

**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. Трушниковая.</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. 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. Евсевьев.</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 Area275

А. С. Винокурова. Храмы династии Хойсала. Синтез архитектуры и скульптуры.
Anastasia S. Vinokurova. Hoysala temples. A Synthesis of Architecture and Sculpture285

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 Source292

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 Centuries329

<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. B. 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>N. L. 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. ван дер Вестэйзен. 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. B. 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

А. М. Васильева
(СПбГУ)

РУССКОЕ И ЕВРОПЕЙСКОЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ГРАВЕРА ПЕТРОВСКОГО ВРЕМЕНИ ИВАНА ЗУБОВА

Русское искусство первой трети XVIII в. — сложный этап в истории развития отечественного искусства, характерной особенностью которого является процесс активного приобщения к художественной системе европейского искусства. Однако это стремительное, бурное движение России в будущее происходило не без оглядки на уходящее. Искусство начала XVIII в. не могло полностью перечеркнуть многовековую древнерусскую традицию и стать лишь калькой европейской схемы искусства нового времени.

Процесс ломки старого и становления нового в искусстве начала XVIII в., пожалуй, полнее всего представлен на материале гравюры. Именно гравюра, в основном благодаря своей тиражности и легкости распространения, отвечала практическим целям политики Петра I. На русскую службу были приглашены опытные в своем деле граверы из Голландии. Иностранцы должны были не только познакомить русских учеников с секретами европейской техники гравирования, но и указать пути нового понимания художественных категорий (пространство, время, движение и др.). Таким образом, из синтеза двух традиций — русской и европейской — рождалось такое самобытное явление, как русская гравюра петровского времени. Ярким, но малоизученным примером меняющегося русского художественного сознания является творчество гравера Ивана Зубова.

Историография поставленного в статье вопроса, к сожалению, не богата. Во второй половине XIX в. изучение петровской гравюры находилось на стадии собирания, выявления и описания произведений, главным образом, крупнейшим знатоком и историком русской гравюры Д. А. Ровинским¹, фундаментальный труд которого обильно насыщен биографическими сведениями. В начале XX в. краткую характеристику художественного стиля русских граверов дает в своем исследовании о русской гравюре И. И. Леман². Новый этап изучения гравюры петровской эпохи начался лишь с середины XX в., когда ряд исследователей обратились к сложному вопросу становления принципов нового русского искусства. В истории изучения петровской гравюры ведущее место принадлежит В. К. Макарову и М. А. Алексеевой. В. К. Макаровым был составлен сводный каталог светской гравюры первой четверти XVIII в.³ и впервые был поднят вопрос о роли, которую сыграла школа Шхонебека в формировании стиля русской гравюры петровского времени. Из множества научных публикаций М. А. Алексеевой следует особо выделить статью, посвященную творчеству братьев Ивана и Алексея Зубовых⁴, и фундаментальную монографию «Гравюра петровского времени»⁵, которые включают в себе краткий стилистический анализ творчества Ивана Зубова как представителя московской ветви петровской гравюры. Однако вопросы о том, насколько глубоко были усвоены Иваном Зубовым

принципы европейского искусства, принесенные в Россию Шхонебеком, и как западная техника трансформировалась в творчестве русского гравера, по-прежнему остаются малоизученными. В связи с этим мы попытаемся реконструировать процесс обучения технике оригинального голландского офорта у А. Шхонебека.

Федор Евтихийевич Зубов, отец Ивана Зубова, был одним из ведущих иконописцев Оружейной палаты — главного художественного центра России XVII в. Искусство этого периода характеризуется новым «живоподобным» изображением формы⁶. В этой не лишенной противоречий среде искусства второй половины XVII в. воспитывались братья Иван и Алексей Зубовы⁷.

Решающие шаги в становлении принципов нового русского искусства XVIII в., когда доминирующее положение постепенно отвоевывалось светским искусством, были сделаны только при царе Петре I. Именно при нем русская гравюра приобретает независимость как вид искусства и осваивает светскую тематику⁸.

Из двух ведущих европейских школ гравюры — резцовой репродукционной с центром во Франции и оригинального голландского офорта — Петр предпочитает вторую⁹ и приглашает на русскую службу уже зарекомендовавшего себя в Голландии гравера Адриана Шхонебека¹⁰.

В Академии Наук хранится трактат Адриана Шхонебека «Краткий способ в совершенстве овладеть техникой офорта», написанный как руководство для русского царя Петра I. На его основе¹¹ мы попытаемся реконструировать метод обучения офорту Шхонебека, что позволит глубже понять закономерности формирования манеры Ивана Зубова.

