

СОЧИНЕННЫЙ ГОРОД. «ВИДЫ РИМА» ДЖОВАННИ БАТТИСТА ПИРАНЕЗИ

DOI: 10.17323/3034-2031-2025-7-10-47

Аннотация

В статье подробно анализируется серия «Виды Рима» Дж. Б. Пиранези. Установлена ее тесная связь с венецианской традицией ведуты, близкой жанру каприччо и предполагающей свободное обращение с изображаемыми видами. Анализ состава серии показывает стремление создать единый образ Рима, как нового, так и древнего. При этом главный акцент у Пиранези делается на античных памятниках. Католическому Риму уделяется сравнительно немного внимания, хотя во время понтификата Климента XIV активно гравировались здания, связанные со светским аспектом папской власти. Средневековый Рим игнорируется, здания Ренессанса и барокко изображаются нечасто, однако повышенное внимание уделяется самым современным строениям. Более всего художника интересует древность и современность, связь между ними. Создавая свой образ Рима, Пиранези свободно обходится с видами города, исправляя их по своему разумению — расширяя улицы, убирая или переставляя здания, преувеличивая или преуменьшая их размеры, меняя конфигурацию. Образ Рима в гравюрах Пиранези заметно эволюционировал за те 30 лет, что художник создавал серию. Первые листы были легкими, светлыми, проникнутыми духом рококо видами центральных районов города. Со временем Пиранези все дальше уходил от центра Рима и все глубже погружался в меланхолию руин на его окраинах, виды становились все мрачнее и грандиознее, предвосхищая романтическую эстетику возвышенного. Художник все активнее работал с масштабом, и чем дальше, тем больше форсировал перспективу, усиливал светотень, преувеличивал размеры изображаемых зданий, так что их образ обретал поистине космологическое звучание. В поздних ведутах Рим переносится у Пиранези в область мифа: это не Рим XVIII века, это Рим вне времени — Вечный Рим.

Ключевые слова: Пиранези, Рим, гравюра, Гранд Тур, ведута, каприччо, руины, Венеция

В. М. УСПЕНСКИЙ

Государственный Эрмитаж,
190000, Россия, Санкт-Петербург,
Дворцовая наб., д. 34
НИУ ВШЭ, 190121, Россия,
Санкт-Петербург,
ул. Союза Печатников, д. 16
piranesi@mail.ru

VASILY M. USPENSKY

The State Hermitage Museum, 190000, Russia,
St. Petersburg, Dvortsovaya Embankment, 34
National Research University Higher School
of Economics, 190121, Russia, St. Petersburg,
Soyuza Pechatnikov St., 16
piranesi@mail.ru

Для цитирования: ? Для цитирования:
Успенский В. М. Сочиненный город. «Виды
Рима» Джованни Баттиста Пиранези //
Журнал ВШЭ по искусству и дизайну /
HSE University Journal of Art & Design.
№ 7 (3/2025). С. 10–47

the imagined city: giovanni
battista piranesi's "vedute
di roma"

Abstract

The article provides a detailed analysis of Giovanni Battista Piranesi's series *Vedute di Roma*. It establishes a close connection between this series and the Venetian veduta tradition, which, akin to the capriccio genre, allows a free interpretation of the depicted vistas. The analysis of the composition of the series reveals an attempt to create a unified image of Rome, both as an ancient and modern city, with particular emphasis on its ancient monuments. Relatively little attention is given to Catholic Rome, although during the papacy of Clement XIV, buildings associated with the secular aspect of papal power were actively engraved. Medieval Rome is ignored, while Renaissance and Baroque buildings are rarely depicted. However, Piranesi pays significant attention to the most contemporary structures. His primary interest lies in the interplay between the ancient and the modern. In creating his vision of Rome, Piranesi freely manipulates the city's views, adjusting them to his own conception — expanding streets, removing or repositioning buildings, exaggerating or diminishing their sizes, and altering their configurations. Over the 30 years during which he created the series, the image of Rome evolved significantly. The early plates were light, bright, and infused with the spirit of Rococo, depicting the central districts of the city. Over time, Piranesi moved further away from the center of Rome and delved deeper into the melancholic ruins on its outskirts, with the views growing increasingly somber and grandiose, anticipating the Romantic aesthetic of the sublime. The artist increasingly engaged with scale, intensifying perspective, enhancing light and shadow, and exaggerating the dimensions of the depicted buildings, which imbued their portrayal with a truly cosmological resonance. In his later vedute, Rome is transformed by Piranesi into a realm of myth: it is no longer the Rome of the 18th century, but a Rome beyond time — the Eternal Rome.

Keywords: Piranesi, Rome, printmaking, Grand Tour, veduta, capriccio, ruins, Venice

«Рождение Рима из духа Пиранези» [Ficacci, 2005] — именно так, остроумно переиначивая Ницше, озаглавил свою статью Луиджи Фикаччи, один из исследователей творчества Джованни Баттиста Пиранези (1720–1778). На первый взгляд острота кажется неуместной: Рим был основан за две с половиной тысячи лет до рождения художника и на протяжении столетий являлся самым известным и самым изображаемым городом Европы, а то и мира — о каком отцовстве может идти речь?

В том и состоит парадокс, что, хотя римская ведута существовала уже несколько веков, гравюры Пиранези сразу затмили все созданное ранее, сформулировав визуальный образ Рима, ставший каноническим. Почти любой гравированный или живописный вид Рима после Пиранези создавался с оглядкой на его листы, и даже первые фотографии запечатлевали памятники города в тех же ракурсах, что и Джованни Баттиста. Его образы продолжили жить и в кинематографе и до сих пор остаются главным портретом Рима. Сегодня мы, подчас сами того не создавая, смотрим на Рим глазами Пиранези.

Центральную роль в этом сыграли «Виды Рима» (*“Vedute di Roma”*, 1747–1778) — самая популярная серия Пиранези, которую он создавал с 27 лет и до самой смерти, постепенно добавляя новые листы, так что в конечном итоге она насчитывала 134 эстампа.

Гравюры Пиранези появились в тот момент, когда Рим начал терять былое могущество. Пассионарный взрыв, преобразивший город в XVI–XVII веках, к XVIII столетию стал угасать. Антиклерикализм эпохи Просвещения снижал и влияние Ватикана. Папская казна иссякала, Рим перестал быть громадной стройкой, как во времена Александра VII или Сикста V. Последние крупные сооружения — Испанская лестница и фонтан Треви — были спроектированы к 1730-м годам. Характерно, что оба они были задуманы еще в XV–XVI веках. Пиранези, получивший архитектурное образование, не смог в полной мере реализоваться как зодчий, даже когда приобрел влиятельных покровителей в папской курии — в городе не было достойных его заказов¹.

Когда Рим перестали строить, им начали любоваться, изучать, каталогизировать. На Рим — и старый, и новый — стали смотреть ретроспективно, как на нечто сформировавшееся, завершенное. Такой оптике способствовал и приток просвещенных туристов, посещавших город в ходе путешествия, которое аристократам полагалось совершать по завершении образования, — за ним закрепилось название *Grand Tour*. Теперь именно благородные недоросли, а не паломники или иностранные послы, становятся главными зрителями театра римских улиц и площадей. Римские памятники — будь то седые руины и еще недавно ультрасовременные постройки Борромини — становились «достопримечательностями»; Рим из культурной столицы, мастерской нового стиля превращался в туристический центр Европы, «музей под открытым

1 За всю жизнь он построил лишь один архитектурный ансамбль — Санта Мария дель Приорато, да несколько интерьеров.



Ил. 1

Джованни Баттиста Пиранези. Дворец послов Венеции в Риме. Лист из серии «Разные виды». До 1745. Офорт. Государственный музей искусств, Копенгаген

небом», и спрос на произведения искусства во многом диктовался заезжими путешественниками: каждый хотел увезти с собой на память какой-нибудь римский сувенир, будь то вид Колизея или обломок древней статуи. Гравюра для этой цели подходила особенно хорошо, поскольку была сравнительно дешева и легко транспортируема. Спрос рождал предложение — в Риме существовал целый ряд граверов и издателей, специализировавшихся на создании видов для заезжих путешественников, так что Пиранези с первых шагов имел дело с активной конкуренцией.

