

**St. Petersburg State University  
Lomonosov Moscow State University**

# **Actual Problems of Theory and History of Art**

**I**

**Collection of articles**

**St. Petersburg  
2011**

Санкт-Петербургский государственный университет  
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

# Актуальные проблемы теории и истории искусства

I

Сборник научных статей

Санкт-Петербург  
2011

УДК 7:061.3  
ББК 85.03  
А43

**Редакционная коллегия:**

В. Г. Власов, И. И. Тучков, А. П. Салиенко, С. В. Мальцева,  
Е. Ю. Станюкович-Денисова, И. Стевович

**Editorial board:**

Victor Vlasov, Ivan Tuchkov, Alexandra Salienko, Svetlana Maltseva,  
Ekaterina Stanyukovich-Denisova, Ivan Stevović

**Рецензенты:**

д. иск. проф. Т. В. Ильина (СПбГУ);  
к. иск. А. В. Захарова (МГУ имени М. В. Ломоносова)

**Reviewers:**

Tatyana Ilyina (St. Petersburg State University);  
Anna Zakharova (Lomonosov Moscow State University)

*Печатается по постановлению Ученого совета исторического факультета  
Санкт-Петербургского государственного университета и Ученого совета Московского  
государственного университета имени М. В. Ломоносова*

**A43 Актуальные проблемы теории и истории искусства** : сб. науч. статей. Вып. 1 / СПбГУ ; под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — СПб. : Профессия, 2011. — 432 с.

**Actual Problems of Theory and History of Art** : Collection of articles. Vol. 1 / SpbSU; Svetlana Maltseva, Ekaterina Stanyukovich-Denisova eds. — St. Petersburg: Profession. 2011. — 432 p.

**ISBN 978-5-288-05174-6**

Сборник научных статей содержит материалы Международной конференции молодых специалистов, проходившей на историческом факультете СПбГУ 1–5 декабря 2010 г. и посвященной актуальным вопросам искусства и культуры от античности до современности. В статьях отечественных и иностранных авторов (на русском и английском языках) представлены результаты исследований преимущественно в области изучения восточнохристианского и западноевропейского искусства от древности до нашего времени, а также в области археологии, реставрации, теории и методологии искусства.

Издание предназначено в первую очередь для специалистов. Может быть использовано в учебной, научно-практической деятельности, а также интересно широкому кругу любителей искусства.

The collection of articles consists of the materials of the International Conference of Young Specialists, held at the Faculty of History of St. Petersburg State University in December, 1–5, 2010. It deals with the actual problems of art theory and history from Antiquity to the 20th c. The articles by Russian and foreign researchers (in English and in Russian) mainly examine the problems of Eastern Christian and Western art, as well as of archeology, restoration, theory and methodology of art.

For art historians, historians, students and art lovers.

УДК 7:061.3  
ББК 85.03

ISBN 978-5-288-05174-6

© Авторы статей, 2010  
© Исторический факультет Санкт-Петербургского государственного университета  
© Исторический факультет Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова

На обложке использована картина О. Лягачева – Хельги «Солнце», 2010. Частное собрание. Париж, Франция.  
On the cover: Oleg Liagatchev-Helgi. Soleil, 2010. Private collection. Paris. France.

## СОДЕРЖАНИЕ CONTENTS

<i>Т. В. Ильина, А. В. Захарова.</i> Предисловие. <i>Tatyana V. Ilyina, Anna V. Zakharova.</i> Foreword.....	10
---	----

<i>Олег Лягачев-Хельги.</i> По поводу «Солнца». <i>Oleg Liagatchev-Helgi.</i> Apropos of «The Sun» .....	14
---	----

### **Средневековое искусство восточнохристианского мира. Medieval Art of the Eastern Christian World**

<i>Д. Д. Ёлшин.</i> Некоторые материалы к реконструкции Десятинной церкви в Киеве. <i>Denis D. Jolshin.</i> Some Evidence for the Remodelling of the Desjatinnaya (Tithe) Church in Kiev .....	19
--	----

<i>Tatjana Koprivica.</i> Sacral Topography of Late Antique and Early Christian Doclea (Montenegro): the First Modern Preliminary Investigation. <i>Татьяна Копривица.</i> Сакральная топография позднеантичной и раннехристианской Дуклии (Черногория): первое современное предварительное исследование .....	25
---	----

<i>Valentina Cantone.</i> The Problem of the Eastern Influences on Byzantine Art during the Macedonian Renaissance: Some Illuminated Manuscripts from the National Library of Greece and the National Library of Venice. <i>Валентина Кантоне.</i> Проблема восточных влияний на византийское искусство в эпоху Македонского ренессанса: некоторые иллюстрированные рукописи из Национальной библиотеки Греции и Национальной библиотеки Венеции .....	33
---	----

<i>Lorenzo Riccardi.</i> Observations on Basil II as Patron of the Arts. <i>Лоренцо Риккарди.</i> Византийский император Василий II как покровитель искусств.....	39
--	----

<i>А. Л. Макарова.</i> Фрески церкви Св. Георгия в Бочорме (Грузия). <i>Anna L. Makarova.</i> Frescoes of St. George Church in Bochorma (Georgia).....	46
---	----

