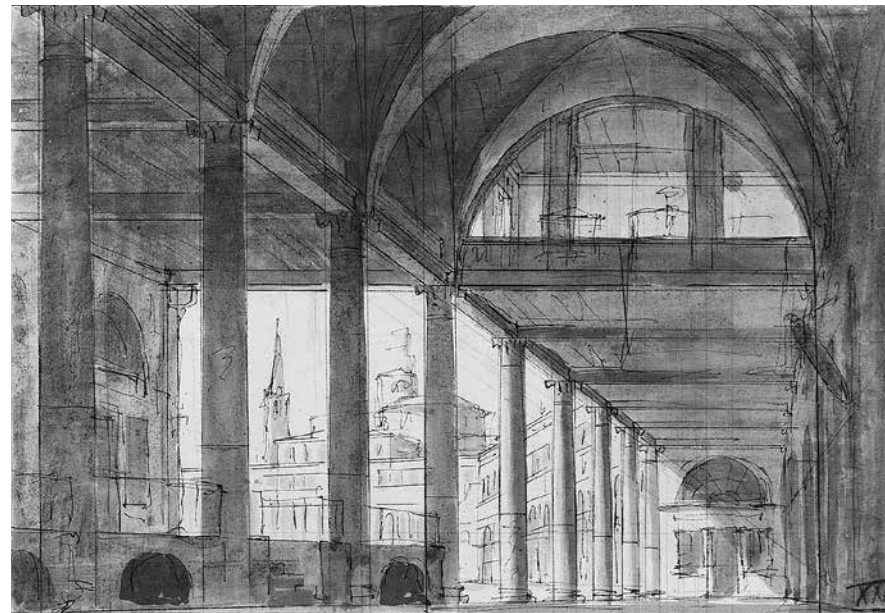
16 Любопытно, что говоря о «Каприччио с колоннадой», исследователи неизменно отмечают его «генетическое» родство с ранним творчеством Каналетто, начинавшего свой путь под руководством отца, Бернардо Канала, художника, специализировавшегося на создании сценических декораций.



**31.** Неизвестный художник. Копия с рисунка Пьетро Гонзага *Галерея с колоннадой и видом на площадь*. 1820-е  
Бумага на бумаге, акварель, тушь, железо-галловые чернила. 40 × 57  
Государственный исторический музей, инв. ИА 735/49

и проем с балюстрадой, и арка в противоположном конце колоннады, утратившая свои готические очертания. Остаются на своих местах даже свисающее сверху полотнище и овальный герб на стене, который Гонзага остроумно уравнивает консолью и уличной статуей святого в маленькой настенной божнице на здании слева.

По всей вероятности, Гонзага познакомился с этой работой Каналетто еще в юности в свою бытность в Венеции учеником в мастерской Джузеппе Моретти. Ведь его наставник был не только горячим почитателем недавно умершего художника, но и сам исполнил копию с этого каприччо<sup>17</sup>, которую Гонзага мог видеть и в свою очередь копировать по его заданию. Под руководством Моретти копию картины Каналетто



**32.** Пьетро ди Готтардо Гонзага. *Галерея с колоннадой*. Эскиз декорации  
Бумага, тушь, кисть, перо, графитный карандаш. 24,3 × 35,1  
Государственный Русский музей, инв. Р-5492

выполнил в 1776 году и русский пенсионер Федор Яковлевич Алексеев, который послал свой холст в Петербург и представил его в Академии.

Характерно, что финальный вариант проекта Гонзага отличает от его первоначального наброска из собрания Русского музея именно пристальное внимание к деталям и куда большая близость к первоисточнику. Совершенно очевидно, что Гонзага сознательно подчеркивает, что сценическое действие происходит в Италии или даже именно

17 Джузеппе Моретти. «Перспектива с портиком». Холст, масло. 128 × 92. Ка-Реццонико, Музей искусства Венеции XVIII века





33. Джованни Антонио Каналь (Каналетто). *Каприччио с колоннадой*. 1765  
Холст, масло. 131 × 93  
Галерея Академии, Венеция

в Венеции, хотя выбирает в качестве иконографического образца наиболее фантазийную композицию вообще-то склонного к топографическому веризму Каналетто<sup>18</sup>. По всей видимости, декоратор намеренно стремился наделить свой образ узнаваемыми для просвещенной петербургской публики чертами итальянского города.