Венецианский Рим

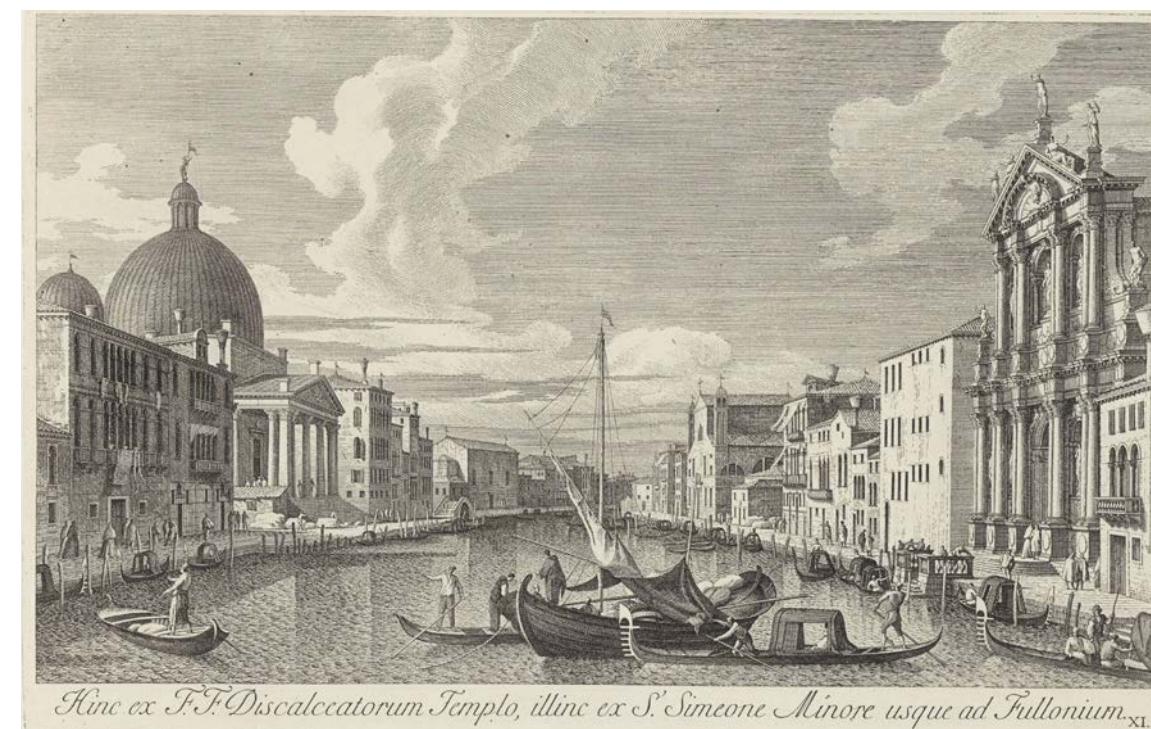
Пиранези родился и получил образование в Венеции. В Рим он впервые приехал в возрасте 20 лет как художник в свите венецианского посольства ко двору нового папы. Свои первые известные нам произведения Пиранези создал уже в Риме — таким образом, с самого начала его творчество было связано с двумя городами, двумя художественными центрами. Эта двойственность, зафиксированная в его подписи тех лет («Пиранези архитектор венецианский в Риме»), была одним из важнейших факторов, оказавшим влияние на все его творчество.

Бесплатное жилье и небольшое пособие от отца позволили ему прожить в Риме три года — тогда же он впервые обратился к созданию гравированных видов города — художественной поденщине, на которую был спрос. То были небольшие иллюстрации для карманных путеводителей, издаваемых Фаусто Амидеи (Ил. 1). Причем Пиранези продавал Амидеи не оттиски гравюр, но сами печатные доски, тем самым, пользуясь современной терминологией, передавал ему «исключительные авторские права» на свои произведения. Сообщение биографа о том, что Пиранези создавал по одной доске в день, скорее всего является преувеличением, хотя, судя по всему, художник действительно не уделял им большого внимания, делая их исключительно ради денег — подчас гравюры выполнены довольно небрежно, особенно по сравнению с другими работами художника. Почти в половине листов Пиранези прямо копировал гравюры своих предшественников, подвергая их большей или меньшей трансформации². Когда в 1743 году срок посольства истек, художник был вынужден вернуться на родину.

В 1747 году Пиранези вновь отправляется в Рим. Его новое путешествие тоже можно назвать «посольством», но на этот раз художественным. Кажется, что к моменту отъезда художник уже составил план своей будущей деятельности: он хотел удивить римскую публику венецианским искусством. Вместе с гравюрами издателя Йозефа Вагнера, сделавшего Пиранези своим торговым представителем в Риме, он вез с собой пачки чистой бумаги, на которой впоследствии будут напечатаны первые состояния его новых гравюр³. Сразу по прибытии Пиранези начинает работу над тремя сериями,

² Подробнее см.: Успенский, 2013.

³ На венецианской бумаге были напечатаны первые состояния *Grotteschi*, *Vedute di Roma* и новая редакция *Prima Parte*.



Ил. 2

Микеле Мариески. Пьяцетта Сан Марко с общественными зданиями по сторонам. Лист из серии «Избранные великолепные виды Венеции». 1741. Офорт. Рейксмузеум, Амстердам

Ил. 3

Антонио Визентини по оригиналу Антонио Каналетто. Храм Скальци и от Сан Симеоне Пикколо до [района] Фоллатори. Лист из серии «Знаменитые виды города Венеции». 1742. Офорт. Рейксмузеум, Амстердам

каждая из которых, хотя и посвящена римской тематике, имеет отчетливо венецианский характер.

Две из них («Темницы» и «Гротески») принадлежали к двум разновидностям самого венецианского из всех жанров — каприччо. Третьей и самой успешной из всех была серия больших гравированных видов Рима “Vedute di Roma” («Виды Рима»), начатая уже осенью 1747 года⁴. В отличие от гравюр для Амидеи, теперь Пиранези создает монументальные листы размером в двойной фолио⁵, чьими ближайшими предшественниками могут считаться грандиозные серии венецианских видов Мариески (Ил. 2) и Визентини-Каналетто (Ил. 3), создававшиеся по живописным оригиналам. Ничего подобного в Риме еще не было. Венецианская гравированная ведута в то время переживала расцвет и значительно превосходила римскую. Последняя была в основном ориентирована на выпуск иллюстраций для путеводителей по городу или небольших сувениров для проезжающих туристов. В Венеции главными покупателями видовых эстампов также были иностранцы, но сам жанр поднялся на новый уровень: созданием видов города занимались ведущие мастера и на первый план вышло художественное качество листов, а не простая топографическая точность. В Риме 1740-х годов главным гравером-ведутистом был Джузеппе Вази, с которым Пиранези какое-то время сотрудничал в 1740–1743 годах. Его бесчисленная продукция была добротна, но заурядна (Ил. 4). Пиранези оказался в очень выгодном положении: в Венеции ему пришлось бы конкурировать с гравюрами множества первоклассных мастеров, а в Риме ему не было равных. Он в одночасье стал главным мастером ведуты, оставив позади не только Вази, но и Панини.

Пиранези был не первым венецианским художником, заметившим перспективную нишу. В 1719–1720 годах молодой Антонио Канале (Каналетто), в то время занимавшийся преимущественно театральными декорациями (интересная параллель с ранней биографией Пиранези, по сообщениям биографов учившегося у сценографов Валериани и Галли Бибиена), вместе со своим отцом посетил Рим и создал серию рисунков с видами его главных памятников, по всей видимости, предназначенную для гравирования (Ил. 5). При жизни художника этот проект осуществлен не был — гравированная серия “Vari Prospetti di Roma Antica e Moderna” («Различные виды древнего и современного Рима») по рисункам Каналетто была создана Джованни Баттиста Брустолоном только в 1781 году. Тем не менее, рисунки оставались в мастерской Каналетто и на их основе им и его племянником Бернардо Белотто создавались другие произведения [Beddington, 2001, p. 47]. Хотя прямых контактов между Пиранези и мастерской Каналетто не зафиксировано, художник вполне мог познакомиться с копиями его рисунков во время своей жизни в Венеции. Не исключено, что именно они подсказали Пиранези идею создания большой «венецианской» серии римских видов, тем более

⁴ Или даже раньше, еще в Венеции [Robison, 1983, pp. 18–19].

⁵ То есть примерно 55×85 см. Листы поздних гравюр серии могли превышать 75×100 см.



Ил. 4
Джузеппе Вази. Часть Кампо Ваччино. Лист из серии
«О великолепии древнего и нового Рима». 1752.
Офорт. Рейксмузеум, Амстердам

Ил. 5
Антонио Каналетто. Форум Августа. Ок. 1720. Перо,
кисть коричневым тоном, черный мел. Британский
музей, Лондон

что композиции ряда видов Пиранези демонстрируют преемственность римским ведутам Каналетто (ср. ил. 5 и ил. 28).

В видах Мариески, Каналетто, Визентини реальная Венеция — миниатюрная, тесная, извилистая — приобретала несвойственный ей величественный масштаб, поистине имперскую осанку. Чтобы добиться этого эффекта, художники были вынуждены преувеличивать размеры венецианских зданий, расширять каналы, выпрямлять и углублять перспективы родного города [Дукельская, Ипполитов, 2004, с. 12–14]. В этой связи нелишним было бы напомнить, что хотя Венеция уже утратила свое всеобъемлющее влияние в Средиземноморье (т. н. “Pax Veneta”), но имперское сознание еще жило в венецианцах. Они считали себя прямыми наследниками Цезарей и подлинными носителями римского духа [Scott, 1975, р. 9]. Таким образом, в ведуте Венеция словно гримировалась под Рим (или, точнее, имперский город вообще), тем самым указав путь Пиранези, перенесшему традиции венецианской ведуты, находившейся на пике своего развития, на римскую почву.