<i>Е. И. Морозова.</i> Эпистили со сценами праздников в системе декорации византийской алтарной преграды (XII в.). <i>Ekaterina I. Morozova.</i> Epistyles with the Scenes of Feasts in Byzantine Altar Screen Decoration of the 12th Century.....	56
---	----

<i>С. В. Мальцева.</i> Значение приделов в формировании региональной традиции в сербской средневековой архитектуре. <i>Svetlana V. Maltseva.</i> Significance of Chapels in Forming the Regional Tradition of Serbian Medieval Architecture.....	63
---	----

<i>Jasmina S. Ćirić.</i> The Art of Exterior Wall 'Decoration' in Late Byzantine Architecture <i>Ясмина Чирич.</i> Искусство украшения внешних стен в поздневизантийской архитектуре .....	69
---	----

<i>Branka Vranešević.</i> Problems in Studying the Heritage of Antiquity in the Middle Ages. The Case of Personifications of Divine Wisdom in the Leningrad Gospel. <i>Бранка Вранешевич.</i> Проблемы изучения наследия античности в Средние века: персонафикации Божественной Премудрости в Ленинградском Евангелии .....	77
<i>Miloš Živković.</i> The Legendary Ruler in Medieval Guise: Few Observations on the Iconography of Belgrade Alexanderide. <i>Милош Живкович.</i> Легендарный правитель в средневековых одеждах: об иконографии белградской Александрии.....	79
<i>Silvia Pedone.</i> A Critical Approach to the Byzantine Art in the First Half of 19th Century. The Case of C. M. Texier. <i>Сильвия Педоне.</i> Критический подход к византийскому искусству в первой половине XIX в. Шарль М. Тексье .....	92
<i>Giovanni Gasbarri.</i> Bridges between Russia and Italy: Studies in Byzantine Art at the Beginning of 20th Century. <i>Джованни Газбарри.</i> Мосты между Россией и Италией. Изучение византийского искусства в начале XX в.....	101
<i>Е. А. Немыкина.</i> О проблеме южнославянских влияний на монументальную живопись Новгорода XIV в. <i>Elena A. Nemykina.</i> On the Problem of “Southern Slavic Influence” on Novgorod Monumental Painting in the Second Half of the 14th Century.....	109
<i>А. Н. Шаповалова.</i> Новгородская монументальная живопись и религиозно-философские течения восточнохристианского мира второй половины XIV в. <i>Alexandra N. Shapovalova.</i> The Novgorod Mural Paintings and Religious Theories of the East Christian World in the Second Half of the 14th Century.....	115
<i>А. В. Трушников.</i> Древнерусские храмы с пристенными угловыми опорами (кон. XIV — нач. XV в.). Происхождение типа в контексте византийской и балканской архитектуры. <i>Alexandra V. Trushnikova.</i> Old Russian Cross-domed Churches with Corner Piers in the Late 14th — Early 15th Centuries. On the Origins of the Architectural Type in the Context of Byzantine and Balkan Architecture.....	124
<i>А. А. Фрезе.</i> Исихастские мотивы в иконографической программе росписи церкви Успения Богоматери в с. Мелётово. <i>Anna A. Freze.</i> Hesychast Concept in the Iconographic Programme of the Frescoes in the Church of Assumption in Melyotovo.....	133
<i>И. Л. Федотова.</i> К вопросу о псковских зодчих в Москве в последней четверти XV в. Историкографический аспект. <i>Irina L. Fedotova.</i> Some Observations and Historiography on Pskovian Architects in Moscow in the Last Quarter of the 15th Century.....	140
<i>Н. М. Абраменко.</i> Образы святых князей Владимира, Бориса и Глеба в храмовых росписях времени Ивана IV. <i>Natalia M. Abramenko.</i> Images of the First Russian Saint Princes Vladimir, Boris and Gleb in the Wall Painting during the Reign of the Tsar Ivan IV. ....	149
<i>А. И. Долгова.</i> Об истоках и символике иконографии «Лабиринт духовный». <i>Anastasia I. Dolgova.</i> On the Origins and Symbolism of the Iconography of “Spiritual Labyrinth”.....	156