Офорт — одна из разновидностей техники углубленной печати, где рисунок создается не механически вырезанием по металлу, а путем травления кислотой¹². Первым шагом на пути освоения ремесла было копирование гравюр, благодаря чему происходило знакомство с техническими приемами гравировки, с помощью которых можно было достичь необходимых эффектов. После того как ученики осваивали приемы уверенной передачи формы, пока еще изолированной от окружающего пространства, не связанной с ним, они переходили к более сложному этапу: передаче глубины посредством травления кислотой в несколько этапов. В «Кратком руководстве...» А. Шхонебек так описывает последовательность действий, необходимых для достижения желаемого эффекта: «при дополнительном травлении все, что считают достаточно вытравленным, осторожно покрывают лаком, употребляя для этого кисточку...»¹³ Травление делалось обычно «три-четыре раза, причем всякий раз закрывают то, что достаточно вытравлено»¹⁴. Для создания иллюзии глубины пространства голландский гравер советует при последнем травлении взять «немного крепкой водки, чтобы усилить передний план»¹⁵. Этот художественный прием затемнения переднего плана, резкого контраста тонов переднего и заднего планов, использовался не только в гравюрах этого времени. Репуссуар (контрастный передний план) был характерным приемом искусства барокко¹⁶. Далее, как пишет сам Шхонебек, «плохо вытравленный рисунок исправляют и дополняют резцом»¹⁷. «Остальному, что касается этого искусства, должен научить опыт»¹⁸.

Характеристика метода работы Шхонебека и его способа обучения была бы не полной, если бы мы не упомянули о той роли, которую в создании гравюры он отводил рисунку. Шхонебек писал: «Подобно тому, как душа есть самое прекрасное в человеке, так искусство рисовать есть как бы душа всех искусств»¹⁹. Его рисунки выполнены в свободной, живой манере, полны движения. Беспокойная, трепещущая

линия создает колеблющийся свет, «мерцание формы». Шхонебек не обводит контуром форму, не выявляет ее, а скорее скрывает, создает только видимость формы, что является характерной особенностью искусства барокко²⁰. Рисунки и офорты Шхонебека свидетельствуют о его навыках прекрасного рисовальщика. В то время как на Руси мастера, как правило, опирались на образцы, прориси, Шхонебек, как европейский художник и носитель традиции оригинального голландского офорта, часто гравировал по собственным рисункам²¹.

Именно через творчество Шхонебека в русское искусство входит новая трактовка таких художественных категорий искусства барокко, как глубина пространства и движение²². Национальное искусство, таким образом, получило импульс к переходу от средневекового созерцания мира как божественной данности к мировосприятию реального мира в движении и изменении.

С восшествием на русский трон Петра I изменилась и судьба Ивана Зубова. Дата начала его занятий у Шхонебека неизвестна. Среди учеников голландского гравера он упоминается позже, чем остальные, лишь с конца 1703 — начала 1704 г.²³. Ивану Зубову в то время было уже около двадцати шести лет, и он был вполне сложившимся мастером²⁴. Вероятно, что с техникой гравирования на металле Иван был знаком и ранее. Вспомним, что «фряжской манерой» гравировали мастера Оружейной палаты уже во второй половине XVII в. Однако неверно было бы утверждать, что школа голландского офорта и те принципы европейского искусства, с которыми знакомил голландский учитель, не повлияли на формирование манеры Ивана Зубова.

Учебная работа — копия одной из декоративных гравюр Жана Лепотра с евангельскими сценами — свидетельствует о том, что Иван Зубов не отставал в успехах от своих товарищей в овладении офортной иглой. Однако, несмотря на европейский оригинал и западную технику, гравюра Ивана Зубова производит противоречивое впечатление. Орнаментальная рамка смотрится как выступающий мощный оклад иконы, все ее детали укрупнены и несколько грубовато моделированы. Пространство в данной работе организовано как целостный замкнутый организм, где условно заштрихованный фон непроницаем, а фигуры существуют самостоятельно, изолированно.

В 1705 г. умер А. Шхонебек. По указу Петра I Иван Зубов вместе с мастером П. Пикартом в 1708 г. переведены из Оружейной палаты на Московский Печатный двор²⁵. Здесь параллельно с гравированием копийных иллюстраций к переводным изданиям развивается и другая, более любопытная для нас линия творчества Ивана Зубова. В 1709 г. на Печатном дворе издана книга «Иоанна Златоуста беседы на 14 посланий апостола Павла». В ней две подписные гравюры Зубова: титульный лист и изображение Иоанна Златоуста. Примечательно, как в этой гравюре Иван обозначил свое авторство. Имя автора, заключенное в овал и помещенное на первом плане: «Грыдоровал на Москве Иван Зубов 1709», указывает на возросший уровень самосознания художника, на позиционирование себя не просто как помощника ремесленника.