В то же время и балкон, куда могла выйти юная прелестница, услышав посвященную ей серенаду, и магазины скупого отца-негодянта, одуроченного ловкими дочерьми и их возлюбленными, все это — типичные приметы сюжетов опер *buffa*, столь любимых при дворе Екатерины. К примеру, подобную декорацию легко представить в знаменитой «Венецианской ярмарке» Антонио Сальери на либретто

18 В настоящий момент доказано, что в основе этого воображаемого пейзажа лежат трансформированные воображением художника элементы палаццо Ка д'Оро [12, pp. 329, 387, 433], однако опознать их на картине довольно сложно.

Джованни Боккерини, выдержавшей в 1790-е годы несколько постановок в Петербурге.

К сожалению, мы не располагаем свидетельствами современников о том, насколько узнаваемыми для них были подобные иконографические отсылки, используемые художником. И были ли они вообще рассчитаны на «считывание» или лишь на создание некоего «топографического» образа. Известно, что Гонзага любил устраивать для публики оптические фокусы, к примеру, заставляя миланских, а затем и петербургских зрителей при входе в театральный зал с удивлением созерцать на занавесе поражающее натуралистичностью иллюзорное изображение фасада театра и прилегающих к нему строений, исполненное в точном соответствии с тем видом, который воочию открывался им за несколько минут до этого на подъезде к зданию. Да и прецеденты дотошного воссоздания на театральной сцене реальных архитектурных сооружений и их не менее прославленных живописных изображений случались. Самый знаменитый из них представил Джованни Сервандони в своей декорации для Зала машин в Тюильри (1738). В ней он во всех деталях воспроизвел пространство знаменитой картины Джованни Панини «Вид интерьера собора Св. Петра в Риме», являя зрителю объемную визионерскую модель интерьера базилики и одновременно модель его изображения и словно приглашая проникнуть взглядом внутрь «ожившей картины» и совершить умозрительное «путешествие» [23, pp. 48–49].

### ГАЛЕРЕЯ ГОНЗАГА

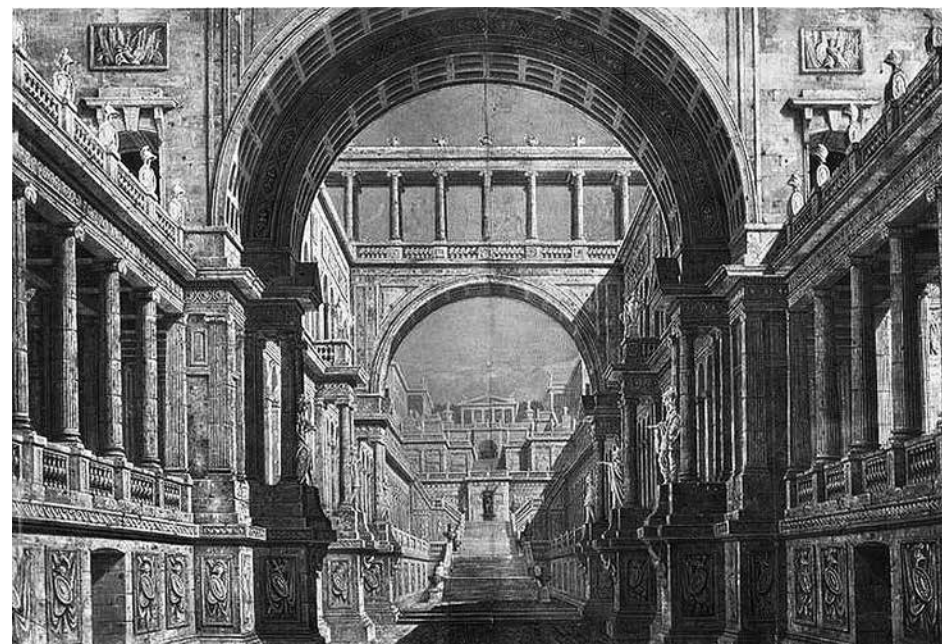
Наконец, чтобы закончить обзор мутировавших и прижившихся на русской почве «венетических мотивов» Гонзага, стоит обратиться от театральных проектов к прославленной росписи Павловского дворца, знаменитой «галерее Гонзага». Ансамбль фресок, созданных художником по заказу императрицы Марии Федоровны в 1805–1808 годах, помещался на выходящей в парк наружной стене галереи императорского дворца в Павловске. Гонзага так искусно изобразил иллюзорные перспективы галерей и колоннад, которые создают эффект «прорыва» плоскости стены в глубину, что его росписи стали предметом многочисленных анекдотов о том, как посетители усадьбы оказывались в заблуждении, поверив волшебству художественной иллюзии. Посетивший Павловск Эмиль Дюпре де Сен-Мор даже написал стихотворный панегирик, посвященный павловской росписи:



**34.** Франсуа Виваре по рисунку Антонио Мария Визентини  
Архитектурный вид с аркой. 1740. Офорт, резец. 29,4 × 15,1  
Музей Метрополитен, Нью-Йорк, inv. 2018.839.67



**35.** Пьетро ди Готтардо Гонзага  
Эскиз галереи Гонзага. Лестница, видимая сквозь арки. Бумага, тушь, перо. 35,1 × 28,2  
Государственный Русский музей, инв. Р-5462



**36.** Пьетро ди Готтардо Гонзага. Эскиз занавеса к балету «Сандрильона». 1815  
Картон, акварель, белила. 63,5 × 96,3  
ГЦТМ им. Бахрушина, инв. ГДД 2160

Невозможно обладать более высокой степенью искусства перспективы, чем месье Гонзага. Этому знаменитому художнику удалось не только обмануть людей, но и преодолеть инстинкт животных. Говорят, что в галерее дворца, украшенной фресками, изображающими великолепную колоннаду, бедный пес, бросившись бежать, разбил нос о стену, полагая, что может подняться по нарисованной лестнице дворца [34, р. 351].

Несмотря на то что сама галерея катастрофически пострадала в XX веке и была, по сути, возобновлена реставраторами дворца, сохранились предварительные эскизы Гонзага. Часть из них, более близкая

к окончательному варианту, развивает декорационные принципы театральных художников семьи Бибиена, представляя систему классической, открывающейся сквозь арку перспективы, создававшей иллюзию бесконечности изображенного пространства. Однако два, видимо, самых ранних эскиза восходят к композициям венецианского учителя Гонзага — Антонио Визентини, известным по гравюрам Франсуа Виваре и, в свою очередь, оказавшим влияние на сложение творческого почерка Пиранези. (Ил. 34–35.) Опосредованное влияние тех же композиций Визентини можно заметить в роскошном и виртуозном по исполнению многоцветном эскизе занавеса к балету «Сандрильона». (Ил. 36.)

\*\*\*

Таким образом, даже на этих нескольких примерах совершенно очевидно, что продолжение и разработка тем и мотивов, связанных с итальянским периодом работы Гонзаги, оставался одним из важнейших модусов петербургского творчества декоратора. К идеям, рожденным в соавторстве с коллегами по цеху для театров Италии, он возвращался долгие годы. А круг вдохновлявших его образов включал не только известные гравированные композиции Пиранези, но и работы венецианских живописцев, в первую очередь Каналетто, Гварди и Визентини.