**Русское искусство XVIII–XX вв.  
Russian Art in the 18–20th Centuries**

<i>А. М. Васильева.</i> Русское и европейское в творчестве гравера петровского времени Ивана Зубова. <i>Alexandra M. Vasilyeva.</i> Russian and European Tendencies in the Work of Ivan Zubov, Russian Engraver of the Early 18th Century .....	167
<i>Е. Ю. Станюкович-Денисова.</i> Образцовые проекты в жилом строительстве Петербурга 1730–1760-х гг.: проблема типологии и модификации. <i>Ekaterina Yu. Stanyukovich-Denisova.</i> Exemplary Projects in House Building of the 1730s–1760s in St. Petersburg: Typology and Modifications .....	174
<i>А. А. Сурова.</i> Росписи часовни в д. Васильева Гора Торжокского района Тверской области: к вопросу западноевропейского влияния в культовой монументальной живописи кон. XVIII в. <i>Anna A. Surova.</i> Murals of the Chapel in the Village of Vasileva Gora in Torzhoksky District of Tver Region: the Problem of European Influence on Church Monumental Painting of the Late 18th Century .....	180
<i>Ю. И. Чезжина.</i> Портреты-двойники кисти Ж.-Л. Монье и А. Е. Егорова: к проблеме заимствования в живописи. <i>Julia I. Chezhdina.</i> The Twin-Portraits by Jean-Laurent Mosnier and Alexey Egorov: to the Problem of Adoption in Painting.....	186
<i>А. Е. Кустова.</i> Русская тема в живописи Дж. А. Аткинсона. <i>Anna E. Kustova.</i> Russian Subjects in the Paintings by J. A. Atkinson .....	196
<i>Е. А. Скворцова.</i> Роль Дж. А. Аткинсона в развитии жанра панорамы в русском искусстве. <i>Ekaterina A. Skvortsova.</i> The Role of J. A. Atkinson in the Development of Panoramas in Russian Art .....	204
<i>Т. В. Белякова.</i> Особенности графики Козловского и Прокофьева в контексте предромантизма. <i>Tatyana V. Beliakova.</i> Peculiarities of Graphic Works by Kozlovsky and Prokofiev in the Context of Pre-Romanticism .....	214
<i>А. А. Варламова.</i> Источники композиции и декоративного оформления Погодинской избы. <i>Alexandra A. Varlamova.</i> The Sources of Composition and Decoration of the Pogodin Izba in Moscow .....	222
<i>А. В. Ганган.</i> Русская бронзовая пластика малых форм рубежа XIX–XX вв.: к вопросу о творческом методе. <i>Andrey V. Gangan.</i> Russian Small-Scale Bronze Sculpture in the Late 19th – Early 20th Century: the Problem of Creative Method .....	227
<i>А. А. Ларионов.</i> Конструктивизм и неоклассика на архитектурном факультете Академии Художеств в 1920-е гг. Учебные работы. <i>Andrey A. Larionov.</i> Constructivism and Neoclassicism at the Department of Architecture of the Russian Academy of Arts in the 1920s. Student Projects.....	234
<i>М. Ю. Евсеев.</i> «Я что-то должен сказать... в будущее». Н. Н. Пунин и Петербургский университет. <i>Mikhail Yu. Evseyev.</i> “I Am to Say Something... for the Future”. Nikolay N. Punin at the St. Petersburg University.....	242

*Г. Э. Аббасова.* Восток и Запад. Проблема традиции в творчестве художников Узбекистана 1920–1930-х гг.  
*Galina E. Abbasova.* The East and the West. The Problem of Tradition in the Works of Uzbekistan's Artists in the 1920s–1930s.....250

*К. В. Смирнова.* Памятники героям и жертвам Великой Отечественной войны. Мемориальные комплексы 1960–1970-х гг. Проблема исторической и художественной ценности.  
*Ksenia V. Smirnova.* Monuments to the Heroes and Victims of the World War II. Memorial Complexes of the 1960s–1970s and the Problem of Historic and Artistic Value.....256

### **Восток и Запад, от античности до современности. The East and the West, from Antiquity to the 20th Century**

*М. А. Семина.* Оригинал или римейк. Проблема сохранности и реставрации произведений античной скульптуры.  
*M. A. Semina.* Genuine or Remade Item. Condition and Restoration of Ancient Sculpture.....265

*А. А. Краснова.* К проблеме оценки достоверности реставрируемой скульптуры из раскопок античных городов Северного Причерноморья.  
*Anastasia A. Krasnova.* The Problem of Authenticity of Restored Sculpture Excavated in Ancient Greek Towns of the North Pontic Area .....275

*А. С. Винокурова.* Храмы династии Хойсала. Синтез архитектуры и скульптуры.  
*Anastasia S. Vinokurova.* Hoysala temples. A Synthesis of Architecture and Sculpture .....285

*А. А. Янковская.* Сообщения арабского путешественника XIV в. Ибн Баттуты о Малайском архипелаге: проблема интерпретации источника.  
*Aglaya A. Yankovskaya.* Accounts of the 14th Century Arab Traveller Ibn Battuta on the Malay Archipelago: the Problem of Interpretation of the Source .....292

*О. Д. Белова.* Карта «Смерть» из колоды тарокки Пирпонт Морган-Бергамо и макабрические сюжеты в искусстве Италии XIV–XV вв.  
*Olga D. Belova.* The “Death” Card from the Tarot Pack Pierpont Morgan – Bergamo and Macabre Themes in Italian Art of the 14th and 15th Centuries.....298

*М. А. Лопухова.* Классические мотивы в поздней алтарной живописи Филиппино Липпи.  
*Marina A. Lopukhova.* Classical Tradition in the Later Altarpieces by Filippino Lippi.....307

*Е. А. Титова.* Проблемы церковной архитектуры Возрождения в трактатах Антонио Филарете и Франческо ди Джорджио: развитие базиликального и центрического планов.  
*Elizaveta A. Titova.* The Problems of the Renaissance Church Architecture in the Treatises by Antonio Filarete and Francesco di Giorgio: the Development of Basilical and Central Plan.....314

*Л. А. Чечик.* «Свой–чужой» в «дипломатической» живописи Венеции эпохи Возрождения.  
*Liya A. Chechik.* ‘Friend-or-foe’ in the ‘Diplomatic’ Painting of the Renaissance Venice.....322

