

**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*

**А43 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. Problems in Studying the Heritage of Antiquity in the Middle Ages. The Case of Personifications of Divine Wisdom in the Leningrad Gospel.</i> <i>Бранка Вранешевич. Проблемы изучения наследия античности в Средние века: персонафикации Божественной Премудрости в Ленинградском Евангелии</i> .....	77
<i>Miloš Živković. The Legendary Ruler in Medieval Guise: Few Observations on the Iconography of Belgrade Alexanderide.</i> <i>Милош Живкович. Легендарный правитель в средневековых одеждах: об иконографии белградской Александрии</i> .....	79
<i>Silvia Pedone. A Critical Approach to the Byzantine Art in the First Half of 19th Century. The Case of C. M. Texier.</i> <i>Сильвия Педоне. Критический подход к византийскому искусству в первой половине XIX в. Шарль М. Тексье</i> .....	92
<i>Giovanni Gasbarri. Bridges between Russia and Italy: Studies in Byzantine Art at the Beginning of 20th Century.</i> <i>Джованни Газбарри. Мосты между Россией и Италией. Изучение византийского искусства в начале XX в.</i> .....	101
<i>Е. А. Немыкина. О проблеме южнославянских влияний на монументальную живопись Новгорода XIV в.</i> <i>Elena A. Nemykina. On the Problem of "Southern Slavic Influence" on Novgorod Monumental Painting in the Second Half of the 14th Century</i> .....	109
<i>А. Н. Шаповалова. Новгородская монументальная живопись и религиозно-философские течения восточнохристианского мира второй половины XIV в.</i> <i>Alexandra N. Shapovalova. The Novgorod Mural Paintings and Religious Theories of the East Christian World in the Second Half of the 14th Century</i> .....	115
<i>А. В. Трушниковая. Древнерусские храмы с пристенными угловыми опорами (кон. XIV — нач. XV в.). Происхождение типа в контексте византийской и балканской архитектуры.</i> <i>Alexandra V. Trushnikova. 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</i> .....	124
<i>А. А. Фрезе. Исихастские мотивы в иконографической программе росписи церкви Успения Богоматери в с. Мелётово.</i> <i>Anna A. Freze. Hesychast Concept in the Iconographic Programme of the Frescoes in the Church of Assumption in Melyotovo</i> .....	133
<i>И. Л. Федотова. К вопросу о псковских зодчих в Москве в последней четверти XV в. Историкографический аспект.</i> <i>Irina L. Fedotova. Some Observations and Historiography on Pskovian Architects in Moscow in the Last Quarter of the 15th Century</i> .....	140
<i>Н. М. Абраменко. Образы святых князей Владимира, Бориса и Глеба в храмовых росписях времени Ивана IV.</i> <i>Natalia M. Abramenko. Images of the First Russian Saint Princes Vladimir, Boris and Gleb in the Wall Painting during the Reign of the Tsar Ivan IV</i> .....	149
<i>А. И. Долгова. Об истоках и символике иконографии «Лабиринт духовный».</i> <i>Anastasia I. Dolgova. On the Origins and Symbolism of the Iconography of "Spiritual Labyrinth"</i> .....	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. Чежина.</i> Портреты-двойники кисти Ж.-Л. Монье и А. Е. Егорова: к проблеме заимствования в живописи. <i>Julia I. Chezina.</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>А. Е. Челован.</i> Испанский ориентализм XIX в. Мариано Фортун. <i>Anastasia E. Chelovan.</i> Spanish Orientalism of the 19th Century. Mariano Fortuny .....	335
<i>Е. Г. Гойхман.</i> Традиция в творчестве Эжена Делакруа. Романтическая живопись 1820-х гг. и искусство старых мастеров. <i>Elena G. Goikhman.</i> Tradition in the Work of Eugène Delacroix. Romantic Painting of the 1820s and the Art of the Old Masters .....	341
<i>Vladimir Dimovski.</i> An Approach to Avant-Garde Manifestoes. <i>Владимир Димовски.</i> Манифесты авангарда: попытка осмысления .....	353
<i>Lora Mitić.</i> The Achievements of the Rochester School in the Field of the Critical Art History. <i>Лора Митич.</i> Достижения Рочестерской школы в области теории и истории искусств .....	359
<i>А. В. Григораш.</i> Выставка «Документ немецкого искусства» (1901 г.) в контексте открытия Дармштадской колонии: гезамткунстверк или синтез искусств? <i>Alyona V. Grigorash.</i> The “Document of German Art” Exhibition (1901) in the Context of the Opening of the Darmstadt Colony: Gesamtkunstwerk or Synthesis of Arts?.....	368
<i>Н. Л. Данилова.</i> Архитектура Йозефа Хоффмана в зарубежной историографии 1990–2010 гг. <i>Nina L. Danilova.</i> Architecture of Josef Hoffman in Foreign Historiography of the 1990–2000s.....	376
<i>В. О. ван дер Вестэйзен.</i> Авторские права и проблема интерпретации современной живописи аборигенов Австралии. <i>Valeria O. van der Westhuizen.</i> The Problem of Copyright and the Interpretation of Australian Contemporary Aboriginal Painting .....	383
<i>Е. И. Станиславская.</i> Хэппенинг как действенно-зрелищная форма искусства XX в. <i>Katerina I. Stanislavska.</i> Happening as Action-Show Art Form of the 20th Century.....	387
<i>Е. В. Барышникова.</i> О студенческой фотовыставке «Мир глазами искусствоведов». <i>Elizaveta V. Baryshnikova.</i> The Students’ Photo Exhibition “World Seen by Art Historians” .....	395
Аннотации .....	398
Abstracts.....	412
Сведения об авторах .....	424
About authors .....	427

Е. Г. Гойхман  
(МГУ имени М. В. Ломоносова)

## **ТРАДИЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ЭЖЕНА ДЕЛАКРУА. РОМАНТИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ 1820-х гг. И ИСКУССТВО СТАРЫХ МАСТЕРОВ**

Круг увлечений и интересов Эжена Делакруа был необычайно широк и всеохватен. Делакруа глубоко восхищался искусством прошлого, всю свою жизнь чрезвычайно много внимания уделял его изучению и в то же время следил за современным ему художественным процессом. Результаты этих наблюдений нашли свое место не только в теоретических рассуждениях Делакруа, но и, прежде всего, оказались воплощенными в жизнь в его обширнейшем живописном наследии. В своем творчестве французский мастер стремился синтезировать все самые лучшие достижения искусства прошлого, обогатив их собственными открытиями. Неслучайно критик Теофиль Сильвестр назвал Делакруа «самым великим художником XIX в. и, возможно, последним из великой семьи»<sup>1</sup>. С этой точки зрения представляет особенный интерес анализ той роли, которую сыграло обращение к старой традиции в творчестве одного из самых ярких новаторов в искусстве своего времени.