Вообще подход венецианцев к изображению родного города отличался куда большей свободой, нежели то было принято в Риме. В Венеции ведута шла рука об руку с каприччо — фантастические и реальные виды нередко объединялись под одной обложкой и с первого взгляда невозможно было отделить одно от другого. Выразительность вида ставилась выше его топографической точности, и потому венецианцы легко позволяли себе изменить расположение или фасады изображаемых зданий. В римской ведуте также можно встретить подобные вольности, но куда реже. Причина отчасти в том, что даже простое изображение древностей считалось в то время чуть ли не научным занятием: недаром граф Франческо Альгаротти причислял римского видописца Панини к самым выдающимся исследователям античной архитектуры, наряду с известными теоретиками прошлого — Андреа Палладио, Антуаном Дегоде и Себастьяно Серлио (все они в свое время издали книги с обмерами римских памятников) [Keine, 1996, S. 87]. Изображение же современных зданий часто уподоблялось или вовсе заменялось архитектурным чертежом его фасада, разреза и т. п.⁶ Но главной причиной было отношение к большим сборникам видовых гравюр как к своего рода набору открыток, бесстрастно фиксирующих туристические достопримечательности. Пиранези, как носитель венецианской традиции ведуты, переломил эту ситуацию. К гравюрам художника стали относиться как к произведениям высокого искусства.

Пространственному решению видов Каналетто, Мариески и Пиранези присуща некоторая театральность (отметим, что все три художника обучались искусству театральной декорации): изображаемые строения

6 Римским памятникам было посвящено множество иллюстрированных трактатов Пиранези, вроде четырехтомных «Римских древностей», где художник отдал дань просвещенческой тяге к каталогизации и накоплению знаний.



Ил. 6
Джованни Баттиста Пиранези. Вид базилики и площади Сан Пьетро в Ватикане. Лист из серии «Виды Рима». 1748. Офорт, резец. Нью-Йоркская публичная библиотека

Ил. 7
Джованни Баттиста Пиранези. Гондола. Ок. 1745–1747. Перо и кисть коричневым тоном, черный мел. Библиотека и музей Моргана, Нью-Йорк

помещены на второй план и показаны в сильном перспективном сокращении, часто развернуты к зрителю углом как в произведениях знаменитых сценографов семейства Галли Бибиена. На первом плане нет каких-либо значительных построек, лишь человеческие фигуры, которые изображаются преувеличенно крупными по сравнению со стаффажем дальнего плана, что усиливает ощущение театральности пространства, его разделения на «сцену» и «декорацию».

Еще одной значимой венецианской чертой “Vedute di Roma” было отношение к стаффажу. До Пиранези Рим часто изображали пустынным⁷ — лишь кое-где можно было заметить редкие фигурки нищих, художников или путешественников. У Пиранези улицы заполняет шумная разношерстная толпа, превращающая Рим из памятника самому себе в живой светский город, подобный карнавалу Венеции. Вообще предметом изображения у Пиранези, как и у других венецианских художников, являются не отдельные достопримечательности, но городское пространство в целом. «Околичности» — соседние строения, стаффаж, растительность (покрывающая и сами памятники, особенно руинированные) — имеют в их видах не меньшее значение, чем прославленный памятник, — короля играет свита.

Наконец, важной особенностью Рима Пиранези является драматичная и порой пугающая мрачность, вовсе не характерная для гравюр его предшественников, которые, следуя традициям бамбоччаты⁸, изображали Рим залитым ярким итальянским солнцем. Вкус к мрачному был свойственен венецианцам той эпохи, которую часто определяют как время упадка Венеции. Он воплотился и в некоем смутном, тревожном предчувствии, примешивающемся к ликованию рокайльных апофеозов Тьеполо, и в сумрачной мистике его “Scherzi” (неслучайно венецианский мастер впоследствии так сильно повлиял на Гойю), и в болезненной чувственности портретов Пьяццетты, написанных на темном фоне, и в драматизме и загадочности пейзажей Марко Риччи. Беспокойное чувство витает даже в скромных бытовых сценках Лонги. Вероятно, это трудноуловимое ощущение — именно то, что называют «духом времени». Особая венецианская мрачность наиболее явно проявилась у Пиранези в серии “Carceri”, есть она и в “Vedute di Roma”.

Аналогии можно было бы умножать, однако красноречивее всего об истоках “Vedute di Roma” способна поведать одна небольшая деталь: исследователь творчества Пиранези Эндрю Робисон однажды заметил, что карета, изображенная на первом плане вида площади Святого Петра, обычно помещавшегося в начало альбома, поразительно напоминает гондолу на рисунке Пиранези венецианского периода [Robison, 1973, pp. 389–392] — удивительная трансформация, которая является отличным доказательством «венецианскости» его ранних римских видов (Ил. 6–7).

7 Хотя далеко не всегда. В XVII веке виды города часто служили фоном для изображения разного рода религиозных и светских церемоний. Были и другие исключения.

8 Общее название живописи живших в Риме нидерландских художников XVII века, специализировавшихся на создании итальянских пейзажей, часто с включением бытовых сцен.



Ил. 8

Джованни Баттиста Фальда. Церковь Санта Мария ин портико ин Кампителли, построенная Н[ашим] Св[ятейшим] Папой Александром VII, с обиталищем священников этой церкви. Лист из серии «Новое зрелище памятников и зданий современного Рима при счастливом правлении Н[ашего] Св[ятейшего] Папы Александра VII». 1665. Офорт. Рейксмузеум, Амстердам

Ил. 9

Джованни Баттиста Пиранези. Вид дворца, построенного на Квиринале для Секретариата бреве и Сакра Консульты. Лист из серии «Виды Рима». 1749. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета

**Ил. 10**

Бартоломеус Бренберг. Руины Колизея. Лист из серии «Различные разрушенные здания как в Риме, так и за его пределами». 1639–1649. Офорт. Рейксмузеум, Амстердам

Ил. 11

Джованни Баттиста Пиранези. Другой вид храма Сивиллы в Тиволи. Лист из серии «Виды Рима». 1761. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета

Собирая Вечный город. Состав серии

«Виды Рима» Пиранези — первая большая серия гравюр, охватывающая Рим во всем его разнообразии: семь паломнических церквей, античные руины, папские дворцы и службы, фонтаны, площади и улицы. Прежде граверы либо концентрировались на образе современного города, делая объектами изображения лишь те руины, что получили новую жизнь (превращенный в церковь Пантеон, увенчанные фигурами святых триумфальные колонны и т. д.), либо с головой погружались в изучение антиков. Ни в одной большой серии раньше не встречались Сан Джованни ин Латерано и Термы Каракаллы, палаццо Сакра Консульты и гробница Цецилии Метеллы. Изображая тот или иной памятник, Пиранези всегда старался показать его контекст, выстраивая вид так, чтобы на дальнем плане оказывались какие-то иные значимые постройки, нередко представленные в других листах «Видов Рима». Тем самым художник подчеркивал связанность городской ткани и позволял зрителю путешествовать в пространстве серии от одного здания к другому (этому способствуют также изображения многочисленных карет, туристов и подробные легенды на листах). «Vedute di Roma» были художественным высказыванием, задача которого — осмыслить Рим как целое. Преодоление границ между *Roma Antica* и *Roma Moderna*, соединение их в единый *Roma Aeterna*, которое в полной мере не удалось папам-градостроителям, состоялось благодаря архитектору-граверу Пиранези.

Пиранези удалось примирить в своих видах и две традиции изображения Рима, берущие свое начало еще в XVI веке: «научную» (сухие и информативные итальянские виды) и «пейзажную» (живописные и порой совершенно фантастические гравюры северных художников). На его листах легенды, скрупулезно перечисляющие детали изображенного, легко соседствуют со свободной интерпретацией городского пейзажа.

Среди художников «научной» традиции ближе других Пиранези был Дж. Б. Фальда. Пиранези для своих видов адаптировал созданный им барочный канон изображения Рима, значительно обогатив и разработав его. Так, именно под влиянием гравюр «Il Nuovo Teatro» у него сформировался тип изображения городских римских дворцов — с угла, в резком сокращении, с уходящими вдаль перспективами прямых улиц (Ил. 8–9).

Среди представителей северной традиции особенно заметное влияние на Пиранези оказали нидерландские мастера. Неслучайно биограф художника Джованни Людовико Бьянкони назвал его «Рембрандтом руин». Связь с нидерландской традицией чувствуется в бамбочатистском стаффаже, свободном, «живописном» характере рисунка — в особенности при изображении растительности, — богатстве фактур, подчеркнутой руинированности древних построек, светотеневых контрастах (например, в помещении фасада изображаемого здания в тень) (Ил. 10–11). В то же время, масштабные преувеличения, резкие ракурсы, возможно, были переняты Пиранези у фламандских мастеров городского пейзажа, например у Левина Круйля.