*Е. А. Павленская.* Эволюция жанра детского портрета в творчестве испанских придворных художников XVI–XVII вв.  
*Elizaveta A. Pavlenskaya.* The Evolution of Children's Portraiture in the Works of Spanish Court Painters of the 16th–17th Centuries .....329

<i>A. E. Челован. Испанский ориентализм XIX в. Мариано Фортуну.</i> <i>Anastasia E. Chelovan. Spanish Orientalism of the 19th Century. Mariano Fortuny</i> .....	335
<i>E. Г. Гойхман. Традиция в творчестве Эжена Делакруа.</i> <i>Rомантическая живопись 1820-х гг. и искусство старых мастеров.</i> <i>Elena G. Goikhman. Tradition in the Work of Eugène Delacroix.</i> <i>Romantic Painting of the 1820s and the Art of the Old Masters</i> .....	341
<i>Vladimir Dimovski. An Approach to Avant-Garde Manifestoes.</i> <i>Владимир Димовски. Манифесты авангарда: попытка осмысления</i> .....	353
<i>Lora Mitić. The Achievements of the Rochester School</i> <i>in the Field of the Critical Art History.</i> <i>Лора Митич. Достижения Рочестерской школы в области теории</i> <i>и истории искусств</i> .....	359
<i>A. В. Григораш. Выставка «Документ немецкого искусства» (1901 г.) в контексте</i> <i>открытия Дармштадской колонии: гезамткунстверк или синтез искусств?</i> <i>Alyona V. Grigorash. The “Document of German Art” Exhibition (1901) in the Context</i> <i>of the Opening of the Darmstadt Colony: Gesamtkunstwerk or Synthesis of Arts?</i> .....	368
<i>H. Л. Данилова. Архитектура Йозефа Хоффмана</i> <i>в зарубежной историографии 1990–2010 гг.</i> <i>Nina L. Danilova. Architecture of Josef Hoffman in Foreign Historiography</i> <i>of the 1990–2000s</i> .....	376
<i>B. O. van der Westhuizen. Авторские права</i> <i>и проблема интерпретации современной живописи аборигенов Австралии.</i> <i>Valeria O. van der Westhuizen. The Problem of Copyright</i> <i>and the Interpretation of Australian Contemporary Aboriginal Painting</i> .....	383
<i>E. И. Станиславская. Хэппенинг как действенно-зрелищная форма искусства XX в.</i> <i>Katerina I. Stanislavska. Happening as Action-Show Art Form of the 20th Century</i> .....	387
<i>E. В. Барышникова. О студенческой фотовыставке «Мир глазами искусствоведов».</i> <i>Elizaveta V. Baryshnikova. The Students’ Photo Exhibition</i> <i>“World Seen by Art Historians”</i> .....	395
Аннотации .....	398
Abstracts.....	412
Сведения об авторах .....	424
About authors .....	427

Л. А. Чечик  
(МГУ имени М. В. Ломоносова)

## «СВОЙ–ЧУЖОЙ» В «ДИПЛОМАТИЧЕСКОЙ» ЖИВОПИСИ ВЕНЕЦИИ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

В истории европейской культуры на протяжении тысячелетия складывался уникальный образ Венеции, формировавшийся параллельно с «венецианским мифом». Л. М. Брагина комментирует: «Сложился своеобразный идеологический штамп, так называемый венецианский миф (*il mito di Venezia*), начало которого исследователи относят к XIII в., а расцвет к XV–XVI вв. ... Культ овеянного мифом государства стал составной и притом весьма значимой частью целенаправленной политики Венецианской республики уже в XIV–XV вв.»<sup>1</sup> Так, само государство явилось изначально творцом «венецианского мифа», в основных компонентах которого главным стало представление о Венеции как о связующем звене, мосте между Западом и Востоком<sup>2</sup>; затем — социальная стабильность торгово-аристократической республики, защитившей права и свободы каждого гражданина, а также ее особая, рафинированная культура. Первый аспект этой органично сплавленной триады, разумеется, широко отразился в третьем, и образы Востока оказались освоенными венецианской культурой (и шире — образом жизни) весьма многопланово. Плотные контакты Венеции с Востоком были уникально длительными и всеохватывающими. Восточные черты легко и тотчас же определяются в облике самого города Венеции (планировке и фасадах зданий, отдельных архитектурных деталях и т. д.). А в живописи образы Востока представлены столь часто и многообразно, что можно говорить не просто об образах, но — о топосах. А если вспомнить, что «связующее звено между Западом и Востоком», тем не менее, было христианским и европейским государством, то рельефно обнаруживается архетипическое противопоставление «свой–чужой»<sup>3</sup>.

На протяжении Средних веков и Возрождения Европа позиционировала себя как символ христианства в противопоставлении исламу (в отличие от сегодняшней ситуации многоконфессиональной Европы). Выражение гуманиста XV в. Энея Сильвия Пикколомини (Папы Пия II) в его «Истории Европы»: «...европейцы или те, кто именуются христианами»<sup>4</sup> — демонстрирует создавшееся положение вещей с полной ясностью. В таком контексте ислам (и исламский Восток) можно толковать как определенного рода средство самоидентификации Европы, т. к. именно в противостоянии ему происходил долгий и мучительный процесс (по вульгарному принципу «против кого дружите?») формирования общеевропейского самосознания как некоего единства. Притом, что единственным государством в Европе, изначально христианским, как заметил еще Констанцио Ботеро, была Венеция<sup>5</sup>, тем более в длительной перспективе взаимоотношений европейского сознания с мусульманским Востоком лагунная республика создает уникальный прецедент ментальной толерантности.