Романтизм положил начало характерному для искусства XIX в. отходу от единой стилистической системы. Авторитет школы уступает место субъективному вкусу художника. На смену избирательному подражанию мастерам прошлого в узких рамках определенных канонов приходит господство индивидуального выбора в каждом конкретном случае.

Эпоха «романтической битвы», 1820-е гг., стала для французского искусства временем расцвета романтического движения с его тягой ко всему новому, яркому и впечатляющему. Наиболее характерной чертой, присущей романтической живописи этого периода, стало сочетание старой формы и нового содержания. Богато представленное в музеях искусство венецианских колористов, испанская школа, живопись барокко — все, что составляло явный контраст с господствующей неоклассической школой, теперь стало предметом особого увлечения и нашло свое отражение в картинах романтиков. На смену же традиционной религиозной, мифологической, античной, аллегорической тематике пришли сюжеты из литературы, исторические анекдоты, изображение жизни отдаленных, экзотических цивилизаций. Характерны слова молодого Делакруа: «Конечно, если бы я сейчас взял палитру в руки, — а я умираю от желания это сделать, — великолепный Веласкес заполнил бы меня. Мне хотелось бы покрыть коричневый или красный холст сочным и жирным слоем краски. Что же следовало бы сделать, чтобы найти сюжет? Открыть книгу, способную вдохновить, и ввериться своему настроению! Есть книги, оказывающие это действие. Их-то, как и гравюры, и надо иметь под рукой. Это — Данте, Ламартин, Байрон, Микеланджело»<sup>2</sup>. Однако принципиальным отличием Делакруа от большинства других романтиков является то, что его художественные

поиски не имели своей отправной точкой и целью принципиальное отрицание классической традиции. Стремление к художественной свободе, проблема старого и нового применительно к творчеству Делакруа оказывается гораздо более сложной и не сводится лишь к противостоянию неоклассицизма и романтизма, разума и чувства, античности и Средневековья, рисунка и колорита. В формировании мировоззрения Делакруа огромную роль сыграло классическое образование, полученное им в Императорском лицее. Так, по замечанию Шарля Бодлера, в 1820-е гг., «в разгар великой борьбы между классицизмом и романтизмом Эжен Делакруа восторгался Расином, Лафонтеном и Буало»<sup>3</sup>.

Рассмотрим творчество Делакруа 1820 – рубежа 1830-х гг. на примере четырех крупнейших картин этого периода: «Ладья Данте» (Салон 1822 г., Лувр, Париж), «Резня на Хиосе» (Салон 1824 г., Лувр, Париж), «Смерть Сарданапала» (Салон 1827 г., Лувр, Париж), «28 июля 1830 года» («Свобода на баррикадах», Салон 1830 г., Лувр, Париж). В общем решении эти работы демонстрируют характерную для романтической живописи 1820-х гг. ориентацию на торжественное и велеречивое искусство XVII в. Построение картин «Ладья Данте», «Смерть Сарданапала», «Свобода на баррикадах» в значительной степени вдохновлено традиционными, широко распространенными в живописи прошлого изображениями божественных явлений, триумфов, апофеозов. Трактовка же сюжета «Резни на Хиосе» напоминает вотивные картины с характерным для них изображением народа, молящего о божественном заступничестве<sup>4</sup>. Рассмотрим то, каким образом осуществляет Делакруа сочетание старой формы и нового содержания, какие принципы искусства прошлого художник сохраняет и какова природа вносимых им изменений. Рамки статьи не позволяют всесторонне охватить эту проблему, поэтому остановимся в данном случае лишь на уровне изучения общего композиционного построения и особенностей передачи основной идеи произведения.

Обратимся сначала к рассмотрению традиционного аспекта творчества Делакруа, к его связи с источниками, на которые ориентировался художник при создании своих работ.

На картине «Смерть Сарданапала» фигура царя подчеркнуто выделена из окружения, по контрасту с остальными персонажами, находящимися в сильном движении, он представлен неподвижным, созерцающим все происходящее со стороны. Наделяя главного героя внешней сдержанностью, изолируя его от окружения, Делакруа придерживается традиционной схемы, ведущей свое происхождение от Леонардо да Винчи<sup>5</sup> и особенно распространенной в искусстве барокко<sup>6</sup>. Общая композиция и отдельные персонажи этой картины, как показывает Дж. Спектор, вдохновлены одним из полотен Рубенса в галерее Люксембургского дворца – «Прибытие Марии Медичи в Марсель» (Лувр, Париж), где также использована диагональная композиция, а неподвижно представленная фигура королевы помещена в глубину и выполнена в сравнительно меньшем масштабе, чем динамически решенные второстепенные персонажи переднего плана<sup>7</sup>. Среди всех барочных вариантов картинам Рубенса, как правило, присуще наиболее ярко выраженное господство в композиции главного героя<sup>8</sup>. В произведениях фламандского художника Делакруа особенно ценил выделение главного: «Рубенс представляет собой замечательный пример злоупотребления подробностями... его картины напоминают сборище людей, где все говорят сразу», однако он «умеет при помощи известных преувеличений привлекать внимание к главному предмету

и повышать силу выразительности»<sup>9</sup>. Частым приемом Рубенса является то, что в большинстве случаев он связывает фигуру героя с окружением не через внешнее драматическое взаимодействие с помощью поз и жестов, но через мастерскую взаимосвязь посредством композиционных линий, что позволяет сохранить торжественную неподвижность главного персонажа (например, «Чудо Св. Игнатия Лойолы» (Художественно-исторический музей, Вена)). Этому же методу следует и Делакруа, утверждая, что самое главное в живописи — это «контраст основных линий»<sup>10</sup>. Несмотря на кажущееся с первого взгляда романтическое смешение и произвол, в основе картины «Смерть Сарданапала» также лежит четкая логика и подчинение всех элементов главной идее: две линии, сходящиеся друг к другу, заключают между собой большинство изображенных предметов и персонажей и зрительно увлекают их в глубину, к фигуре царя.