Ил. 12

Джованни Баттиста Пиранези. Вид храма Антонина и Фаустины на Кампо Ваччино. Лист из серии «Виды Рима». 1758. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета

Ил. 13

Джованни Баттиста Пиранези. Вид Капитолия сбоку. Лист из серии «Виды Рима». 1757. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета

В самом выборе изображаемых объектов прослеживается четкая система приоритетов. Главным для Пиранези является античный Рим — его руины представлены значительно полнее, нежели здания Нового времени. В том случае, когда изображается здание или ансамбль, состоящие из разрозненных фрагментов, художник неизменно выделяет их античные элементы — чаще всего тоном и текстурой (как, например, колоннаду храма Антонина и Фаустины) (Ил. 12) или с помощью выгодного ракурса (как в одном из видов Капитолия, где на первый план вынесены античные скульптуры, стоящие на парапете с виднеющейся в просветы между ними статуей Марка Аврелия) (Ил. 13).

Католическому Риму Пиранези, в отличие от своих предшественников, уделяет мало внимания. Из всех многочисленных церквей папской столицы он увековечивает на своих гравюрах лишь семь великих базилик (исключения составляют античные здания, превращенные в христианские храмы, — Пантеон, термы Диоклетиана и проч.). Для сравнения стоит упомянуть, что из десяти книг серии *Magnificenze di Roma*, созданной учителем Пиранези Джузеппе Вази, четыре посвящены изображению церквей и монастырей. Другой пример — серия видов Рима, изданная в 1776 году в издательстве Джованни Бушара, где ранее публиковался Пиранези [Nouveau recueil, 1776]. Листы были выполнены коллективом гравюров преимущественно на основе рисунков Жана Барбо, французского художника, сотрудничавшего с Пиранези и ставшего его эпигоном. Несмотря на то, что Барбо во всем старается подражать Пиранези, а зачастую и вовсе его копирует, изображения церквей занимают в серии значительно более важное место, чем в *“Vedute di Roma”*, составляя треть от общего количества гравюр. Характерно, что именно в этих листах Барбо, за неимением гравюр Джованни Баттиста, был вынужден копировать эстампы XVII века.

Даже гравюруя великие христианские святыни, Пиранези старается подчеркнуть античные элементы, вошедшие составными частями в здания храмов. В виде базилики Сан Паоло фуори ле Мура (Ил. 14) на первый план помещена боковая стена здания, построенная, в отличие от фасада, во времена Константина Великого. Схожим образом в виде Санта Кроче ин Джерусалемме на первый план помещены руины соседствующего с церковью древнего амфитеатра. Наконец, в изображении интерьера вышеупомянутой базилики Сан Паоло фуори ле Мура (Ил. 15) Пиранези прибегает к приему, характерному скорее для архитектурных чертежей, нежели видов: он убирает фасадную стену, благодаря чему становятся хорошо видны все четыре ряда колонн, разделяющие нефы храма, — античные колонны (как часто бывает в римских церквях), к тому же ранее принадлежавшие одному зданию, то есть представлявшие собой единый ансамбль, что в подобных случаях встречается крайне редко. Таким образом, и здесь Пиранези изображает не столько саму базилику, сколько ее античные составляющие.

Еще один пример манипуляций художника с многослойными, антично-барочными памятниками — вид площади перед базиликой Санта Мария Маджоре (Ил. 16). Пиранези размещает стоящую на площади колонну таким



Ил. 14

Джованни Баттиста Пиранези. Вид базилики Сан Паоло фуори ле Мура. Лист из серии «Виды Рима». 1748. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета

Ил. 15

Джованни Баттиста Пиранези. Внутренний вид базилики Сан Паоло фуори ле Мура. Лист из серии «Виды Рима». 1748–1749. Офорт, резец. Нью-Йоркская публичная библиотека

образом, что завершающая ее статуя Девы Марии оказывается наполовину срезанной верхним краем листа и тем самым не отвлекает внимания от самой колонны — древнеримской, происходящей из базилики Максенция на Форуме. Это не случайность (на что, впрочем, указывает и само столь неблагоприятное обращение с изображением Мадонны в папском Риме), поскольку схожим образом художник показал увенчанные фигурами апостолов колонны Траяна и Константина в серии "Antichità Romane" (Ил. 17).

В свете безразличия Пиранези к католическому Риму, неудивительно, что и к средневековым зданиям он относится пренебрежительно. Он не делает главным объектом изображения ни одной средневековой постройки, а если они и попадают в поле зрения художника, он пытается их визуальнo уменьшить, поместить на дальний план. Изображая боковой, средневековый фасад базилики Сан Джованни ин Латерано (Ил. 18), Пиранези прячет его в тень, разворачивает к зрителю углом и отправляет на дальний план, концентрируя внимание на стоящих перед ним раннехристианском античном Баптистерии Константина, египетском обелиске и виднеющихся вдали руинах акведука. Густая, длинная диагональная тень, соединяющая эти три памятника, управляет взглядом зрителя, словно указка, уводя его в сторону от, казалось бы, главного объекта изображения. В листе «Вид развалин форума Нервы» (в действительности изображен форум Августа) Пиранези оставил еще более явное свидетельство своего отношения к Средним векам: в сопровождающих гравюру комментариях он называет стену с готическими окнами построенной в «низкие времена» ("tempi bassi").

Здания Ренессанса и барокко также представлены в гравюрах серии довольно скупо. Однако все значительные строения, возведенные в 1740–1750-х годах, то есть практически одновременно с созданием листов "Vedute di Roma", тут же удостоивались чести быть награвированными Пиранези, часто с указанием имен архитекторов. Изображая главный фасад упомянутой базилики Сан Джованни ин Латерано, построенный в 1733–1735 годах Алессандро Галилеи, Пиранези не только выделяет его более активной светотенью, но и выбирает такой ракурс, с которого хорошо виден купол Капеллы Корсини 1734 года за авторством того же зодчего (Ил. 19). В уже упоминавшемся виде Санта Мария Маджоре (см. ил. 16) портик Фердинандо Фуга 1743 года также отчетливо выступает на фоне остального фасада благодаря усиленной светотени. Тем самым художник подчеркивал современность Рима, достойного своей великой истории. Пиранези вообще любил акцентировать связь между древними и новыми зданиями, что неудивительно, ведь тема возрождения античности, свободного и творческого переосмысления ее наследия в современном искусстве была лейтмотивом всей его деятельности.

Состав серии менялся по мере ее создания. Первые 12 гравюр "Vedute di Roma" изображали главные площади города, важнейшие римские церкви и только четыре самых известных античных памятника: Колизей, Пантеон, Форум и пирамиду Цестия. Это было вполне логично — начиная большой труд, будучи зависим от воли издателя и не имея возможности долгое



Ил. 16

Джованни Баттиста Пиранези. Вид базилики Санта Мария Маджоре с двумя зданиями по бокам этой базилики. Лист из серии «Виды Рима». 1749. Офорт, резец. Нью-Йоркская публичная библиотека

Ил. 17

Джованни Баттиста Пиранези. Колонна Траяна. Лист из серии «Римские древности». 1756. Офорт, резец. Бостонская публичная библиотека

**Ил. 18**

Джованни Баттиста Пиранези. Вид площади и базилики Сан Джованни ин Латерано. Лист из серии «Виды Рима». 1775. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета

Ил. 19

Джованни Баттиста Пиранези. Вид базилики Сан Джованни ин Латерано. Лист из серии «Виды Рима». 1749. Офорт, резец. Нью-Йоркская публичная библиотека

**Ил. 20**

Джованни Баттиста Пиранези. Вид Кастелло дель Аква Паола на Монте Аурео. Лист из серии «Виды Рима». 1751. Офорт, резец. Библиотека Конгресса, Вашингтон

время работать «в стол», художник выпустил самые ходовые листы, тем более что поначалу они зачастую распространялись порознь, а не в виде серии.

Однако вскоре ситуация изменилась. На протяжении 1750–1757 годов Пиранези изображал почти исключительно руины. Впрочем, и среди них он поначалу выбирал самые знаменитые, находящиеся в центре Рима. Художник словно боялся выйти за рамки узкого круга самых известных памятников. Так, создав в начале своей работы над серией общий вид Римского форума, он несколько следующих лет «топчется на месте», по отдельности гравировав расположенные там античные руины.

Изображения церквей станут вновь регулярно создаваться Пиранези лишь с 1758 года. Хронологически это совпадает с восшествием на папский престол Климента XIII (1758–1769) из знатного венецианского рода Реццо-нико. Пиранези, сам венецианец, был знаком с его племянниками и вскоре заручился покровительством понтифика. Биограф Пиранези описывал посещение Климентом XIII мастерской художника: «Итак, сколько же вы думаете их награвировать, — спросил Папа с усмешкой, взирая на его мастерскую и так уже полную его первых опытов.