Представляется интересным определить особенности визуализации венецианскими художниками образов мусульманского мира в светской живописи и в современном контексте (речь идет, разумеется, об эпохе Возрождения).

Несмотря на то, что Венеция принимала участие в религиозных войнах различных святых лиг, и часто вела самостоятельные войны с неверными, периоды мира были длиннее войн, политические и торговые договоры возобновлялись после смены правителей, а дипломаты продолжали вести свою деятельность даже в периоды обострения отношений. Что же касается коммерческих отношений, то они практически никогда не прерывались. Светлейшая Республика отправляла послов в восточные страны и в свою очередь часто принимала на своей земле посланников мамлюков, османов, реже персов, что позволяет нам говорить о ее знаниях обычаев, религии, философии, науки и техники, культуры дальних и ближних восточных государств.

Признаки присутствия Востока, содержащиеся в современном ренессансному венецианцу мире, подчас словно украдкой и произвольно проникают в картинные пространства, а подчас врываются сюда победно и открыто. В этом последнем случае может создаться впечатление, что ни история картин, ни их программа, ни сюжет, ни персонажи не несут в себе никаких загадок. Однако парадокс истории (в том числе истории искусства) заключается в возможности множественности интерпретаций и трактовок большинства событий и — как следствие — произведений.

Одним из таких примеров является картина «Прием венецианского посольства в восточном городе», которая также называется более определенно — «Прибытие венецианских послов в Дамаск». Это большое (118×203 см) полотно, написанное маслом на холсте, находится в собрании Лувра<sup>6</sup>. Вызывает удивление, что его крупномасштабность и официозность, предполагающая наличие и сохранность документов заказа, не проясняет для исследователей ни авторства (в современных каталогах оно значится как «Анонимный венецианский художник», в более старых картина приписывалась кисти Джентиле Беллини и его помощникам<sup>7</sup>), ни точность датировки создания (долгое время предполагалась дата около 1488–1496 гг., сегодня она исправлена на 1511 г.), ни имени заказчика. Исследователи не сомневаются, что заказчиком этого холста был один из венецианских послов, снабдивший художника мелочными инструкциями. Речь может идти о Томмазо Контарини и Пьетро Дзене, чья последняя торгово-дипломатическая миссия сопровождалась целым рядом драматических событий<sup>8</sup>.

По заключению Дж. Рэби, «благодаря многочисленным исследованиям этой работы, мы знаем, что действие разворачивается в Дамаске в последние годы правления мамлюков, а сюжетом является аудиенция венецианских послов у местного правителя или наиба», и «это единственная итальянская картина, на которой правдоподобно запечатлен в деталях Дамаск XV века»<sup>9</sup>.

Было замечено, что в отличие от остальных «восточных» полотен этого времени, «Прибытие...», вероятно<sup>10</sup>, написано на светский сюжет, а не на религиозный, а потому его автору не надо было объединять в архитектуре Восток и Запад, как это происходило в композициях, посвященных Св. Марку Джентиле Беллини, Джованни Мансуэти и Чимы да Конельяно. Художник, по существу, создал vedute современно-мусульманского города. При этом неизвестно, ездил ли он с делегацией в Дамаск, или основывался на рассказах венецианских дипломатов, побывавших в городе, и на гравюрах с его изображением. Как бы то ни было, ему удается создать довольно подробную панораму города, открывающуюся с южной стороны Великой мечети Омейядов. В перспективе же виднеется первоначальный купол мечети (разрушенный

пожаром 1893 г. и позже восстановленный), крыша, перекрытая свинцовыми листами, три минарета и фасад дома.

«Прибытие...» является значимым с исторической точки зрения произведением, неоценимым документальным свидетельством, прежде всего потому, что изображает момент одного из последних этапов эпохи венецианско-мамлюкских коммерческих отношений. Спустя несколько лет Сирию и Египет завоюют османы, а Венеция, из-за португальских Великих географических открытий, постепенно будет терять свой приоритет в торговле специями, которые были в то время главной валютой. К концу же XV в. торговые обороты с мамлюкскими странами (Сирией и Египтом) составляли 45 % общего торгового оборота Республики Св. Марка<sup>11</sup>. А кроме того, благодаря относительно «мирному сосуществованию» с мамлюками, венецианцы обеспечивали сравнительно безопасное паломничество к христианским святыням.

Несмотря на очевидную топографическую достоверность, считается, что неизвестный венецианский художник писал город постфактум и не с натуры. Слева определяется минарет большой мечети в Дамаске, реконструированный в 1488 г., дома в садах за высокими стенами представлены достаточно точно, однако художника выдает арабская надпись по изгибу арки («Нет Бога, кроме Аллаха»), которая отсутствует в Дамаске, что является косвенным свидетельством создания полотна уже в Венеции.