Традиционность подхода Делакруа отчетливо выявляется при сопоставлении «Сарданапала» с работами ряда других художников-романтиков. В таких картинах, как «Рождение Генриха IV» (Лувр, Париж), «Пюже, показывающий статую “Милон Кротонского” Людовику XIV в садах Версаля» (Лувр, Париж), «Прием Христофора Колумба Фердинандом и Изабеллой» (Музей Роже Квийо, Клермон-Ферран) Эжена Девериа, «Смерть Гастона де Фуа в битве при Равенне 11 апреля 1512 г. (Посударственный Эрмитаж, Санкт-Петербург; Музей дворца, Версаль) Ари Шеффера, «Смерть Елизаветы Английской» (Лувр, Париж) Поля Делароша, триумфальная, иерархическая, «барочная» композиция сообщена малозначительному эпизоду, в смысловом отношении лишенному главных героев. Даже в тех картинах, где наличие главного героя очевидно, как в работе Франсуа Жерара «Въезд Генриха IV в Париж» (Лувр, Париж), заметно стремление художника представить не обобщенный смысл события, а некий конкретный и случайный эпизод, происшествие, диалог, наделять центральное лицо своей ролью в общем действии<sup>11</sup>. Очевидна нивелировка статуса главного героя, его фактическое уравнивание с другими персонажами окружения.

Делакруа же и в «Ладье Данте» сохраняет ясное распределение ролей, в данном случае прибегая к традиционному приему построения пирамидальной композиции. Здесь его картина также отличается от ряда современных ему работ на аналогичную тематику. Особое распространение изображение видений и посещений иного мира получило в «искусстве около 1800 года» (сюжеты на тему «Песни Оссиана»: «Оссиан, вызывающий призраков» Жерара (Кунстхалле, Гамбург), «Оссиан, встречающий тени французских воинов» Жироде (Замок Мальмезон, Рюэй), «Сон Оссиана» Энгра (Музей Энгра, Монтобан). Главным средством отделения реальных и потусторонних персонажей здесь была интенсивная светотень<sup>12</sup>. Из поколения Делакруа этот метод во многом продолжил Ари Шеффер («Паоло и Франческа» (Коллекция Уоллес, Лондон; Лувр, Париж)). Однако в данном случае этот прием выглядит несколько нарочито, почти не дополняется композиционными средствами, поэтому характер взаимоотношений персонажей обозначен менее четко, они кажутся лишь сопоставленными друг с другом.

Отсутствие героев в «Резне на Хиосе» и выдвигание в качестве главного действующего лица безымянной толпы является всецело чертой искусства XIX в. Однако при этом Делакруа мастерски удается сохранить неизменное для произведений старого искусства наличие смыслового центра и на его основе идейно объединить всех персонажей. В таких картинах с похожим сюжетом, как «Каирские мятежники»

Жироде (Музей дворца, Версаль) и «Резня янычар» Шанмартена (Муниципальный музей, Рошфор) единственной задачей становится изображение преувеличенно бурного действия и сцен жестокости. В «Сулиотских женщинах» Ари Шеффера (Лувр, Париж) предмету, к которому устремлены переживания героинь (обрыв скалы и войско слева), отводится в изображении слишком мало места, отчего картина приобретает оттенок фрагментарности. Композиция эскиза Жерико «Сцена отступления из России» (Лувр, Париж), которая, как обращает внимание Е. Ф. Кожина, послужила непосредственным источником для фигур в левой части «Резни на Хиосе»<sup>13</sup>, является примером замкнутости, уравновешенности и самодостаточности, которые присущи большинству работ этого автора. Общая же организация картины Делакруа значительно более открытая. Она состоит из двух самостоятельных частей, разделенных пространственной паузой; между группами людей помещается изображение пейзажного фона. Именно сюда художник относит все трагическое действие, сцены сражений и горящие города, поясняя тем самым содержание сцены, представленной на переднем плане, и возвышая, по словам П.-А. Мишеля, отдельные судьбы до масштаба истории<sup>14</sup>. Таким образом, Делакруа следует примеру исторической живописи прошлого, в которой помимо изображения самого события, как правило, выделялось место и для того, чтобы показать присутствие высшей реальности. Неслучайно некоторые фигуры «Хиосской резни» находят себе близкую аналогию с рядом мотивов в эскизах (Лувр, Париж) ранней религиозной картины Делакруа — «Мадонны Св. Сердца, для которой помимо земных персонажей характерно традиционное присутствие священного образа. Если «Ладья Данте» и «Смерть Сарданапала» восходят к барочной схеме, то «Резня на Хиосе» оказывается более близкой классицизирующим направлениям живописи XVII в.<sup>15</sup> Отсутствие динамики, стремление к уравновешенности и симметрии, двуплановое решение роднит картину Делакруа с произведениями Гвидо Рени, для которых, кроме того, характерно композиционное преобладание «земных», «реальных» персонажей и сокращение масштаба изображения «небесных» явлений<sup>16</sup>. Роль этого отсутствующего объединяющего центра в картине Делакруа, как уже было замечено, играют отдаленные события пейзажного фона. Кроме того, такое понимание роднит работу Делакруа также и с теми произведениями старой живописи, где на заднем плане часто показывалось в уменьшенном масштабе большое историческое событие, к которому причастны главные действующие лица<sup>17</sup>. Показательно, что глубинное решение картинного пространства не было характерно для французского искусства неоклассицизма и романтизма, поэтому формальным источником для Делакруа также могли стать только работы старых мастеров. Наиболее очевидным представляется влияние венецианской живописи<sup>18</sup>; особенно значительное сходство обнаруживается с пейзажными фонами позднего Тициана<sup>19</sup>. «С Тициана начинается та широта письма, которая порывает с сухостью его предшественников и является совершенством живописи»<sup>20</sup>, — заметит Делакруа впоследствии.