В гравюре «Иоанн Златоуст» переплетаются европейское и русское влияния на художественную манеру Ивана Зубова. Композиция построена по-европейски: русский гравер использовал прямую перспективу и включил реалистический пейзаж на заднем фоне. Однако за внешне западной трактовкой композиции кроется древнерусское понимание организации пространства. Несмотря на подчеркнутое удаление вглубь путем постепенного уменьшения предметов и смягчения тона, пейзаж смотрится скорее как декорация. Он развивается не от первого плана вглубь

композиции, а скорее снизу вверх. Предметы изображены еще с некоторой условностью и будто парят друг над другом, не имея связи между собой. Небо развернуто параллельно плоскости листа и построено скорее по законам декоративной симметрии. Замкнутость фона, ощущение непроницаемости и отсутствия реалистичной воздушной среды идут от древнерусской иконописи. Линия Ивана Зубова не изменчивая, не трепещущая, как в офортах голландской школы, но твердая и непоколебимая. Образ Иоанна Златоуста статичен и обращен непосредственно к зрителю. Композиция листа ясная, в ней нет ничего суетного. Смысловым и композиционным центром гравюры является фигура Иоанна Златоуста. При анализе данной гравюры создается впечатление, что Иван Зубов (возможно, иконописец в прошлом) пытается выявить иконную суть образа в гравюре. Хотя сама техника гравирования на металле предполагает переход от светлого к темному путем ступенчатого травления, Иван Зубов будто имитирует иконописное моделирование ликов от темного к светлому. Сильно затемняя лицо в теневых местах, не соблюдая принцип реалистического освещения, художник заставляет образ как бы светиться изнутри.

К началу 1720-х гг. относится несколько светских гравюр Ивана Зубова. Интерес представляют парные портреты Петра I и Екатерины 1721 г.²⁶ Образы, созданные Иваном Зубовым, несмотря на европейское построение всей композиции (овальную рамку, чуть заметный поворот голов), отличаются еще статичностью, условностью, присущим образам с парсун. Впечатление застылости усиливает укрупненный, тяжеловатый древнерусский орнамент рамки. Орнамент с доспехов Петра похож на резьбу по дереву. По законам декоративной симметрии Иван Зубов располагает и складки одежды, которые не ниспадают, как это было в гравюре «Иоанн Златоуст», но неестественно закреплены художником параллельно плоскости листа. Интерес представляет техника, которой пользуется гравер для изображения лиц персонажей. Лепка объема в его портретах происходит за счет работы точками и кое-где короткими штрихами. Именно этими приемами пользовался Адриан Шхонебек в портретах. Однако И. Зубов не заполняет точками всю поверхность лица изображаемого, как это делал Шхонебек. Русский мастер, где-то сгущая точками тон, где-то его рассеивая, создает как бы силовые линии, которые намечают основные черты носа, губ, бровей. Он не пытается «живоподобно» передать объем лиц, а сводит задачу, скорее, к ее более условному и орнаментальному решению. Мастер высветляет или затемняет в нужных местах плоскостями, не используя светотеневые переходы. Эти плоскости, заметим, довольно условно расположены. Все в портретах декоративно, даже сами герои становятся как бы частью орнаментальной композиции.

После смерти Петра I типографское дело в России переживает кризис. Воспользовавшись конфликтом, возникшим между И. Зубовым и директором типографии Федором Поликарповым, Синод в мае 1728 г. решает «оного Зубова от той типографии уволить вовсе. А когда какое во оной типографии дело позовется тогда, как его Зубова, так и протчих грыдорванных дел мастеров нанимать из типографских доходов за деньги»²⁷. В конце 1728 г. Зубов получает «апшит» — официальную бумагу об увольнении²⁸. Одной из последних работ этого периода является «Измайлово» с изображением выезда Петра II на охоту.