На картине на фоне городского пейзажа изображены высокопоставленные мамлюкские вельможи (среди которых можно различить и османов) и военные, а также обычные горожане, мужчины и женщины. Со всей тщательностью выписаны костюмы, головные уборы и прически персонажей. Особая атмосфера подлинности Востока создается присутствием местной флоры и фауны: пальм, верблюдов, обезьян, газелей. Майкл Роджерс определяет полотно как «первую европейскую попытку изобразить экзотическое место во всех его деталях»<sup>12</sup>. Истоки европейского ориентализма, пересматривая раннее бытующие искусствоведческие концепции, можно обнаружить в тщательных и правдивых зарисовках Якопо Беллини, его сына Джентиле, Констанцио да Феррара. Однако во всех этих работах изображались портреты и фигуры вне среды обитания. Здесь же сделана попытка на равных продемонстрировать некую партикулярную ситуацию в определенном окружении; отсюда такое внимание к деталям — от черно-белой мраморной декорации арок и минаретов до геральдического герба мамлюкского султана Ка ит Бея, от точного изображения справа мамлюкского минарета с балками для висячих ламп до мираторов. Здесь даже продемонстрированы два небольших купола, один желобчатый, другой с окнами из стеклянных пузырей, что указывает на банный зал, возможно, известного хамама Сук аль Бузурия (Sūq al-Buzūriya).

Итак, на переднем плане — суматоха большого города, включая всадника в старом сирийском костюме, верблюдов, сплетничающих ротозеев, и все это под пристальным вниманием двух женщин в традиционных дамасских головных уборах.

На неверной датировке полотна строились тезисы о том, что оно было использовано в качестве образца для своих композиций Карпаччо и Мансуэти, а также Дюрером.

Глава принимающей стороны, наместник султана (наиб-и-солтан), изображен сидящим на прямоугольном помосте (мастаба), облаченным в большой тюрбан с высоким волнообразным завершением, напоминающим скругленные зубцы короны, ношение которого разрешалось только султану и чиновникам высочайшего ранга. Дамаск был излюбленным городом венецианского торгового люда. Байло, дуайен венецианской колонии, получал регулярную плату от мамлюкского правительства.

Венецианцы пользовались всяческими привилегиями, в том числе правом носить местную одежду. Однако по случаю торжественного приема на полотне они — в официальном платье. Лишь двое официальных представителей Венеции, Пьетро Дзен и Николо Малипьеро, находились в эти годы в Дамаске. Малипьеро прибыл в Дамаск в 1511 г. и вполне мог быть изображен на картине. Однако, по мнению Кэмпбелл и Чонга, сходство модели с портретом Пьетро Дзена работы Тициана из Эрмитажа и фигуры во главе группы послов, позволяет утверждать, что это скорее Дзен<sup>13</sup> (в Венецию он вернулся в январе 1513 г. под рукоплескание сограждан).

Если учесть, что в «деле Дзена» не упоминается ни один официальный прием в Дамаске, можно предположить, что композиция картины компилятивна и составлена в память о городе и, возможно, об официальной аудиенции Дзена по его прибытии в Дамаск в конце 1508 г. Дата на картине может свидетельствовать не о моменте его прибытия, а о самом важном годе пребывания его в мамлюкских землях<sup>14</sup>.

Кем бы ни был художник, исследователи определили точку зрения, с которой мог бы открыться изображенный им вид: с верхнего этажа венецианского фондако в Дамаске, который располагался к югу от Большой Мечети<sup>15</sup>, что так или иначе является свидетельством его знания топографии самой древней столицы мира.

Совершенно очевидно, что и итальянские города-государства, в том числе и Венеция, не раз принимали посольства с Востока<sup>16</sup>. Важность одного из них оказалась достойной быть запечатленной в репрезентативном полотне Габриэле Кальяри (сына Паоло Веронезе) 1603 г., помещенном в Зале Четырех дверей Дворца Дожей. Холст «Дождь Марино Гримани принимает персидское посольство» является одним из двух в Палаццо Дукале, отражающих недавние дипломатические события<sup>17</sup>. Документально подтверждено, что вместо этой работы ранее предполагалось и было заказано (и даже оплачено) другое полотно, которое должно было изобразить столь же торжественный прием японского посольства, состоявшегося в 1589 г. К сожалению, не сохранились сведения, проясняющие причины, по которым большая живописная работа не была реализована<sup>18</sup>.

Знаменитый прием персидского посольства шаха Аббаса I Великого под руководством Фетхи Бея состоялся по поводу необходимости взаимного обсуждения «османской» проблемы, волновавшей обе страны, и в связи с заключением новых взаимных договоренностей. Для Венеции отношение с Великой Портой радикально изменилось со смертью Сулеймана Великолепного в 1566 г. И если в конце XVI в. торговля по-прежнему процветала, то дипломатические отношения с Османской империей постепенно приходили в упадок, чему в немалой степени способствовала одна из ведущих ролей Венеции в битве при Лепанто. Это обстоятельство, а также, как уже было сказано, постепенная утеря лагунной республикой позиций на море, что отразилось на ее контроле за торговыми каналами, появление мощной конкуренции (например, «в лице» Франции) меняли отношение турецких владык к Венеции как к важнейшему политико-экономическому партнеру. Постепенно и планомерно отодвигая венецианские приоритеты в Средиземноморье и превратив венецианский залив, по сути, в «османское озеро», Османская империя вынудила Венецию отказаться от своего положения международного торгового центра, отвернуться от моря, которое придавало ей могущество в течение многих веков. В этих условиях республика искала поддержки уже у конкурентов османов. Связи с Персией предоставляли ей такую возможность.