В «Свободе на баррикадах» уже не пейзаж, а аллегорическая фигура отсылает к иной, возвышенной реальности и объединяет всех персонажей. Показательно рассмотреть трактовку самого образа Свободы. Патетика движений и мимики близкой к ней «Марсельезы» Франсуа Рюда со всей очевидностью свидетельствует о том, насколько сильно ее автор был еще связан с искусством революционной эпохи, с его призывным пафосом и обращенностью к широким массам. Фигуру же Свободы Делакруа, написанную в более светлой, чем ее окружение, тональности, наделенную

размеренной поступью и спокойным классическим профилем, в гораздо большей степени можно принять за отвлеченное и возвышенное воплощение идеи<sup>21</sup>. Аллегорическая фигура приобретает, как подчеркивает В. Хофман, традиционный в старом искусстве при изображении главных героев торжественный, иератический характер, оказывается отделенной от окружения и в этом сравнима с образами Мадонны на картинах Давида («Св. Рох, просящий Мадонну об излечении зачумленных») (Музей изобразительных искусств, Марсель)) и самого Делакруа («Мадонна Св. Сердца» (Собор, Аяччо))<sup>22</sup>. «Аллегория невыносима скучна, — рассуждает Делакруа, — когда живописец, вместо того, чтобы переносить нас в другой, высший мир, робко цепляется за детали и не осмеливается отбросить заурядную трактовку сюжета... Рубенс и Прудон восхитительны именно потому, что они идеализируют сверхъестественные существа в сценах, где даже люди принимают идеальные пропорции...»<sup>23</sup> Уже само введение аллегии, роль которой традиционно заключается в придании конкретному изображаемому событию общезначимого характера<sup>24</sup>, отличает работу Делакруа от других картин на современную тематику, передающих лишь какой-либо единичный эпизод Июльской революции (например, «Сражение на улице Роан» И. Леконта (Музей Карнавале, Париж), «Битва перед ратушей» Ж.-В. Шнеца (Пти Пале, Париж)).

Таким образом, в рассмотренных произведениях Делакруа проявляет ярко выраженную традиционность взглядов. Он не просто внешне воспроизводит старую схему, но сохраняет ее изначальный смысл и соответствие сюжету. Художник обращается к ней, чтобы обозначить наличие высшей, объединяющей всех персонажей главной идеи, сохраняя тем самым основополагающие принципы старого искусства.

Однако можно заметить и значительные формальные и смысловые изменения, которые присущи картинам Делакруа по сравнению с их прототипами в искусстве прошлого. Действующие лица здесь находятся в иной сюжетной и эмоциональной взаимосвязи, чем это было в произведениях эпохи барокко и классицизма. Персонажи, занимающие композиционно «второстепенное» положение, не проявляют с помощью «аффектов» свою реакцию по отношению к центральному событию или герою и не играют роль их триумфального обрамления<sup>25</sup>. В «Ладье Данте» и «Сарданопале» они стали предметом созерцания главных героев, которые, в свою очередь, сами превратились в своеобразных зрителей. В «Резне на Хиосе» и в «Свободе на баррикадах» созерцательное состояние присуще большинству персонажей, а центрический характер композиции сочетается с полной эмоциональной разобщенностью всех действующих лиц. Во всех картинах зритель должен мыслить себя не в числе «предстоящих» и статистов, как в старом искусстве, а на месте главных героев.

Рассмотрим, в русле каких новых художественных тенденций, появившихся в искусстве его времени, Делакруа совершает модификацию традиционной схемы.

Показывая в картине «Смерть Сарданопала» ассирийского царя бездействующим, отрешенным сторонним наблюдателем, Делакруа ориентируется на новый тип композиции и трактовки героического образа, представленный в таких картинах неоклассицизма, как «Ликторы приносят Бруту тела его казненных сыновей» (Лувр, Париж) Ж.-Л. Давида, «Возвращение Марка Секста» П.-Н. Герена (Лувр, Париж). Здесь художники исключают главного героя из действия, ориентируют его на зрителя. Т. Путтфаркен обращает внимание, что, в отличие от канонизированной

в XVII–XVIII вв. единой центрической пирамидальной композиции, призванной вести взгляд наблюдателя к главному герою или событию, изображенному на ее вершине, Давид отдает в своей картине практически равное значение двум центрам. Жена и дочери Брута выражают за него те чувства, которые он сам как государственный деятель вынужден был подавить в себе. В результате герой предстает сложной личностью, в которой могут ужиться противоположные чувства и характеристики<sup>26</sup>. Зритель же получает возможность самостоятельно взглянуть на событие его глазами, оказывается в положении более личного и непосредственного сопереживания<sup>27</sup>. В картине «Смерть Сарданапала» этот прием используется, чтобы еще больше усилить сложность и неоднозначность трактовки события, неисчерпаемость внутреннего мира героя. Отделение фигуры царя от окружения приобрело здесь присущий романтизму характер конфликта внутреннего мира и реальной действительности, позицию разочарования и гордого одиночества<sup>28</sup>. Романтическое «двоемирие» становится у Делакруа аналогом барочного контраста земного и небесного, чувственного и духовного. «Мне кажется, что когда отдыхает тело, душа прогуливается»<sup>29</sup>, — утверждает Делакруа в письме Жорж Санд. В трактовке самого образа героя и сообщенной ему позе прослеживается некоторая аналогия с мотивом отдыха, часто встречающимся в «искусстве около 1800 года», начиная с «Портрета мадам Рекамье» Давида (Лувр, Париж), и навеянным античными памятниками («Портрет Жозефины» П.-П. Прудона (Лувр, Париж), «Полина Боргезе в образе Венеры Победительницы» А. Кановы (Галерея Боргезе, Рим))<sup>30</sup>. Интерпретация этого мотива в картинах такого типа, как «Сон Эндимиона» Жироде (Лувр, Париж), восходит, по замечанию Дж. Рубена, к традиционной в искусстве XVII–XVIII вв. теме экстаза, сна, творческого вдохновения, при котором смертный посещает божественное явление<sup>31</sup>. Однако ориентируясь в трактовке героя на античные памятники, художники рубежа веков, а затем и Делакруа, лишают образ героя прежних черт взволнованности и патетики, он становится неподвижным и статичным. Поэтому у Делакруа вдохновение и экстаз превращаются в меланхолическое размышление. Новый смысл от этого приобретает и традиционное «барочное» окружение главного героя. При всей патетике своей трактовки оно уже не вызывает присущего искусству барокко ощущения сиюминутности, достоверности непосредственно происходящего в данный момент события. Напротив, оно начинает восприниматься как нечто нереальное и фантастическое, отсылает к событиям прошлого или будущего, которые не представлены прямо на полотне, но существуют лишь в воспоминании главного героя и воображении художника и зрителя (в данном случае это богатство царя в прошлом и скорое исчезновение его в будущем)<sup>32</sup>.