Эта гравюра является одним из самых сложных для анализа произведений, т. к. не лишена противоречий, резко бросающихся в глаза. Две части композиции — верхняя и нижняя — выполнены в различных, на первый взгляд, манерах. Композиция напоминает нам европейскую схему. Как и брат Алексей, Иван использует репуссуар,

выше располагает панораму города и завершает все затемненной частью неба с лентой в центре. Однако его панорама «не дышит», в ней нет ощущения атмосферы. Объемы моделированы короткими параллельными штрихами, характерными скорее для ксилографии, чем для гравюры на металле. Равномерность штриховки, ясность образов, отсутствие бурного движения вглубь и светотеневой игры барокко — все это способствует впечатлению плоскостности пространства. Проблема глубины снова не интересует мастера, у которого «воля к плоскости»²⁹ сильнее, чем стремление передать глубину, свойственное европейскому художественному сознанию этого времени. Связать два плана воедино мастеру не удалось, они существуют в разных параллельных пространствах. Будто две различные гравюры наложили друг на друга так, чтобы одна просвечивала через другую. Передний план Иван Зубов строит, копируя, переводя фигуры и отдельные сценки из гравюр европейских мастеров. Отсюда фигуры, кажущиеся внешне в движении, находятся скорее в состоянии внутренней статики, застылости поз. Они как бы повисли на плоскости переднего плана. Постройки заднего плана исполнены в более условной манере. Иван не прибегает к законам прямой перспективы. Фасад и боковые части построек равноценно развернуты параллельно плоскости листа, пространство панорамы двумерно. Вся панорама будит в воображении образ сказочного города, а не города, существующего в реальности. Эпическое светлое настроение русской сказки является характерной чертой творчества русского гравера.

Значение обучающей деятельности голландского гравера А. Шхонебека в становлении искусства гравирования при Петре I трудно переоценить. В то же время ошибкой будет считаться и безоговорочное принятие теории о всепроникающем, заслоняющем собой русские корни влияния искусства инородного, привнесенного с запада.

Иван Зубов в своем самостоятельном творчестве видит художественные образы через призму средневекового сознания художника. Осваивая у Шхонебека прямую перспективу, художественные приемы и жанры нового искусства, технику офорта, он сознательно возвращается к принципам искусства XVII в. В его листах пространство замкнуто и непроницаемо, не имеет иллюзорной трехмерности. Приверженец традиций старого искусства, Иван Зубов игнорирует возможность техники офорта передавать световоздушную среду, глубину пространства. Форма в его гравюрах уплощается и напоминает скорее в плоский рельеф, лишенный осязательности. Независимо от того, духовный ли, светский ли сюжет, Иван Зубов строит композицию по законам декоративной симметрии и большое внимание обращает на украшение композиции древнерусским узорочьем. Переняв западную технику голландского офорта, русский гравер ее трансформировал так, что живой и непосредственный оорт стал эстетически ближе условному языку древнерусской ксилографии.

Пограничное положение Ивана Зубова между минувшим XVII и наступившим XVIII в. также выражается в его двойственном отношении к авторству. Гравер вряд ли создавал гравюры по собственным рисункам. Вероятнее всего он пользовался найденными другими мастерами образами (будто «прорисьями») или даже целыми композициями из фигур, переводя их контуры и компануя на листе. Эта особенность художественной практики Ивана Зубова — использование образцов — является чертой средневекового ремесленного подхода к процессу творчества. Он не сочинял, не создавал мир, как это делали европейские художники еще с эпохи Ренессанса, но мыслил мир как божественную явленность, данность и неизменность.

Alexandra M. Vasilyeva
(St. Petersburg State University, Russia)

RUSSIAN AND EUROPEAN TENDENCIES IN THE WORK OF IVAN ZUBOV, RUSSIAN ENGRAVER OF THE EARLY 18th CENTURY

The article concerns with the problem of different influences on Russian printmaking of the early 18th century. To illustrate these problems there were chosen the works by Russian engraver Ivan Zubov, whose artistic personality was formed, on the one hand, by the old Russian art tradition (mostly by the icon tradition) and, on the other hand, by European printmaking experience (mostly by the tradition of Dutch etchings). The study is based on a stylistic analysis and comparison of a few works by I. Zubov in terms of two different ways of perception, Medieval Russian or Modern European.

Примечания

¹ *Ровинский Д. А.* Подробный словарь русских гравированных портретов. Т. I–IV. СПб., 1886–1889; Подробный словарь русских гравированных XVI–XIX вв. СПб., 1895.

² *Леман И. И.* Гравюра и литография. Очерки истории и техники. СПб., 1913.

³ *Макаров В. К.* Русская светская гравюра первой четверти XVIII в. Сводный каталог. Л., 1973.

⁴ *Алексеева М. А.* Братья Иван и Алексей Зубовы и гравюра петровского времени // Россия при Петре I. М., 1973. С. 337–361.

⁵ *Алексеева М. А.* Гравюра петровского времени. Л., 1990.