И хотя дипломатические миссии были относительно редкими в истории отношений персов и венецианцев (по сравнению с венецианско-турецкими отношениями),

все же они были значимыми и плодотворными. Савафидские посланники привозили дожу шелковые ковры, вышитые в мастерских двора, вытканые серебряными нитями в Исфахане, пять из которых сегодня хранятся в музее базилики Святого Марка. Изображенному в Зале Четырех дверей посольству предшествовало менее значительное событие: 8 июня 1600 г. состоялась передача дожу подарка от шаха Аббаса — драгоценной ткани с изображением Благовещения, которая осталась храниться в помещении Совета Десяти. Спустя три года дож вновь получил другую драгоценную ткань, и именно момент передачи ее зафиксирован в картине. Г. Кальяри проявил в своей композиции недюжинный политический дар, представив невинную сцену передачи посольских даров как весомый политический акт, в общем духе картины, создав у зрителя впечатление проявления вассальной преданности гостей гордому венецианскому лидеру.

Возвышенный тон организованных рядов, которые образуют торжественно восседающие фигуры представителей посольства, подчеркнут ритмом бесконечного раппорта на драгоценной тканевой обивке нижней панели стены, служащей фоном. Эта бросающаяся в глаза монотонность и золотисто-розовой роскоши чопорных фигур «принимающей стороны», и голубых фередже «почетных гостей» тактично перебивается свободно пластичными фигурами четырех секретарей. Их черные одеяния совпадают с благородными черными фонами картушей в декоре фона. А вся яркая и необычная по живописному строю сцена являет собой, несмотря на официально-репрезентативный ее характер, высокий образец венецианского колоризма.

Даже на вышеприведенных нами немногочисленных примерах становится очевидным, что изображение восточных гостей Венеции, самого разного ранга и положения, и венецианцев, наделенных высокими полномочиями или просто представителей купечества<sup>19</sup>, принимаемых с почетом восточными владыками, в равной степени играли свою значимую роль в заботливо поддерживаемом мифе Венеции. И тогда, когда живопись еще подчинялась законам кватрочентистской нарративной наивности, и тогда, когда после революции, произведенной Джорджоне, ее произведения могли называться «поэзиями», даже в таком неинтересном для художников жанре, как репрезентативные полотна откровенно идеологического содержания.

Lia A. Chechik  
(Lomonosov Moscow State University, Russia)

## **'FRIEND-OR-FOE' IN THE 'DIPLOMATIC' PAINTING OF THE RENAISSANCE VENICE**

In the history of culture the unique image of Venice was emerging during a thousand years. It was forming in parallel with the "myth of Venice", a critical component of which was the main idea of Venice as a bridge between East and West. If we recall that the Republic was European, and originally Christian state, then the archetypal opposition of 'friend-or-foe' will be clearly revealed. The article defines the features of Venetian artists rendering images of the Muslim world in secular painting of the Renaissance. The object of this analysis are the painting of an unknown Venetian painter of the early 16<sup>th</sup> century, "The arrival of Venetian Ambassadors in Damascus", and Gabriel Caliari's 1603 painting of "Doge Marino Grimani receives the Persian Embassy".

## Примечания

<sup>1</sup> Брагина Л. М. Культ государства в Венеции XV в. // Античность. Средние века. Эпоха Возрождения. М., 1988. С. 153–154.

<sup>2</sup> Впервые в европейском обиходе позднего Средневековья объединенное понятие «Восток» возникает в XII в. в истории первого крестового похода Фульхерия Шартрского. «У Фульхерия мы также встречаем едва ли не случайно оброненные вещи слова “Восток” и “Запад”, причем “Восток” — это не просто земля, которую нужно покорить, а объект любви, стремлений и мечтаний» (Кардини Ф. Европа и Ислам. История непонимания. СПб., 2007. С. 107). Однако, вероятно, в интересующем нас контексте невозможно не вспомнить и о том, что, по словам Ш. М. Шукурова, «греки, как полагали наследники их мудрости, глядя в зеркало Востока, убеждались в существовании иного, идеального и ничем не замутненного “своего” мира» (Шукуров Ш. М. Мир Александра. Истолкование пространственной модели // Шукуров Ш. М. Смысл, образ, форма. Алматы, 2008. С. 66).

<sup>3</sup> См. по этому поводу: Чужое: Опыты преодоления. Очерки из истории культуры Средиземноморья / Под ред. Р. М. Шукурова. М., 1999; Шукуров Ш. М. Теология и гештальт // Шукуров Ш. М. Смысл, образ, форма... С. 9–37. — Примем во внимание, что еще в 1950-х гг. проблема «чужого в культуре» была поставлена в рамках французской исторической школы «Анналов».

<sup>4</sup> Цит. по: Кардини Ф. Европа и Ислам... С. 183.

<sup>5</sup> Чиколини Л. С. Венеция на рубеже XVI–XVII вв. // От средних веков к Возрождению. СПб., 2003. С. 93.

<sup>6</sup> Во Франции существуют несколько копий с нее, в том числе, гобелен 1545 г., сделанный на французской мануфактуре.