В картине «Ладья Данте» Делакруа также совершает смысловую и формальную инверсию традиционной схемы. Не второстепенные персонажи принадлежат «земному» миру и проявляют свое отношение к главному герою, а наоборот, Данте, пришедший в подземный мир из мира реального, выражает свое потрясение от созерцания их. Природа такой новой трактовки также заключается в общих тенденциях современной Делакруа живописи. Отличаясь ярко выраженной героической концепцией и неизмеримо большим масштабом замысла, картина Делакруа обнаруживает, тем не менее, сходство с мотивом посещения, особенно распространенным в начале XIX в. в живописи исторических анекдотов. Ф. Хаскелл обращает внимание на появление работ, посвященных жизни художников прошлого, изображающих их в своей мастерской, вводящих зрителя в частную обстановку

их жизни и творчества<sup>33</sup>. В данной сюжетной ситуации изображались часто также и встречи монархов, писателей и художников между собой («Детство Тициана» П. Ревуаля (Музей изящных искусств, Гренобль), «Монтень, посещающий Тассо» Ф.-М. Гране (Музей Фабр, Монтобан), «Посланник Карла V и Пьетро Аретино» (частное собрание, Франция), «Генрих IV и испанский посол» (Пти Пале, Париж) Ж.-О.-Д. Энгра). Уже в данных работах вместо прежнего «эффекта присутствия» акцент делается на факте посещения, создающем ощущение временной отдаленности и дистанции от изображенной эпохи и ситуации. В работе Р. П. Бонингтона «Генрих IV и испанский посол» (Коллекция Уоллес, Лондон) изображенный в левом нижнем углу играющий со своими детьми король и едва различимая в центре королева занимают малозаметное положение в картине по сравнению с фигурой только что вошедшего посла, изображенного справа<sup>34</sup>. На картине Ари Шеффера «Смерть Гастона де Фуа в битве при Равенне» центральную позицию занимает не сам погибающий герой, а воин, привлекающий внимание зрителя своим указанием на него. Более близкую аналогию работе Делакруа представляют произведения А.-Ж. Гро «Наполеон, посещающий госпиталь в Яффе» (Лувр, Париж) и особенно «Поле битвы при Эйлау» (Лувр, Париж), где также присутствует тема посещения. Во второй картине стремление выразить чувство и настроение императора вносит новые черты и значительно обогащает традиционную концепцию героического образа<sup>35</sup>, развивая тем самым тенденции, появившиеся в картинах Давида. «Нам кажется, — пишет Делакруа, — что это лучшая композиция художника, а также самый величественный и, конечно, самый верный портрет Наполеона»<sup>36</sup>. Кроме того, сюжет картины состоит не в изображении непосредственно происходящего в настоящий момент действия, а в созерцании и размышлении над событием, уже случившимся в прошлом<sup>37</sup>. Как замечает Б. Терновец, здесь впервые изображается «не апофеоз героических схваток, а тягостные часы после кровопролитного боя»<sup>38</sup>. Так и у Делакруа — потрясение и испуг Данте переносят зрителя от непосредственного созерцания мучений осужденных к размышлениям о том, что они совершили в прошлом, за пределами изображаемой ситуации.

В «Резне на Хиосе» также показывается не само событие, а его итог; созерцательное же состояние оказывается присущим не одному герою, а многим персонажам, с каждым из которых может идентифицировать себя смотрящий. На это обращает внимание Ж. Кассу, говоря об образе старой женщины в правой части картины<sup>39</sup>. Отказываясь от гораздо более драматического, «барочного» варианта первоначального акварельного эскиза (Лувр, Париж)<sup>40</sup>, Делакруа приходит к решению, близкому искусству классицизма. Давид так объясняет замысел своего «Леонида при Фермопилах»: «Мой Леонид будет спокоен. Он будет думать с тихой радостью о славной смерти, которая ждет его, так же как и его товарищей по оружию... Я хочу попробовать отбросить театральную выразительность и движения, которым современные художники дали название экспрессивной живописи. В подражание художникам древности, которые выбирали для изображения момент до или после главного кризиса сюжета, я напишу Леонида и его воинов спокойными, до битвы ожидающими бессмертия»<sup>41</sup>. Ориентируясь на спокойствие античных образов, художники неоклассицизма самое главное, кульминационное событие часто не изображали, а показывали либо итог того, что свершилось в прошлом, либо предчувствие будущего<sup>42</sup>. Подчеркивая это сходство между работами Давида и Делакруа, Дж. Линдсей справедливо замечает, что в них внешнее неподвижное

оцепенение героев в реальности скрывает за собой глубочайшие внутренние переживания, неоднозначные и потому невыразимые<sup>43</sup>.