⁶ Напр., Симон Ушаков писал в трактате об иконописании: «...честному оных (первообразов) писанию художества благоискусне научитися; воображением лиц и деяний угодников Божиих любезно память добродетелей их напишем в душах наших, тщимся мученическая страдания живо изобразати, во еже бы зрящих сердцам к болезнованию возбудившимся заслуг их общником быти». Или: «...кроме чудесе образ предудный бывает, иже движущую человеку движется, стоящу стоит, смеющуюся смеется, плачущу плачет и что-либо оно деюще деет, всячески жив является...» (*Ушаков Симон.* Слово к люботщательному иконного писания // Философия русского религиозного искусства. М., 1993. С. 59).

⁷ Интересно, что будущий гравер Иван Зубов занимался искусством иконописи довольно долго: около десяти лет.

⁸ Русская гравюра 16–17 веков. Русская народная картинка // Очерки по истории и технике гравюры. Т. 12. М., 1987. С. 504.

⁹ Голландская техника гравирования на металле офортom привлекла Петра своей спецификой: относительной скоростью исполнения, тиражностью и возможностью реалистично, документально воспроизводить современные события. Она лучше других видов искусства была приспособлена для быстрого отображения деяний Петра и распространения информации далеко за пределы русских границ (Гравюра петровского времени. Каталог выставки / Автор вступ. ст. и сост. М. А. Алексеева. Л., 1984. С. 3).

¹⁰ Адриан Шхонебек родился в 1661 г. в Роттердаме в семье гравера. Первые уроки гравировального мастерства он, вероятно, получил у своего отца. В 1676–1679 гг. он был учеником известного голландского гравера Ромейна де Хооге, школа которого в этот период находилась в Харлеме. От де Хооге Шхонебек перенял технические приемы офорта и его художественные возможности: резкие контрасты света и тени, многослойное травление кислотой, создающее впечатление глубокого пространства, внезапный свет, живописность и вибрация офортных линий. Транскрипция имени гравера Adrian Schoonebeck на русский язык — Адриан Схонебек (или Схонбек), однако сам гравер в России подписывал листы по-русски Шхонебек, Шанубек или Шонбек. В русской литературе закрепилась транскрипция его фамилии как Шхонебек (*Комелова Г.* Адриан Шхонебек и Алексей Зубов (голландский гравер и его русский ученик) // Петр I и Голландия. СПб., 1998. С. 99).

Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ). Ф. 1135 (фонд В. К. Макарова). Д. 210.

¹¹ Там же.

¹² *Макаров В. К.* Русская светская гравюра... С. 62.

¹³ ОР РНБ. Ф. 1135 (фонд В. К. Макарова). Д. 210. Л. 10.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

¹⁶ *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М., 2009. С. 241.

¹⁷ ОР РНБ. Ф. 1135 (фонд В. К. Макарова). Д. 210. Л. 10.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же.

²⁰ *Вельфлин Г.* Основные понятия... С. 155.

²¹ Творчество Шхонебека, на наш взгляд, можно рассматривать как типичное явление европейского барокко в гравюре. Художника-гравера интересуют сложные ракурсы, повышенное звучание тонов, эффекты освещения, иллюзия глубины пространства, использование в композиции диагоналей. От осязательности изобразительной формы и «плоской» глубины, характерных черт искусства ренессанса, он приходит к видимости формы, впечатлению движения, изменчивости и прорыву вглубь плоскости листа. Все художника интересует в своем движении: форма, свет, сами образы.

²² До настоящего момента в литературе указывалось на то, что Шхонебек принес в русскую гравюру идею глубины пространства, идею световоздушной среды. На наш взгляд, помимо категории глубины, голландский гравер принес и движение.

²³ В штате 1703 г. Ивана Зубова нет среди учеников Шхонебека. Однако в декабре этого года «грыдорванного дела мастера Андреяна Шхонебека ученику» Ивану Зубову «выдано кормовых придаточных по четыре деньги на день декабря с 17». В 1704 г. он упоминается среди шхонебековских учеников на втором месте за Алексеем Зубовым (*Алексеева М. А.* Братья Иван и Алексей Зубовы... С. 350).

²⁴ *Алексеева М. А.* Гравюра петровского времени... С. 93.

²⁵ Где и когда Иван Зубов учился церковной гравюре — неизвестно. М. А. Алексеева предположила возможную связь И. Зубова с южнорусской школой гравирования (*Алексеева М. А.* Гравюра петровского времени... С. 102). Этот сложный вопрос заслуживает отдельного серьезного исследования.

²⁶ Гравюра петровского времени. Каталог выставки... С. 6.

²⁷ *Алексеева М. А.* Гравюра петровского времени... С. 99.

²⁸ Там же.

²⁹ *Вельфлин Г.* Основные понятия... С. 156.