<sup>7</sup> Это мнение основано не только на сходстве пространственных планов восточного города с безусловным произведением кисти Джентиле «Проповедь Св. Марка в Александрии», но и на том, что, как пишет Арган, «Джентиле был не только портретистом, но и своего рода топографом: сохранились сведения о принадлежности его кисти панорамных видов Каира, Генуи, Венеции» (Арган Дж. К. История итальянского искусства. М., 2000. С. 299).

<sup>8</sup> «Последние 25 лет мы полагали, что эта картина была создана в первый этап существования подобной живописи, а на самом деле она была написана в конце. Мы не можем атрибутировать ее точно никакому из великих венецианских ориенталистов» (Venezia e l'Islam 827–1797. Catalogo della mostra, Palazzo Ducale, 2007 / A cura di S. Carboni. Venezia, 2007. P. 323). — «Плавающая» датировка была основана на заключении, что третий минарет Большой мечети Омейядов, изображенный на картине, возвели в 1488 г., а также по костюмам мамлюкских персонажей. Можно предположить, что картина была написана между 1488 и 1516 гг. Недавно реставраторами была открыта дата (на стене за ногой лошади) — 1511 г. Она связан с событиями, чрезвычайно значимыми в жизни венецианской колонии в Дамаске. Дело в том, что в мае 1510 г. на реке Евфрат мамлюкская стража перехватила кипрского шпиона с посланием от персидского шаха венецианским консулам в Александрии и Дамаске Томмазо Контарини и Пьетро Дзену. Контарини и Дзен были обвинены в измене. Ответ они должны были держать перед султаном в Каире. Все это время венецианские торговцы в Дамаске находились под арестом, а их товары были конфискованы. Чтобы разрешить дипломатический конфликт, венецианцы отправили посла Доменико Тревизано, который в мае 1512 г. прибывает в Каир и очень быстро договаривается об освобождении своих сограждан. Лишь Дзен так и не был помилован султаном и покинул мамлюкский двор под стражей, пешим и закованным в цепи (Gentile Bellini and the East. Exhibition catalogue, National Gallery, London, 2005 / Ed. C. Campbell, A. Chong. London, 2005. P. 22).

<sup>9</sup> Venezia e l'Islam 827–1797... P. 323.

<sup>10</sup> Это сослагательное наклонение в тексте Рэби указывает на то, что у историков нет даже точной уверенности по поводу сюжета полотна!

<sup>11</sup> Республика снабжала мамлюков льняным полотном, шерстяным сукном, изготовленным в Альпийских регионах, шелком, бархатом и венецианскими шляпами, балтийским янтарем, итальянскими кораллами, мехами и особенно металлами, такими как золото, серебро, медь, свинец, ртуть, олово. С мамлюкских же территорий ввозились специи, жемчуг, медицинские средства, драгоценные камни, холодное оружие и разноцветная шелковая ткань, расшитая золотом (дамаскин) (Muratori-Philip A. Venice et l'Orient // Connaissance des Arts. 2006. № 300. P. 7).

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Gentile Bellini and the East... P. 22.

<sup>14</sup> В диссертации С. С. Бодрова (Бодров С. С. Архитектура в венецианской живописи Возрождения. М., 2004. С. 36) сообщается о наличии в Лувре еще одной картины круга Джентиле Беллини на аналогичную тему — «Прием Доменико да Тревизо в Каире» (1512, Париж, Лувр). Однако речь должна идти именно об анализируемом нами полотне.

<sup>15</sup> *Raby J.* Venice, Dürer, and the Oriental Mode. The Huns Huth Memorial Studies I. Islamic Art Publications. London; New Jersey, 1982. P. 55.

<sup>16</sup> «В письме того же Антимакко (секретарь Гонзага — Л. Ч.) от 10 декабря 1492 года говорится об одном из послов, которого принимали в камере. В следующем году в той же комнате, как это явствует из письма Изабеллы д'Эсте, состоялся торжественный прием важного турецкого гостя, который въехал во дворец верхом на коне и в таком виде проследовал до самого порога камеры» (*Данилова И. Е.* Итальянская монументальная живопись. Раннее Возрождение. М., 1970. С. 235). В картине Карпаччо «Возвращение английских послов» в действии, происходящее в Англии, вплетаются многие подробности венецианской действительности, в том числе — мальчик, играющий на ребеке, старинном струнном инструменте, — неперменный участник церемоний, происходивших в Венеции по случаю прибытия официальных делегаций.

<sup>17</sup> Вторым было полотно Андреа Вичентино «Прибытие Генриха III на Лидо», расположенное в том же Зале Четырех дверей.

<sup>18</sup> *Wolters W.* Storia e politica nei dipinti di palazzo Ducale: Aspetti dell'autocelebrazione della repubblica di Venezia nel Cinquecento. Venezia, 1987. P. 220.

<sup>19</sup> Достаточно вспомнить их частое присутствие на полотнах, посвященных деяниям святых в восточных городах и весях, намеренно «исламизированных»: циклы работ, посвященных Св. Марку братьев Беллини и Тинторетто, циклы Карпаччо для Скуолы ди Сан Джорджо дельи Скьявони и для Скуолы ди Санто Стефано и др.