Стремление Делакруа и в «Свободе на баррикадах» передать не столько реальное драматическое действие, сколько обобщенную, символическую трактовку события также сближает художника не только со старой живописью, но и с искусством его эпохи. «Гро поднял современные сюжеты до уровня идеала, — пишет Делакруа в своей статье об этом художнике. — Что же касается Рубенса... все современные персонажи... чаще всего представлены как безучастные свидетели, а настоящими действующими лицами являются мифические существа и персонифицированные страсти»<sup>44</sup>. У Делакруа, как и у Гро, основное участие в действии принадлежит реальным персонажам. В «Свободе на баррикадах», так же как и в «Ладье Данте», Делакруа совершает определенную инверсию по сравнению со старым искусством: вместо многочисленных аллегорических существ, прославляющих одну личность, Делакруа представляет одну аллегория, объединяющую нескольких реальных лиц. Тот факт, что при этом каждый из персонажей все же предстает не столько как случайный участник события, сколько как символический представитель своей социальной группы (студент, рабочий, парижский гамен), также роднит работу Делакруа с искусством эпохи Революции и Империи. Во время гражданских праздников участие народа, как подчеркивает М. Озуф, было крайне ограниченным и представляло, главным образом, лишь символическую иллюстрацию<sup>45</sup>. Так, Давид включал в праздничное действо множество типичных представителей (стариков, больных, раненых и даже героев античной истории, иллюстрирующих ту или иную добродетель), а в проектах его больших полотен из наполеоновского цикла можно прочесть: «Император уже готов переступить порог ратуши, когда граждане всех классов, побуждаемые признательностью, устремляются к ногам его величества»<sup>46</sup> («Прибытие в ратушу», эскиз (Лувр, Париж)). Поклонение абстрактным понятиям, воплощенным в зримых персонифицированных образах (Свобода, Природа, Плодородие, Старость и др.), было характерно для мировоззрения французов рубежа XVIII–XIX вв., и гравюры того времени сохранили изображения ряда праздничных шествий (например, гравюра Ж.-Л. Приера «Праздник Свободы»). Неслучайно Теофиль Торе, видя в образе «Свободы на баррикадах» Делакруа продолжение великой традиции революционного искусства, назвал ее «аллегорией, которую желает современная эпоха»<sup>47</sup>.

Таким образом, в рассмотренных четырех крупнейших картинах Эжена Делакруа 1820 — рубежа 1830-х гг. проявляется характерная для романтизма ориентация на торжественную иерархическую схему старой живописи, которая применяется к новым сюжетам. Если многие из современников Делакруа в подобном случае буквально переносят эту схему в свои картины, отчего ее изначальный смысл оказывается утраченным, то Делакруа использует ее, главным образом, как проверенный прием упорядочивания и объединения всего действия, позволяющий ясно передать главную идею произведения. При этом художник вносит в старую схему необходимые для передачи новых сюжетов формальные и смысловые модификации, находящиеся в русле различных современных ему художественных тенденций. Главная сущность новаторства Делакруа заключается в стремлении избавить изображенное на полотне от прежней риторической однозначности трактовки, показать неисчерпаемость внутреннего содержания, предоставить зрителю возможность субъективного восприятия сюжета, открыть широкий простор его богатому воображению.

Elena G. Goikhman  
(Lomonosov Moscow State University, Russia)

## TRADITION IN THE WORK OF EUGÈNE DELACROIX. ROMANTIC PAINTING OF THE 1820s AND THE ART OF THE OLD MASTERS

The essential characteristic of the French romantic painting of 1820s is a combination of the old styles (Venetian art, Spanish school, Baroque style) and new subjects (literature, historical anecdotes, life of exotic oriental civilizations). Four the largest and the most principal pictures of Eugène Delacroix — “The Barque of Dante”, “The Massacre of Chios”, “The Death of Sardanapalus” and “The Liberty leading the people” — are inspired by representations of heavenly appearances, triumphs, apotheosis widespread in the art of XVII century. Delacroix keeps the traditional pyramidal and diagonal compositional scheme with a main character or a significant center surrounded by other actors. But the painter changes the roles and emotional connections between his personages. Delacroix puts a spectator at the place of the main character instead of the secondary participants who expressed in the old art defined emotions. He refuses the traditional rhetoric and represents the Romantic loneliness, he doesn't seek the impression of immediately action and gives the sense of meditation about the past and future events. The innovations of Delacroix find the similar tendencies in the paintings of his contemporaries. The detachment of Sardanapalus and the Greeks of Chios reminds David's Brutus and Leonidas, the vision of an other world by Dante is related with the Neoclassical art “around 1800” and the motive of visitation can be found in the scenes of historical anecdotes (Troubadour Style, Bonington, Ingres). At last the use of an allegory for representation of the contemporary event in “The Liberty leading the people” continue the tradition of Revolutionary feasts and civic processions. All these means are intended by Delacroix to affect the imagination of his spectators.

### Примечания

<sup>1</sup> *Silvestre T.* Histoire des artistes vivants. Paris, 1857. P. 75.

<sup>2</sup> Дневник Делакруа. М., 1961. Т. 1. С. 42.

<sup>3</sup> *Бодлер Ш.* Творчество и жизнь Эжена Делакруа // *Бодлер Ш.* Об искусстве. М., 1986. С. 770–771.

<sup>4</sup> Примеры таких произведений можно встретить как в старой, так и в новой живописи (например, «Мадонна Спасительница» М. Прети (Каподимонте, Неаполь), «Св. Рох, просящий Мадонну об излечении зачумленных» Давида (Музей изобразительных искусств, Марсель), первоначальные эскизы «Мадонны Св. Сердца» Делакруа (Лувр, Париж)).

<sup>5</sup> Б. Р. Виппер прекрасно характеризует основную идею эскиза Леонардо да Винчи «Поклонение волхвов» (Уффици, Флоренция): «Мадонна выделена из толпы и безраздельно над ней господствует... вокруг нее образуется свободное пространство, особенно отмечающее ее недоступность и защищающее ее от бушующих страстей, от стремительного темпа периферии...» (*Bunnet Б. Р.* Итальянский Ренессанс XIII–XVI веков. М., 1977. Т. 2. С. 86).

<sup>6</sup> Э. Маль особо подчеркивает, что в искусстве барокко при изображении святых чаще всего предпочитались не повествовательные моменты из их жизни, участие в каких-либо действиях, но их чувства, видения и экстазы, в которых показана связь с неземным, высшим откровением, не с людьми, а с Богом (*Male É.* L'art religieux après le Concile de Trente, étude sur l'iconographie de la fin du XVIe, du XVIIe et du XVIIIe siècles en Italie, en France, en Espagne et en Flandre. Paris, 1932. P. 151–201).

<sup>7</sup> *Spector J. J.* The Death of Sardanapalus. London, 1974. P. 72–73.