— Это зависит только от Вас, Святой Отец. Приказывайте: для меня теперь создать новый лист также легко, как для Вас сотворить благословение.

Папа обещал подвергнуть его испытанию и сдержал слово. В результате, он дал художнику денег, которые были ему необходимы для покупки медных досок, бумаги для печати и т. д.» [Легран, 2012, с. 385].

Возможно, возвращение Пиранези к изображению церквей связано именно с покровительством папы. Характерно, что в это время наряду с римскими храмами Пиранези гравирует также здания, связанные со светским аспектом папской власти: дворцы, административные здания, а также особого рода фонтаны, которыми заканчиваются отреставрированные папами древнеримские акведуки, как, например, фонтан Аква Паола на Яникуле (Ил. 20). В посвященной ему гравюре художник помещает на дальний план купол собора Святого Петра и отмечает его в сопроводительной легенде под первым номером. При этом в более прозаической серии “*Varie vedute*”, где тот же памятник показан с того же ракурса, Пиранези купола не изображает (Ил. 21). Фонтан Аква Паола отмечал место вхождения в город одноименного акведука, построенного еще Траяном и реконструированного папой Павлом V. Еще с XV века понтифики, уподобляя себя древним императорам, стали реставрировать акведуки, используя сохранившиеся части и достраивая недостающие: так были возведены Аква Верджине (1453), Аква Феличе (1586) и Аква Паола (1611). Таким образом, античная система водоснабжения продолжала действовать в Риме XVIII века (как действует и сейчас), соединяя его с классической древностью и делая пап наследниками цезарей — связь времен, которую всегда подчеркивал Пиранези.

Покровительство папы сделало свое дело, и финансовое положение Пиранези заметно укрепилось, что тут же отразилось на составе “*Vedute*



Ил. 21

Джованни Баттиста Пиранези. Фонтан Аква Паола на холме Яникул. Лист из серии «Разные виды». До 1745. Офорт. Государственный музей искусств, Копенгаген

di Roma". Рубежным в истории серии стал 1761 год, когда художник был избран членом римской Академии Святого Луки и основал собственное издательство, то есть обрел независимость от Джованни Бушара, ранее выпускавшего "Vedute di Roma" и, вероятно, заметно влиявшего на выбор объекта изображения. Если до 1761 года виды неантичных зданий составляли половину всех гравюр серии, то после — только четверть. Кроме того, если до 1761 года Пиранези не посвящал листов памятникам, расположенным за пределами Рима, то сразу после у него появились изображения античных руин Тиволи, Кори, Альбано и даже Беневенто, что недалеко от Неаполя (Ил. 22), хотя титул серии оставался прежним: "Vedute di Roma"». В этот период он позволяет себе включать в нее совершенно «неоткрыточные» виды, например набережную Тибра, примечательную прежде всего тем, что в этом месте начинается древнеримский канализационный канал Клоака Максима (Ил. 23).

Традиционно состав гравированных видов Рима был очень широк и классифицировался приблизительно следующим образом: ворота и стены, площади, церкви, дворцы, фонтаны, мосты и пристани, монастыри, образовательные и богоугодные заведения, сады и виллы. Античные памятники, как уже говорилось, учитывались отдельно. Каждой из названных рубрик уделялось значительное внимание. Законы рынка требовали постоянного расширения ассортимента, т. к. путешественники зачастую покупали изображения не только главных достопримечательностей, виденных ими во время своей поездки, но и мест, около которых они жили, развлекались и т. п.

Пиранези значительно сужает этот список. Помимо руин, он гравировал десяток площадей, только семь церквей, столько же дворцов, три виллы и три фонтана, две пристани и ни одного монастыря, колледжа или приюта. Хотя Пиранези включал в серию изображения античных памятников, находящихся далеко от Рима, это вовсе не означает, что он исчерпал их репертуар в самом Вечном Городе. В серии отсутствует, например, изображение руин палатинского холма — одного из самых значительных объектов, находящегося рядом с Капитолием и Римским форумом. В "Vedute di Roma", в отличие от своих археологических работ, художник вовсе не стремился к полноте охвата римских древностей. Более того, после 1761 года он создает множество новых видов тех же памятников, которые уже гравировались им прежде, — большая редкость для римской ведуты. Пиранези выпустил четыре гравюры, изображающие экстерьер собора Святого Петра, по три — Колизея, Пантеона, Капитолия и нескольких других зданий. Иногда это можно объяснить желанием показать детали, не видные с прежнего ракурса. Однако бывает, что ракурсы практически идентичны. С точки зрения традиционной ведуты такое повторение бессмысленно — ведь покупатель не станет приобретать для своего альбома два схожих вида.

Все упомянутое дает представление о том, насколько отличен был состав серии Пиранези от работ его предшественников и современников.



Ил. 22

Джованни Баттиста Пиранези. Вид Арки Беневенто в Неаполитанском королевстве. Лист из серии «Виды Рима». 1778. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета

Ил. 23

Джованни Баттиста Пиранези. Вид древних субструкций, созданных при Тарквинии Гордом, называемых Бель Лидо, или, как считают другие, возведенных при Марко Агриппе во времена Августа, когда тот приказал продлить все клоаки до Тибра. Лист из серии «Виды Рима». 1776. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета

Подобное расхождение могло бы повлечь коммерческий неуспех, однако все произошло ровно наоборот. Серия Пиранези переломила сложившуюся традицию отношения к большим сборникам видовых эстампов как к своего рода набору открыток или фотографий, бесстрастно фиксирующих туристические достопримечательности. К его гравюрам стали относиться как к произведениям искусства, которые покупают не из-за изображенных на них объектов, но благодаря их художественным качествам. И с этой точки зрения четыре вида собора Святого Петра из избыточных повторений превращаются в вариации, отсутствие известных зданий — из лакун в умолчания, а изображения памятников, расположенных далеко от Рима, — из недоразумения в особое понимание Рима не как города, ограниченного своими стенами, но как некой идеи, не имеющей территориальных границ.

И хотя Пиранези, особенно поначалу, будучи зависимым от издателя, должен был считаться с требованиями рынка и не мог проигнорировать ряд памятников, входящих в «обязательный список» достопримечательностей, даже в их изображениях он по-своему расставлял акценты, делая частью своего Рима. Серия Пиранези не только и не столько римский сувенир, ответ на запрос рынка, но в первую очередь яркое художественное высказывание, подчас даже более сильное, чем сам город, которому она посвящена, и, в конечном счете, само формирующее характер спроса (известно, что И. В. Гете, знакомый с Римом по гравюрам Пиранези, говорил, что разочаровался в нем, увидев в реальности). Недаром состав большинства серий видов Рима, создававшихся после Пиранези, следовал примеру “*Vedute di Roma*”.

Римский космизм

Создавая свой образ Рима, Пиранези свободно обходится с реальными видами города, исправляя их по своему разумению — расширяя улицы, убирая или переставляя здания, преувеличивая или преуменьшая их размеры, меняя конфигурацию, и т. д. Так, если сравнить вид Пьяцца дель Пополо из “*Vedute di Roma*” с любым другим изображением этого места (Ил. 24–25), станет заметно, что у Пиранези улицы римского «трезубца» сильно расширены и выпрямлены, а также развернуты таким образом, что зритель одновременно может обозревать две главные — Рипетта и Корсо — до самого их конца, хотя в реальности с выбранной точки это невозможно. Для придания виду большей динамики изменено взаимное расположение двух находящихся на площади церквей. Драматический архитектурный образ, созданный Пиранези, лучше передает идею ее барочного ансамбля, нежели любое фотографически точное воспроизведение.