Однако столь ощутимый уровень отрефлексированной вторичности лишь отчасти можно назвать индивидуальной чертой творческого метода Гонзаги. Практика варьирования бесконечно циркулирующих мотивов — это специфика самого утилитарного жанра театральной декорации и декоративной живописи. Универсальность репертуара, составлявшего основу музыкального театра XVIII — начала XIX века любой из европейских столиц, стандартизированность мест действия и очень незначительный процент национальных спектаклей нередко способствовали превращению подобной типологичности в набор идеальных клише. Не случайно работы Гонзаги, в свою очередь, оказались образцом для подражания следующего поколения театральных художников. Вольными парафразами целого ряда его композиций стали в Ла Скала театральные эскизы не только Гаспаре Галлиари — младшего представителя миланской династии декораторов [35, р. 39], но и восходящего гения сценографии XIX века Алессандро Санквирико [35, pp. 39, 41, 48]. А в Петербурге преемник Гонзаги на посту придворного театрального декоратора Андреас (Андрей Адамович) Роллер бережно хранил рабочий альбомчик<sup>19</sup>, куда зарисовал «для памяти» более сотни мотивов «прославленного венецианца», среди которых легко узнаются и те, генеалогия которых мы попробовали проследить в этой статье.

<sup>19</sup> Андрей Адамович Роллер. наброски композиций театральных декораций. бумага, графитный карандаш. 20 × 16. Государственный Эрмитаж, инв. ОР-48248, ОР-48258, ОР-48249, ОР-48244, ОР-48262 и др.

### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Архив Дирекции Императорских театров. Вып. 1. 1746–1801 гг. Отд. 1–3. СПб.: Издание Дирекции Императорских театров, 1892. Отд. 2.
2. Бенуа А. Н. История живописи всех времен и народов. В 4 т., 22 вып. Т. 1–4. СПб.: Шиповник, [1912–1916]. Т. 3.
3. Дворцы, руины и темницы Джованни Батиста Пиранези и итальянские архитектурные фантазии XVIII века. Каталог выставки. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2011.
4. Жарновский И. Пиетро Гонзага в Венеции // Среди коллекционеров. 1923. Сентябрь-декабрь. С. 3–13.
5. Коршунова М. Ф. Пиетро Гонзага: Эскизы декораций и росписей. Каталог выставки. Л.: Искусство: Ленингр. отд-ние, 1980.
6. Курбатов В. Я. Пиетро Гонзага // Ежегодник императорских театров. СПб.: Издание Дирекции Императорских театров, 1912. [Т. 37]. Вып. IV.
7. Никитина Т. Графика П. Гонзага в собрании государственного научно-исследовательского музея им. А. В. Щусева/Произведения Пиетро ди Готтардо Гонзага из московских собраний. Каталог выставки. М., 2001. С. XLIV–XLVI.
8. Степанов В. Я. Творчество Пиетро Гонзаго (1751–1831). М., 1941. РГАЛИ. Ф. 872. Оп. 2. Ед. хр. 4. Гранки книги [не вышла].
9. Сыркина Ф. Я. Пиетро ди Готтардо Гонзага. 1751–1831. Жизнь и творчество. М.: Искусство, 1974.
10. Bellina A. L. and Girardi M. La Fenice, 1792–1996: Theatre, Music and History. Venezia: Marsilio, 2003.
11. Catherine II de Russie, Friedrich Melchior Grimm. Une correspondance privée, artistique et politique au siècle des Lumières. T. 1. 1764–1778/Édition critique par S. Y. Karp. Ferney-Voltaire: Centre international d'étude du XVIIIe siècle; Moscou: Monuments de la pensée historique, 2016.
12. Corboz A. Canaletto: una Venezia immaginaria. Milan: Electa, 1985. Vol. 2.
13. [Cronaca] // Gazzetta Urbana Veneta. 1792. N. 41. 23 maggio. Pp. 324–325.
14. Disegni veneti del Settecento della Fondazione Giorgio Cini e delle collezioni venete. Fondazione Giorgio Cini, catalogo della mostra. Venezia: N. Pozza, 1963.