<sup>8</sup> Достаточно сравнить ряд композиций Рубенса с решениями подобных сюжетов в творчестве его современников, в особенности мастеров Болонского академизма: «Вознесение Марии» Рубенса

(Кафедральный собор, Антверпен) и «Вознесение Марии» Аннибале Карраччи (Прадо, Мадрид), «Последнее причастие Св. Франциска» Рубенса (Королевский музей, Антверпен) и «Последнее причастие Св. Иеронима» Агостино Карраччи (Пинакотекa, Болонья), «Мадонна на троне со святыми» Рубенса (церковь Сант Огюстен, Антверпен) и «Мадонна со святыми» Аннибале Карраччи (Пинакотекa, Болонья). Уже Эжен Фромантен заметил, что большинство картин Рубенса представляет собой «триумф», «апофеоз» героя (*Фромантен Э.* Старые мастера. М., 1966. С. 43).

<sup>9</sup> Дневник Делакруа... Т. 1. С. 389, 352–353.

<sup>10</sup> Там же. С. 104.

<sup>11</sup> О новом вкусе свидетельствует то, что современники ставили эту картину Франсуа Жера за присущую ей трогательную простоту в трактовке образа короля даже выше композиции на тот же сюжет Рубенса, где монарх, по их мнению, кажется слишком неподвижным и статуарным (см: *Kaufmann R. François Gérard's «Entry of Henry IV in Paris»: The Iconography of Constitutional Monarchy // Burlington Magazine.* 1975. Vol. 117. P. 798).

<sup>12</sup> Так, в картине Жироде «Оссиан, встречающий тени французских воинов», как обращает внимание С. Бернс, фантастические существа мыслились отличными от земных героев своей подчеркнутой бестелесной природой, проникнутостью сверхприродным, фантастическим освещением (*Burns S. Girodet-Trioson's «Ossian». The role of theatrical illusionism in a Pictorial Evocation of other worldly beings // Gazette des Beaux-arts.* 1970. Janvier. P. 13–21).

<sup>13</sup> *Кожина Е. Ф.* К вопросу о творческих связях Теодора Жерико и Эжена Делакруа (1822–1824 гг.) // Западноевропейское искусство. Л., 1970. С. 198.

<sup>14</sup> *Michel P. H. Les Massacres de Scio. Delacroix. Lausanne, 1947. s. p.*

<sup>15</sup> При всем отсутствии подчеркнутой иерархии, свойственной живописи барокко, многие картины XVII в., исполненные в классицизирующей стилистике, также часто характеризуются ярко выраженной центрической организацией композиции («Избиение младенцев» Гвидо Рени (Пинакотекa, Болонья)). Это отличает их от большинства решений неоклассицизма конца XVIII — начала XIX вв., ориентирующихся на принцип античного барельефа.

<sup>16</sup> Об этой стороне творчества Гвидо Рени см.: *Pepper D. S. Guido Reni: A complete catalogue of his works with an introduction.* Oxford, 1984. — В качестве примеров можно привести картины Гвидо Рени «Коронование Марии с предстоящими святыми» (Пинакотекa, Болонья), Пуссена «Ринальдо и Армида» (ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва), «Селена и Эндимион» (Институт искусств, Миннеаполис), «Танцы под музыку Времени» (Коллекция Уоллес, Лондон). Ряд мотивов «Резни на Хиосе», особенно сцена похищения женщины, группа матери с ребенком, несомненно, восходят к традиционным темам «Сабинянок» и «Избиения младенцев» («Избиение младенцев» Гвидо Рени (Пинакотекa, Болонья)), а фигура старухи на переднем плане напоминает аналогичный образ на картине Пуссена «Похищение сабинянок» (Метрополитен, Нью Йорк).

<sup>17</sup> М. Флоризон обнаруживает сходство в трактовке пейзажа со «Сдачей Бреды» (Прадо, Мадрид) Веласкеса, считая, что художник мог видеть упоминаемую Т. Торе копию этой картины из собрания маршала Сульта (*Florison M. La Genèse espagnole de «Massacre de Scio» // Revue du Louvre et des musées de France.* 1963. Vol. 13. P. 208).

<sup>18</sup> Впечатление, полученное художником от знакомства с работами Констебла, оказало влияние на изменения не столько в пейзаже, сколько в решении фигур переднего плана картины (*Florison M. Constable and the «Massacres de Scio» by Delacroix // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.* 1957. No. 1–2. P. 183). Влияние на Делакруа именно венецианской живописи замечает Ф. Жюллиан: «Если в картинах Констебла облака движутся и живут», то у Делакруа «эти плоские и неподвижные облака принесло из Венеции, а не Англии» (*Жюллиан Ф.* Эжен Делакруа. М., 1986. С. 49).

<sup>19</sup> Известно, что при посещении Англии спустя два года после написания этой картины две из знаменитых «поэзий» Тициана особо привлекли внимание Делакруа (*Johnson L. Géricault and Delacroix seen by Cockerell // Burlington Magazine.* 1971. № 9. P. 551).

<sup>20</sup> Дневник Делакруа... Т. 2. С. 219.

<sup>21</sup> Гораздо ближе к образу Марсельезы оказывается один из первоначальных рисунков Делакруа (Париж, Лувр). Здесь сильно закрученная фигура Свободы призвана выражать сильное эмоциональное волнение, характерное для реального участника восстания.

<sup>22</sup> *Hofman W. Sur la «Liberté» de Delacroix // Gazette des Beaux-arts.* 1975. Vol. 86. No. 1280. P. 64–65.

<sup>23</sup> *Делакруа Э.* Заметки об искусстве. О знаменитых художниках. М., 1960. С. 98–99.

<sup>24</sup> Прекрасно охарактеризовала метод исторической живописи Рубенса Т. А. Седова: «Рубенс явился создателем особого типа исторической картины, где главное высказано не через правдоподобие изображенной ситуации, а преподносится как некая общая идея, где художник преследует, прежде всего, цель донести до зрителя высокий смысл события, а не его достоверность» (*Седова Т. А.* Послесловие к кн.: *Авермат Р.* Питер Пауль Рубенс. М., 1977. С. 209). Композиционно картина Делакруа сравнима с такими работами Рубенса, как «Рождение Людовика XIII», «Передача

правления Людовика XIII» (Лувр, Париж), где главная аллегорическая фигура (Кибела и Франция) также венчает пирамидальную композицию.

<sup>25</sup> В искусстве XVI–XVIII вв., начиная с творчества Леонардо да Винчи, второстепенные персонажи композиции должны были с максимальной выразительностью проявлять свою эмоциональную реакцию по отношению к главному герою, событию или идее.