В видах Пиранези главный объект изображения, как правило, выделяется тоном и текстурой и показывается значительно большим, чем в реальности, в то время как окружающие его строения остаются неизменными или уменьшаются. Это хорошо заметно, если сопоставлять виды одного и того же места на нескольких гравюрах с разных точек зрения — например, когда Арка Константина помещается в центр изображения, она кажется огромной,

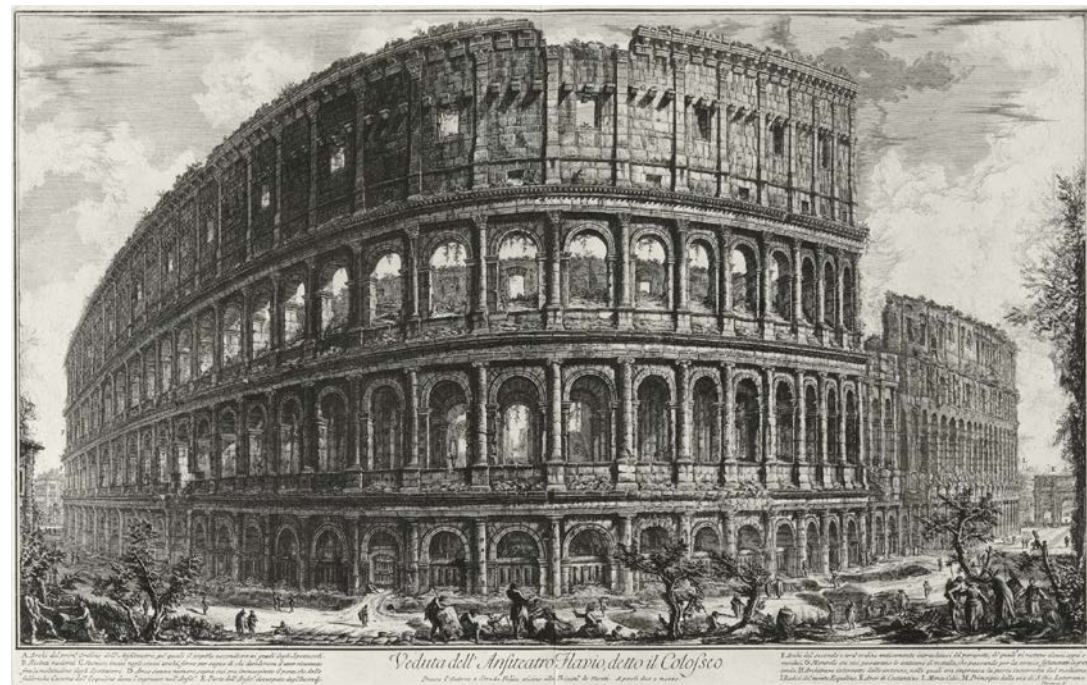


Ил. 24

Джованни Баттиста Пиранези. Пьяцца дель Пополо. Лист из серии «Виды Рима». 1750. Офорт, резец. Нью-Йоркская публичная библиотека

Ил. 25

Гомар Вутерс. Пьяцца дель Пополо, украшенная новыми зданиями с видом города Рима, как он выглядит сейчас. 1692. Офорт. Рейксмузеум, Амстердам



Ил. 26

Джованни Баттиста Пиранези. Вид амфитеатра Флавиев, называемого Колизеум. Лист из серии «Виды Рима». 1757. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета

Ил. 27

Джованни Баттиста Пиранези. Вид Арки Константина и амфитеатра Флавиев, называемого Колизеум. Лист из серии «Виды Рима». 1760. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета



Ил. 28

Джованни Баттиста Пиранези. Вид остатков форума Нервы [форума Августа]. Лист из серии «Виды Рима». 1757. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета

Ил. 29

Джованни Баттиста Пиранези. Вид Арки Тита. Лист из серии «Виды Рима». 1760. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета

размером в два яруса Колизея (Ил. 26), а когда смещается на периферию — становится много ниже, не больше одного яруса (Ил. 27).

Часто художник изображает руины таким образом, что они кажутся частью некоего большего строения. Так, колонны форума Августа он показывает сквозь пролом в стене — словно перед нами случайно выхваченный фрагмент большой колоннады, хотя в действительности это практически все, что осталось от древнего памятника (Ил. 28). Другой пример изображения руин по принципу «часть вместо целого» — гравюра, посвященная Арке Тита (Ил. 29), на которой древнее сооружение срезано краями листа таким образом, что зритель не видит его утрат и потому воспринимает как целый памятник, по инерции мысленно достраивая фрагменты, в действительности не существующие.

Вдобавок, во всех листах Пиранези преуменьшает масштаб человеческих фигур — главного мерил, по которому зритель может составить представление о реальных размерах здания. Особенно эффектен этот прием в соединении с принципом «часть вместо целого», как в изображении руин храма Веспасиана и Тита на Римском форуме (Ил. 30). Его колонны во времена Пиранези были занесены культурным слоем почти до самых капителей. Художник помещает перед ними группу людей, тем самым подталкивая зрителя сравнить размер фигур, а также современных зданий по краям листа, с величиной видимой части руины, побуждая воображение представить ее полный размер. Разница представляется огромной, почти невероятной, что наглядно обозначает пропасть между величием древности и ничтожностью современности. При этом, в действительности Пиранези почти в два раза преувеличивает истинный размер колонн, что хорошо видно в сравнении хотя бы с другими видами (Ил. 31).

Как видим, Пиранези прилагает много сил, чтобы подчеркнуть (а часто — преувеличить) размер изображаемых им зданий. Именно через масштаб яснее всего передается ощущение величия Рима. Художник первым ясно и всеобъемлюще формулирует идею Рима — имперской столицы, полноправного наследника Рима древнего, города, в котором до сих пор живет дух античности.

Образ Рима в гравюрах Пиранези заметно эволюционировал за те тридцать лет, что художник создавал серию, ставшую делом всей его жизни. Первые листы были легкими, светлыми, проникнутыми духом рококо видами оживленных центральных районов города, где снуют кареты и прогуливаются дамы с кавалерами. Со временем Пиранези все дальше уходил от центра Рима и все глубже погружался в уединенную меланхолию руин на его окраинах, виды становились все мрачнее и грандиознее, предвосхищая романтическую эстетику возвышенного (sublime). Соответственно менялся и стаффаж: вместо знатных туристов гравюры теперь населяли фигуры в лохмотьях, в неистовом порыве самозабвенно простирающие длинные руки к небесам (Ил. 32). Столь же дика и экстатична растительность, пожирающая руины и образующая с ними причудливый живописный симбиоз. Художник все активнее работал с масштабом, чем дальше, тем больше форсировал



Ил. 30

Джованни Баттиста Пиранези. Вид храма Юпитера Громовержца [храм Веспасиана и Тита]. Лист из серии «Виды Рима». 1756. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета

Ил. 31

Джованни Баттиста Пиранези. Вид храма Юпитера Громовержца и храма Конкордии [храм Веспасиана и Тита и храм Сатурна]. Лист из серии «Несколько видов триумфальных арок и других памятников». 1748. Офорт, резец. Национальная галерея, Вашингтон

перспективу, усиливал светотень (с акцентом именно на тени), преувеличивал размеры изображаемых зданий, так что их образ обретал поистине космологическое звучание.

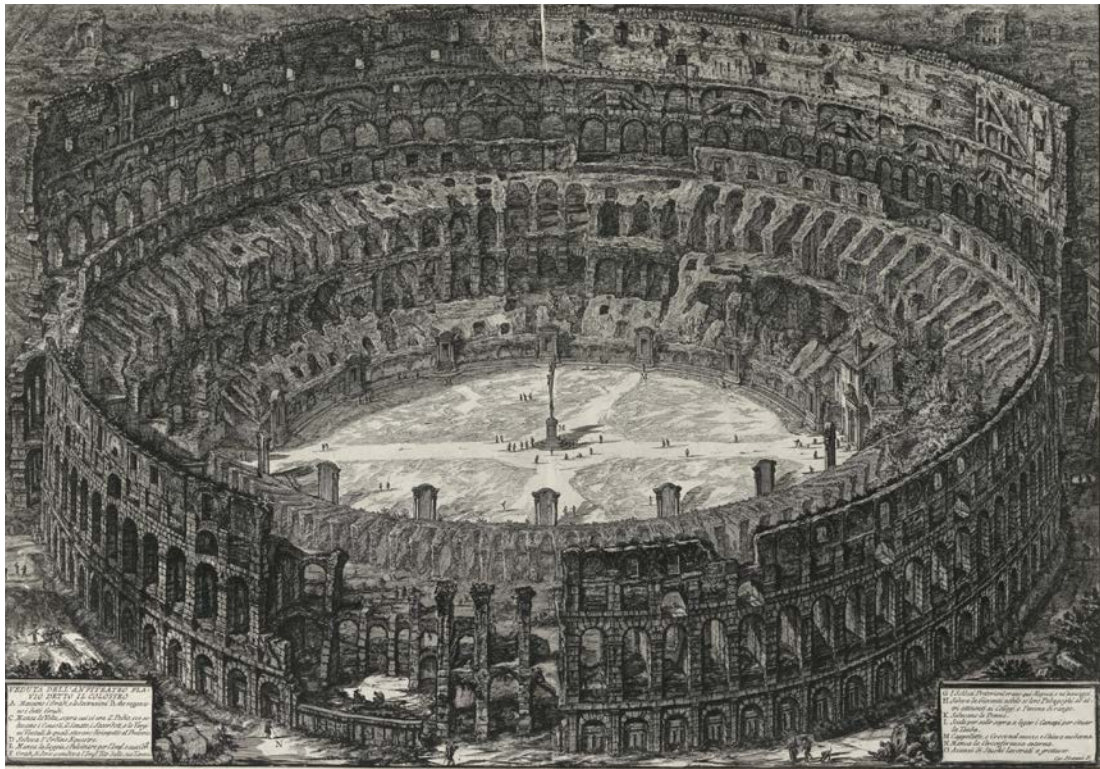
Все чаще, особенно в изображении круглых зданий (Колизей, Пантеон, храм в Тиволи и др.), используется особая композиционная схема: ротонда помещается на первый план, изображается фронтально и предельно крупно — верхний край здания касается края листа (Ил. 33). Монументальная сфера заполняет весь лист, все ее окружающее — ничтожно мало. Контраст в размерах между первым и вторым планом чудовищен, неправдоподобен. Пространство листа динамично закручивается вокруг центрального архитектурного объема, миниатюрные стаффажные фигурки первого плана и равные им по масштабу строения плана дальнего — словно спутники в орбите монументального здания. Малый, «фоновый» мир людей существует в ином масштабе и кажется обособленным от сферы основного — архитектурного — действия. Круглое здание кажется самодостаточным объектом, вещью в себе, изображенной скорее на фоне пейзажа, чем внутри него. Сфера Пиранези не существует в мире, но сама — мир. Именно по поводу одной из таких поздних «сферических» vedute (Ил. 34) Иосиф Бродский написал стихотворение «Посвящается Пиранези», начинающееся со слов: «Не то — лунный кратер, не то — колизей; не то — где-то в горах...» [Бродский, 2001–2003, Т. IV, с. 145]. В своем надмирном величии Рим — впервые за все время его изображения — переносится у Пиранези в область мифа: это не Рим XVIII века, это Рим вне времени. Вечный Рим.

