

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

Actual Problems of Theory and History of Art

II

Collection of articles

**St. Petersburg
2012**

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

Актуальные проблемы теории и истории искусства

II

Сборник научных статей

Санкт-Петербург
2012

УДК 7.061
ББК 85.03
А43

Редакционная коллегия:

И.И. Тучков (председатель редколлегии), М.М. Алленов, А.В. Захарова (отв. ред. выпуска),
А.А. Карев, С.В. Мальцева, Н.А. Налимова, С. Педоне (Рим), А.С. Преображенский, В.А. Расторгуев,
А.П. Салиенко, М.В. Соколова, Е.Ю. Станюкович-Денисова, И. Стевович (Белград)

Editorial board:

Ivan Tuchkov (chief of the editorial board), Mikhail Allenov, Andrey Karev, Svetlana Maltseva,
Nadezhda Nalimova, Silvia Pedone (Rome), Alexandr Preobrazhensky, Vasily Rastorguev, Alexandra Salienko,
Maria Sokolova, Ekaterina Stanyukovich-Denisova, Ivan Stevović (Belgrade),
Anna Zakharova (editor in charge of the present volume)

Рецензенты:

д. иск. проф. Т.В. Ильина (СПбГУ)
к. иск. доц. Е.А. Ефимова (МГУ имени М.В. Ломоносова)

Reviewers:

Tatyana Ilyina (St. Petersburg State University)
Elena Efimova (Lomonosov Moscow State University)

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

А43 **Актуальные проблемы теории и истории искусства** : сб. науч. статей. Вып. 2. / Под ред. А.В. Захаровой. – СПб.: НП-Принт, 2012. – 584 с.

Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles. Vol. 2. / Ed. A.V. Zakharova. – St. Petersburg: NP-Print, 2012. – 584 p.

ISBN 978-5-91542-185-0

Сборник научных статей содержит материалы Международной конференции молодых специалистов, проходившей на историческом факультете МГУ имени М.В. Ломоносова 24–27 ноября 2011 г. и посвященной актуальным вопросам истории искусства и культуры от древности до современности. В статьях отечественных и иностранных авторов (на русском и английском языках) представлены результаты исследований в области изучения искусства Древнего мира, Византии, Древней Руси, Западной Европы от Средневековья до Нового и Новейшего времени, России XVIII–XX вв., а также теории 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 presents the materials of the International Conference of Young Specialists held at the Faculty of History of Lomonosov Moscow State University on November 24–27, 2011. It deals with the actual problems of art history and theory from Antiquity to the present day. The articles by Russian and foreign authors (in Russian and in English) present the results of research in the art of the Ancient World, Byzantium, Medieval Russia, Western Europe from the Middle Ages to the 20th c., Russian art from the 18th to the 20th c., theory of art.

The edition is addressed to art historians, historians, art students and art lovers.

ISBN 978-5-91542-185-0

© Авторы статей, 2012
© Исторический факультет Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова
© Исторический факультет Санкт-Петербургского государственного университета

На обложке использована картина Егора Кошелева «Акме», 2005.
Собрание галереи «Реджина», Москва
On the cover: Egor Koshelev, “Acme”, 2005. Gallery “Regina”, Moscow

Содержание Contents

| | |
|--|----|
| А.П. Салиенко, А.В. Захарова. Предисловие Alexandra P. Salienko, Anna V. Zakharova. Foreword..... | 12 |
|--|----|

Искусство Древнего мира и средневекового Востока Ancient and medieval Muslim art

| | |
|--|----|
| О.С. Звонков. Алебастровые предметы из гробницы Тутанхамона Oleg S. Zvonkov. Alabaster artifacts found in the tomb of Tutankhamun | 18 |
|--|----|

| | |
|--|----|
| Н.А. Налимова. Классические Афины до «эпохи Перикла»: утраченные архитектурные и живописные памятники Nadezhda A. Nalimova. The classical Athens before the “Age of Pericles”: the lost monuments of architecture and painting..... | 24 |
|--|----|

| | |
|---|----|
| Т. Кишбали. Погребальные сооружения Кари IV в. до н. э. Tamás Kisbali. Burial buildings of the 4th c. B.C. in Caria..... | 29 |
|---|----|