15. *Le due gemelle*. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro di Monza l'autunno dell'anno 1788. Milano, [1788].
16. *Li due rivali*. Commedia per musica da rappresentarsi nel Teatro di Monza l'autunno 1791. Milano, [1791].
17. *Il falegname*: commedia per musica da rappresentarsi nel Teatro Grande alla Scala l'autunno dell'anno 1781. Milano: Gio. Batista Bianchi, 1781.
18. *I filosofi immaginari*. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro di Monza l'autunno dell'anno 1784. Milano: Gio. Batista Bianchi, [1784].
19. Francesco Fontanesi, 1751–1795. Scenografia e decorazione nella seconda metà del Settecento. Catalogo della mostra / A cura di M. Pigozzi. Reggio Emilia, 1988.
20. *Gironi R.* Raccolta di varie decorazioni sceniche inventate e dipinte dal pittore A. Sanguirico per l'I. R. Teatro alla Scala in Milano // Biblioteca Italiana ossia Giornale di letteratura scienze ed arti. 1829. Vol. 54. Apr. Pp. 2–23.
21. *I giuochi d'Agrigento*: dramma per musica. Venezia: Stamperia Curti, 1792.
22. *La grotta di Trofonio*. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro di Monza per la fiera di S. Giovanni 1788. Milano, [1788].
23. *Guidoboni F.* Giovanni Niccolò Servandoni (1695–1766), architetto. Tesi di dottorato. Roma, 2014.
24. *Ivaldo A. F.* Pietro Gonzaga scenografo del teatro Ducale di Monza // Omaggio a Pietro Gonzaga/A cura di C. Manfio. Feltre, 1986. Pp. 39–51.
25. *Memoria storica de teatro La Fenice in Venezia*. Venezia: Giuseppe Orlandelli, 1840.
26. *Muraro M. T.* Introduzione // Scenografie di Pietro Gonzaga. Catalogo della Mostra / A cura di M. T. Muraro. Venezia: Neri Pozza Editore, 1967. Pp. 15–25.
27. *Nina* ossia *La pazza per amore*. Commedia d'un atto in prosa ed in verso e per musica tradotta del francese da rappresentarsi nel Teatro di Monza l'autunno dell'anno 1788. Milano, [1788].
28. *Omaggio a Pietro Gonzaga* / A cura di C. Manfio. Feltre, 1986.
29. *Pietro Gonzaga scenografo e architetto veneto* (1751 Longarone – Pietroburgo 1831), e l'ambiente artistico del suo tempo con 50 facsimili di scenografie in tavole fuori testo e commento. Milano, 1960.

30. *Pigozzi M.* Da Francesco Fontanesi ad Alfonso Trombetti. La scuola bolognese di scenografia fra Settecento e Ottocento // *Saggi e Memorie di storia dell'arte*. 2003. Vol. 27. Pp. 475–500.
31. *Piranesi G. B.* Opere varie di architettura prospettive grotteschi antichità sul gusto degli antichi romani. Roma: Si vendono presso l'Autore nel palazzo del Signor Conte Tomati, 1761.
32. *Il raggiratore di poca fortuna*. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel teatro di Monza l'autunno dell'anno 1783. G. B. Bianchi, 1783.
33. *Raollo* signore di Crequi. Tragicommedia in prosa di tre atti mista d'arie per musica, e tolta dal francese da rappresentarsi nel Teatro di Monza l'autunno 1791. Milano, [1791].
34. *Saint-Maure P. J. E., Dupré De.* Anthologie russe, suivies de poésies originales. Paris: C. J. Trouvé, 1823.
35. *Scenografie di Pietro Gonzaga*. Catalogo della Mostra / A cura di M. T. Muraro. Venezia: Neri Pozza Editore, 1967.