Исследование осуществлено в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ



Ил. 32

Джованни Баттиста Пиранези. Фигуры. Лист из серии «Виды Рима». 1763. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета. Фрагмент

**Ил. 33**

Джованни Баттиста Пиранези. Вид восьмиугольного храма Минервы Медики. Лист из серии «Виды Рима». 1764. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета

Ил. 34

Джованни Баттиста Пиранези. Вид амфитеатра Флавиев, называемого Колизеем. Лист из серии «Виды Рима». 1776. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета

Библиография

- Бродский, И. А. (2001–2003).** *Сочинения Иосифа Бродского в 7 томах.* СПб.: Пушкинский фонд.
- Дукельская, Л. А., Ипполитов, А. В. (2004).** *Венеция и венецианская жизнь в гравюре XVIII века: Каталог выставки.* СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа.
- Легран, Ж. Г. (2012).** *Исторический очерк жизни и трудов Дж. Б. Пиранези — архитектора, художника и гравера, родившегося в Венеции в 1720 году, умершего в Риме в 1778 году / Пер. И. Е. Кулименовой // Дворцы, руины и темницы. Джованни Баттиста Пиранези и итальянские архитектурные фантазии XVIII века. Каталог выставки. Сост. А. В. Ипполитов, М. Ф. Коршунова, В. М. Успенский. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа. С. 383–397.*
- Успенский, В. М. (2013).** *Виды Рима Дж. Б. Пиранези в контексте гравированной римской ведуты XVI–XVIII веков // Искусство книги и гравюра в художественной культуре. М.: Пашков дом. С. 67–74.*
- Beddington, C. (2001).** *L'uso dei disegni romani di Canaletto // Canaletto prima maniera / a cura di A. Bettagno, B. A. Kowalczyk. Venezia: Electa.*
- Ficacci, L. (2005).** *The Discovery of Rome out of the Spirit of Piranesi // Giovanni Battista Piranesi. The Complete Etchings. Cologne and London: Taschen. Pp. 7–39.*
- Keine, M. (1996).** *Das Architekturcapriccio in Bild und Architekturtheorie // Das Capriccio als Kunstprinzip: Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo bis Tiepolo und Goya. Malerei — Zeichnung — Graphik / red. J. Rees. Milano: Skira. S. 83–94.*
- Nouveau recueil (1776).** *Nouveau recueil de vues des principals eglises places rues et palais de Rome Moderne et des plus beaux monuments de Rome Ancienne dans l'etat qu'ils se trouvent aujourd'hui, dessinees et gravees par des habiles maîtres.* Rome: Bouchard et Gravier.
- Robison, A. (1973).** *Piranesi's Ship on Wheels // Master Drawings. 1973. № 4. Vol. XI. Pp. 389–392.*
- Robison, A. (1983).** *Dating Piranesi's early "Vedute di Roma" // Piranesi tra Venezia e l'Europa / a cura di A. Bettagno. Firenze: Leo S. Olschki. Pp. 11–33.*
- Scott, J. (1975).** *Piranesi.* London: Academy Editions.

Список иллюстраций

- Ил. 1.** Джованни Баттиста Пиранези. Дворец послов Венеции в Риме. Лист из серии «Разные виды». До 1745. Офорт. Государственный музей искусств, Копенгаген. Источник изображения — URL: <https://open.smk.dk/en/artwork/image/KKSgb9853/4> (дата обращения: 01.09.2015)
- Ил. 2.** Микеле Мариески. Пьяцетта Сан Марко с общественными зданиями по сторонам. Лист из серии «Избранные великолепные виды Венеции». 1741. Офорт. Рейксмузеум, Амстердам. Источник изображения — URL: <https://id.rijksmuseum.nl/200147114> (дата обращения: 01.09.2015)
- Ил. 3.** Антонио Визентини по оригиналу Антонио Каналетто. Храм Скальци и от Сан Симеоне Пикколо до [района] Фоллатори. Лист из серии «Знаменитые виды города Венеции». 1742. Офорт. Рейксмузеум, Амстердам. Источник изображения — URL: <https://id.rijksmuseum.nl/200636440> (дата обращения: 01.09.2015).

- Ил. 4.** Джузеппе Вази. Часть Кампо Ваччино. Лист из серии «О великолепии древнего и нового Рима». 1752. Офорт. Рейксмузеум, Амстердам. Источник изображения — URL: <https://id.rijksmuseum.nl/200266074> (дата обращения: 01.09.2015)
- Ил. 5.** Антонио Каналетто. Форум Августа. Ок. 1720. Перо, кисть коричневым тоном, черный мел. Британский музей, Лондон. Источник изображения — URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1858-0626-242 (дата обращения: 01.09.2015)
- Ил. 6.** Джованни Баттиста Пиранези. Вид базилики и площади Сан Пьетро в Ватикане. Лист из серии «Виды Рима». 1748. Офорт, резец. Нью-Йоркская публичная библиотека. Источник изображения — URL: <https://digitalcollections.nypl.org/items/cb2f8f60-c6c9-012f-38e5-58d385a7bc34> (дата обращения: 01.09.2015)
- Ил. 7.** Джованни Баттиста Пиранези. Гондола. Ок. 1745–1747. Перо и кисть коричневым тоном, черный мел. Библиотека и музей Моргана, Нью-Йорк. Источник изображения — URL: <https://www.themorgana.org/drawings/item/142480> (дата обращения: 01.09.2015)
- Ил. 8.** Джованни Баттиста Фальда. Церковь Санта Мария ин портико ин Кампителли, построенная Н[ашим] Св[ятейшим] Папой Александром VII, с обиталищем священников этой церкви. Лист из серии «Новое зрелище памятников и зданий современного Рима при счастливом правлении Н[ашего] Св[ятейшего] Папы Александра VII». 1665. Офорт. Рейксмузеум, Амстердам. Источник изображения — URL: <https://id.rijksmuseum.nl/200658573> (дата обращения: 01.09.2015)
- Ил. 9.** Джованни Баттиста Пиранези. Вид дворца, построенного на Квиринале для Секретариата бреве и Сакра Консульты. Лист из серии «Виды Рима». 1749. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета. Источник изображения — URL: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/178313> (дата обращения: 01.09.2015)
- Ил. 10.** Бартоломеус Бренберг. Руины Колизея. Лист из серии «Различные разрушенные здания как в Риме, так и за его пределами». 1639–1649. Офорт. Рейксмузеум, Амстердам. Источник изображения — URL: <https://id.rijksmuseum.nl/200127168> (дата обращения: 01.09.2015)
- Ил. 11.** Джованни Баттиста Пиранези. Другой вид храма Сивиллы в Тиволи. Лист из серии «Виды Рима». 1761. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета. Источник изображения — URL: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/28309> (дата обращения: 01.09.2015)
- Ил. 12.** Джованни Баттиста Пиранези. Вид храма Антонина и Фаустины на Кампо Ваччино. Лист из серии «Виды Рима». 1758. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета. Источник изображения — URL: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/178289> (дата обращения: 01.09.2015)
- Ил. 13.** Джованни Баттиста Пиранези. Вид Капитолия сбоку. Лист из серии «Виды Рима». 1757. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета. Источник изображения — URL: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/178323> (дата обращения: 01.09.2015)
- Ил. 14.** Джованни Баттиста Пиранези. Вид базилики Сан Паоло фуори ле Мура. Лист из серии «Виды Рима». 1748. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета. Источник изображения — URL: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/178311> (дата обращения: 01.09.2015)
- Ил. 15.** Джованни Баттиста Пиранези. Внутренний вид базилики Сан Паоло фуори ле Мура. Лист из серии