| | |
|---|----|
| Е.В. Могилевская. К проблеме датировки группы боспорских акварельных пелик из собрания Государственного Эрмитажа Ekaterina V. Mogilevskaya. On the problem of dating the group of Bosporan watercolor pelikai in the collection of the State Hermitage | 34 |
|---|----|

| | |
|---|----|
| Д.С. Васько. К истории фальсификаций древнегреческой расписной керамики Dmitriy S. Vasko. Ancient Greek painted pottery: to the history of falsification | 40 |
|---|----|

| | |
|--|----|
| Е.В. Журбина. История Купидона и Психеи в древнеримском изобразительном искусстве Ekaterina V. Zhurbina. The tale of Cupid and Psyche in ancient Roman art..... | 46 |
|--|----|

| | |
|---|----|
| Л.Д. Петрова. Фрески бань замка Кусайр-Амра. Аспекты перцепции арабо-мусульманской культурой античного наследия Lyubava D. Petrova. Frescoes in the Baths of Qasr Amra castle. The aspects of perception of ancient heritage in the Muslim Arab culture..... | 53 |
|---|----|

| | |
|---|----|
| Е.В. Кирюшкина. Особенности формирования и развития декора дворцовой архитектуры мусульманской Испании Ekaterina V. Kiryushkina. The architectural decoration of palaces in Muslim Spain: characteristics of its formation and development process | 60 |
|---|----|

Востонохристианское искусство Eastern Christian art

| | |
|---|----|
| Валентина Кантоне. Исследование иллюстрированных рукописей от пергамента к цифровой библиотеке онлайн: сообщение о проекте, со-финансируемом Европейским социальным фондом Valentina Cantone. A study on the illuminated manuscripts from the parchment to the digital library online: report on a project co-financed by the European Social Funds..... | 68 |
|---|----|

| | |
|---|-----|
| Сильвия Педоне. Визуальные эффекты и инфекции в мусульманской и византийской скульптурной декорации Silvia Pedone. Visual effects and visual infection in Islamic and Byzantine champlevé sculpture..... | 73 |
| А.В. Захарова. Византийская живопись второй половины X – начала XI в. по миниатюрам рукописей Anna V. Zakharova. Byzantine painting from the second half of the 10th to early 11th century in manuscript illumination..... | 78 |
| А.В. Щербакова. Пространство кафоликона Осиос Лукас в Фокиде и его возможный прототип – храм свв. Сергия и Вакха в Константинополе Alexandra V. Shcherbakova. The space of the catholicon of Hosios Loukas in Phocis and its possible prototype, the church of Sts. Sergius and Bacchus in Constantinople | 83 |
| А.А. Фрезе. Соотношение периферии и основного объема храмов в византийской и древнерусской архитектурных традициях: о применимости термина «пятинефный» к памятникам IX–XII вв. Anna A. Freze. The correlation of central and peripheral zones in Byzantine and Russian churches: on the usability of the term “five-nave” regarding the 9th-12th c. monuments..... | 87 |
| М.В. Гринберг. Минологий ГИМ Син. гр. 9 и рукописи его круга Maria V. Grinberg. The Menologion Syn. Gr. 9 and manuscripts of its circle..... | 94 |
| А.Л. Макарова. Фрески алтарной апсиды церкви Рождества Богородицы в Бетании (Грузия): стиль живописи и проблема датировки Anna L. Makarova. The altar apse frescoes in the church of Nativity of the Virgin in Betania (Georgia): painting style and question of dating..... | 100 |
| О.В. Овчарова. История изучения фресок Нерези (иконографический аспект) Olga V. Ovcharova. The history of research on the iconography of Nerezi frescoes..... | 108 |
| А.В. Веремьева. Икона «Богородица Бенедиктинок» из собора в Андрии и некоторые другие памятники византийской иконописи в Южной Италии. Проблема художественных взаимосвязей Востока и Запада в период около 1200 г. Alesya V. Veremyova. The icon of the Virgin “delle Benedettine” from Andria cathedral and some other monuments of Byzantine icon-painting in Southern Italy. The problem of artistic connections between East and West around 1200 | 117 |
| О.Д. Белова. К вопросу о стиле миниатюр одной византийской рукописи конца XIII в. (РНБ, греч. 101) Olga D. Belova. The style of miniatures in the Byzantine manuscript of the end of the 13th c. (National Library of Russia, gr. 101)..... | 125 |
| Е.А. Немыкина. Региональная специфика и проблемы влияний в средневековой болгарской архитектуре на примере памятников города Несебра Elena A. Nemykina. The regional specifics and the problems of influence in the medieval Bulgarian architecture: Nessebar’s monuments..... | 132 |
| С.В. Мальцева. Балканские влияния или параллели в древнерусской архитектуре? Svetlana V. Maltseva. Balkan influences or parallels in Old Russian architecture? | 137 |
| В.А. Ханько. Икона «Воскрешение Лазаря» из ГРМ в контексте развития поздневизантийской живописи Vera A. Khanko. “The Raising of Lazarus” icon from the State Russian Museum in the context of development of Late Byzantine art | 145 |
| Джованни Газбарри. Подделки раннехристианских и византийских произведений на рубеже XIX-XX вв. Заметка о «Кладе России» Giovanni Gasbarri. Early Christian and Byzantine fakes at the turn of the twentieth century: a note on Giancarlo Rossi’s Tesoro Sacro | 149 |