<sup>26</sup> *Puttfarcken Th.* David's «Brutus» and the theories of pictorial unity in France // *Art History*. 1981. Vol. 4. № 3. P. 291–304.

<sup>27</sup> Даже отойдя от гражданской тематики в сферу поэзии и мифологии, Давид в своих поздних картинах продолжает изображать персонажей не действующими, а обращенными лицом к зрителю, часто представляя окружение как предмет их мечтаний или размышлений. Эта особенность рассматривается в ряде статей в сборнике, специально посвященном позднему творчеству Давида: «Смотрящие вовне фигуры являются характерной чертой работ Давида... Они прерывают внутреннюю связь повествования. Они вносят изменения во взаимоотношения картины и зрителя, препятствуя прямому сопереживанию сюжету и устанавливая вместо этого индивидуальную связь события с наблюдателем», — пишет один из исследователей о картине «Сафо и Фаон» (Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург; см.: *David after David: Essays on the Later Work*. Williamstown, 2005. P. 101).

<sup>28</sup> *Spector J. J.* The Death of Sardanapalus... P. 57–74. — Обогащая образ Сарданапала качествами мудрого философа-эпикурейца, Делакруа следует за Байроном, который впервые дал подобную трактовку личности последнего ассирийского царя. До этого Сарданапал представлялся всегда исключительно как негативный пример распущенности (*Farwell B.* Sources for Delacroix's «Death of Sardanapalus» // *Art Bulletin*. 1958. Vol. 40. № 1. P. 67).

<sup>29</sup> *Делакруа Э.* Письма. СПб., 2001. С. 357.

<sup>30</sup> Фигура Сарданапала также могла быть непосредственно навеяна этрусскими саркофагами (*Johnson L.* The Etruscan sources of Delacroix's «Death of Sardanapalus» // *Art Bulletin*. 1960. Vol. 42. P. 296–300).

<sup>31</sup> *Rubin J. H.* Endymion's Dream as a Myth of Romantic Inspiration // *Art Quarterly*. New Series. 1978. Vol. 1. P. 50–51.

<sup>32</sup> Можно заметить и другие многочисленные примеры ориентации Делакруа на новый тип композиций, представленный картинами Давида. В частности, в ряде его работ на тему частной жизни исторических лиц и литературные сюжеты художник не в полной мере следует жанровой трактовке сюжета, как это делали его современники. Он всегда выделяет «главного героя», изолирует его из окружения, выносит на первый план и часто даже показывает погруженным в размышление, подобно Бруту или Леониду Давида («Дон Кихот в своей библиотеке» (частное собрание, Германия), «Тассо в доме для душевнобольных» (частное собрание, Цюрих), «Генрих III у постели Марии Клевской» (частное собрание, Париж)). В «Дон Кихоте» и «Генрихе III» Делакруа даже прибегает, как и Давид, к совмещению нескольких разновременных событий в одной картине, чтобы сильнее передать драматизм ситуации.

<sup>33</sup> *Haskell F.* The old masters in the 19th century French painting // *Art Quarterly*. 1971. Vol. 34. № 10. P. 55–85.

<sup>34</sup> Проблему своеобразной намеренной инверсии персонажей, характерной для сюжетов такого рода, рассматривает в своей статье М. Пуантон (*Pointon M.* «Vous êtes roi dans votre domaine»: Bonington as a painter of Troubadour Style // *Burlington Magazine*. 1986. № 994. P. 17).

<sup>35</sup> *Friedlander W.* David to Delacroix. Cambridge, 1952. P. 64.

<sup>36</sup> *Делакруа Э.* Мысли об искусстве... С. 122.

<sup>37</sup> Вероятно, в намерения художника входило живописными средствами передать конкретные эмоции и чувства и даже известную фразу, сказанную Наполеоном после битвы при Эйлау: «Это зрелище способно внушить правителям любовь к миру и ужас к войне» (цит. по: *Gonzales-Palacios A.* David et la peinture napoléonienne. Paris, 1976. P. 20).

<sup>38</sup> *Терновец Б.* Французская историческая живопись Делакруа // *Искусство*. 1939. № 3. С. 36, 40.

<sup>39</sup> *Cassou J.* Delacroix. Paris, 1974. Introduction, s. p.

<sup>40</sup> Делакруа восхищается в это время «Каирскими мятежниками» Жироде, говоря, что это «полно силы, большой стиль». В подобном ключе художник высказывается и о первоначальном варианте своей работы: «В моей картине появляется напряженность, энергичное движение, которое непременно надо еще усилить... Надо заполнять теснее. Если это менее естественно, то более богато и красиво. Только бы все это держалось крепко!» (Дневник Делакруа... Т. 1. С. 40, 54–55).

<sup>41</sup> Речи и письма живописца Луи Давида. М., 1933. С. 198.

<sup>42</sup> Представленные выше слова Давида можно сравнить с наблюдениями И. И. Винкельмана: «Знаменитый художник Тимохас изобразил неистового Аякса не избивающим баранов, которых тот принял за предводителей греческого войска, но по свершении этого деяния, когда Аякс, придя в себя, сидел подавленный и исполненный смущения и размышляющий о своем проступке»

(*Винкельман И. И.* История искусства древности. СПб., 2000. С. 128–129). Делакруа, избегая прямо изображать сцены жестокости и убийства, ориентируется также на литературу французского классицизма XVII в. и следующим образом комментирует пристрастие современной ему живописи к подобным сюжетам: «Этого рода вещи, о которых Буало говорит, что их надо предлагать слуху, но скрывать от глаз, — в настоящее время считаются достоянием искусства» (*Дневник Делакруа...* Т. 2. С. 190).

<sup>43</sup> *Lindsay J.* Death of the Hero. French painting from David to Delacroix. London, 1960. P. 157.

<sup>44</sup> *Делакруа Э.* Мысли об искусстве... С. 107.

<sup>45</sup> *Ozouf M.* La Fête révolutionnaire. 1798–1820. Paris, 1976. P. 73.

<sup>46</sup> Речи и письма живописца Луи Давида... С. 214.

<sup>47</sup> *Grate P.* Deux critiques d' art de l' époque romantique. Gustave Planche et Théophile Thoré. Stockholm, 1959. P. 160.