«Виды Рима». 1748–1749. Офорт, резец. Нью-Йоркская публичная библиотека. Источник изображения — URL: <https://digitalcollections.nypl.org/items/cd7b7a50-c6c9-012f-60d1-58d385a7bc34> (дата обращения: 01.09.2015)

Ил. 16. Джованни Баттиста Пиранези. Вид базилики Санта Мария Маджоре с двумя зданиями по бокам этой базилики. Лист из серии «Виды Рима». 1749. Офорт, резец. Нью-Йоркская публичная библиотека. Источник изображения — URL: <https://digitalcollections.nypl.org/items/cd2ab5e0-c6c9-012f-eaf3-58d385a7bc34> (дата обращения: 01.09.2015)

Ил. 17. Джованни Баттиста Пиранези. Колонна Траяна. Лист из серии «Римские древности». 1756. Офорт, резец. Бостонская публичная библиотека. Источник изображения — URL: <https://www.digitalcommonwealth.org/search/commonwealth:br86bz99p> (дата обращения: 01.09.2015)

Ил. 18. Джованни Баттиста Пиранези. Вид площади и базилики Сан Джованни ин Латерано. Лист из серии «Виды Рима». 1775. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета. Источник изображения — URL: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/178382> (дата обращения: 01.09.2015)

Ил. 19. Джованни Баттиста Пиранези. Вид базилики Сан Джованни ин Латерано. Лист из серии «Виды Рима». 1749. Офорт, резец. Нью-Йоркская публичная библиотека. Источник изображения — URL: <https://digitalcollections.nypl.org/items/cc017d50-c6c9-012f-7a59-58d385a7bc3416> (дата обращения: 01.09.2015)

Ил. 20. Джованни Баттиста Пиранези. Вид Кастелло дель Аква Паола на Монте Аурео. Лист из серии «Виды Рима». 1751. Офорт, резец. Библиотека Конгресса, Вашингтон. Источник изображения — URL: <https://www.loc.gov/item/97511200/> (дата обращения: 01.09.2015)

Ил. 21. Джованни Баттиста Пиранези. Фонтан Аква Паола на холме Яникул. Лист из серии «Разные виды». До 1745. Офорт. Государственный музей искусств, Копенгаген. Источник изображения — URL: <https://open.snm.dk/en/artwork/image/KKSgb9853/38> (дата обращения: 01.09.2015)

Ил. 22. Джованни Баттиста Пиранези. Вид Арки Беневенто в Неаполитанском королевстве. Лист из серии «Виды Рима». 1778. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета. Источник изображения — URL: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/178400> (дата обращения: 01.09.2015)

Ил. 23. Джованни Баттиста Пиранези. Вид древних субструкций, созданных при Тарквинии Гордом, называемых Бель Лидо, или, как считают другие, возведенных при Марко Агриппе во времена Августа, когда тот приказал продлить все клоаки до Тибра. Лист из серии «Виды Рима». 1776. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета. Источник изображения — URL: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/178390> (дата обращения: 01.09.2015)

Ил. 24. Джованни Баттиста Пиранези. Пьяцца дель Пополо. Лист из серии «Виды Рима». 1750. Офорт, резец. Нью-Йоркская публичная библиотека. Источник изображения — URL: <https://digitalcollections.nypl.org/items/c3c3cc90-c6c9-012f-34cd-58d385a7bc34> (дата обращения: 01.09.2015)

Ил. 25. Гомар Вутерс. Пьяцца дель Пополо, украшенная новыми зданиями с видом города Рима, как он выглядит сейчас. 1692. Офорт. Рейксмузеум, Амстердам. Источник изображения — URL: <https://id.rijksmuseum.nl/200397420> (дата обращения: 01.09.2015)

Ил. 26. Джованни Баттиста Пиранези. Вид амфитеатра Флавиев, называемого Колизеем. Лист из серии «Виды Рима». 1757. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского

университета. Источник изображения — URL: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/178324> (дата обращения: 01.09.2015)

Ил. 27. Джованни Баттиста Пиранези. Вид Арки Константина и амфитеатра Флавиев, называемого Колизеем. Лист из серии «Виды Рима». 1760. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета. Источник изображения — URL: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/178279> (дата обращения: 01.09.2015)

Ил. 28. Джованни Баттиста Пиранези. Вид остатков форума Нервы [форума Августа]. Лист из серии «Виды Рима». 1757. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета. Источник изображения — URL: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/178308> (дата обращения: 01.09.2015)

Ил. 29. Джованни Баттиста Пиранези. Вид Арки Тита. Лист из серии «Виды Рима». 1760. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета. Источник изображения — URL: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/178310> (дата обращения: 01.09.2015)

Ил. 30. Джованни Баттиста Пиранези. Вид храма Юпитера Громовержца [храм Веспасиана и Тита]. Лист из серии «Виды Рима». 1756. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета. Источник изображения — URL: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/28297> (дата обращения: 01.09.2015)

Ил. 31. Джованни Баттиста Пиранези. Вид храма Юпитера Громовержца и храма Конкордии [храм Веспасиана и Тита и храм Сатурна]. Лист из серии «Несколько видов триумфальных арок и других памятников». 1748. Офорт, резец. Национальная галерея, Вашингтон. Источник изображения — URL: <https://www.nga.gov/artworks/125665-tempio-di-giove-tonante> (дата обращения: 01.09.2015)

Ил. 32. Джованни Баттиста Пиранези. Фигуры. Лист из серии «Виды Рима». 1763. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета. Фрагмент. Источник изображения — URL: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/178332> (дата обращения: 01.09.2015)

Ил. 33. Джованни Баттиста Пиранези. Вид восьмиугольного храма Минервы Медики. Лист из серии «Виды Рима». 1764. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета. Источник изображения — URL: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/178338> (дата обращения: 01.09.2015)

Ил. 34. Джованни Баттиста Пиранези. Вид амфитеатра Флавиев, называемого Колизеем. Лист из серии «Виды Рима». 1776. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета. Источник изображения — URL: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/178391> (дата обращения: 01.09.2015)

References

Beddington, Charles (2001). *L'uso dei disegni romani di Canaletto // Canaletto prima maniera / a cura di A. Bettagno, B. A. Kowalczyk.* Venezia: Electa.

Brodsky, Iosif A. (2001–2003). *Works of Joseph Brodsky in 7 volumes.* St. Petersburg, Pushkin fund. [In Russ.]

Dukelskaya, Larisa A., Ippolitov, Arkady V. (2004). *Venice and Venetian life in 18th century prints: Exhibition catalogue.* St. Petersburg. The State Hermitage Publishers. [In Russ.]

Ficacci, Luigi (2005). *The Discovery of Rome out of the Spirit of Piranesi // Giovanni Battista Piranesi. The Complete Etchings.* Cologne and London: Taschen. Pp. 7–39.

Keine, Michael (1996). *Das Architekturcapriccio in Bild und Architekturtheorie // Das Capriccio als Kunstprinzip: Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo bis Tiepolo und Goya.* Malerei — Zeichnung — Graphik / red. J. Rees. Milano: Skira. S. 83–94.

Legrand, Jacques-Guillaume (2012). *Historical sketch of the life and works of G. B. Piranesi — architect, painter and printmaker, born in Venice in 1720, died in Rome in 1778 / translated by I. E. Kulimeneva // Palaces, ruins and prisons. Giovanni Batista Piranesi and Italian architectural fantasies of the XVIII century. Exhibition catalogue. Compiled by A. V. Ippolitov, M. F. Korshunova, V. M. Uspensky.* St. Petersburg: The State Hermitage Publishers. Pp. 383–397. [In Russ.]

Nouveau recueil (1776). *Nouveau recueil de vues des principals eglises places rues et palais de Rome Moderne et des plus beaux monuments de Rome Ancienne dans l'etat qu'ils se trouvent aujourd'huy, dessinees et gravees par des habiles maîtres.* Rome: Bouchard et Gravier.

Robison, Andrew (1973). *Piranesi's Ship on Wheels // Master Drawings.* 1973. № 4. Vol. XI. Pp. 389–392.

Robison, Andrew (1983). *Dating Piranesi's early "Vedute di Roma" // Piranesi tra Venezia e l'Europa / a cura di A. Bettagno.* Firenze: Leo S. Olschki. Pp. 11–33.

Scott, Jonathan (1975). *Piranesi.* London: Academy Editions.

Uspensky, Vasily (2013). *Views of Rome by G. B. Piranesi in the context of Roman printed veduta of XVI–XVIII centuries // Book art and printmaking in artistic culture.* Moscow: Pashkov dom. Pp. 67–74. [In Russ.]