Древнерусское искусство

Old Russian art

- Д.Д. Ёлшин. Зодчество Переяславля Южного: школа или артель?
Denis D. Jolshin. The architecture of Pereyaslavl', a workshop or a school?..... 156
- Д.А. Скобцова. Образы святых князей Бориса и Глеба в росписи
Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке
Daria A. Skobtsova. Images of saintly princes Boris and Gleb in the frescoes
of the Church of Transfiguration of Our Saviour in Polotsk 162
- А.М. Манукян. Иконографическая программа южных врат собора
Рождества Богоматери в Суздале. Некоторые замечания
Anna M. Manukyan. The iconographic program of the south door
of Suzdal cathedral of the Virgin's Nativity. Some remarks 168
- Е.И. Морозова. Полихромные зооморфные инициалы в московских рукописях конца XV в.
Ekaterina I. Morozova. Polychrome zoomorphic initials in Moscow manuscripts of the late 15th c. 174
- А.В. Трушникова. Бесстолпные храмы Пскова конца XIV – начала XVI в.
К вопросу о балканских аналогах
Alexandra V. Trushnikova. The late 14th – early 16th c. churches without pillars in Pskov.
On the problem of Balkan parallels 181
- П.А. Тычинская. Образ конного архангела в византийском и поствизантийском искусстве
и его связь с русской иконографией «Архангел Михаил – грозных сил воевода»
Polina A. Tychinskaya. The image of the equestrian archangel in Byzantine and post-Byzantine art
and its connection to the Russian iconography «Archangel Michael the Voivode»
(Commander of the heavenly host) 189
- Д.В. Найдёнова. Зооморфный образ святого Христофора на северных алтарных дверях
второй половины XVI – начала XVIII в.
Darya V. Naydyonova. The zoomorphic image of St. Christopher on the northern altar doors
from the second half of the 16th to early 18th century 195
- Н.М. Абраменко. Образы святых князей Бориса и Глеба в иконописи и прикладном искусстве
конца XVI – начала XVII в. Патрональная тема в искусстве времени Бориса Годунова
Natalya M. Abramenko. Images of the Russian saints princes Boris and Gleb in the art of the period
of the tsar Boris Godunov. Tradition of the veneration of the tutelary saints of Russian tsars..... 201
- А.С. Трапезникова. К вопросу о духовных и эстетических ориентирах современных иконописцев
Anastasia S. Trapeznikova. On the problem of spiritual and aesthetic reference points
of contemporary icon painters..... 209

Западное искусство Средневековья и Нового времени

Medieval and Early Modern Western art

- Лоренцо Риккарди. Станковая живопись XIII–XIV вв. на юге Лацио:
две малоизвестные иконы из Амазено
Lorenzo Riccardi. Panel painting between the 13th and 14th century in Southern Lazio:
two “forgotten” works in Amaseno 217
- Н.А. Коваленко. Сиенская школа живописи 1260–1300 гг. К проблеме изучения образов Богоматери
Natalya A. Kovalenko. The Sienese school of painting in 1260-1300.
On the problem of studying the images of Our Lady 223

| | |
|---|-----|
| М.Л. Мусурок. Город внутри и вне стен. Анализ миниатюр братьев Лимбургов из часословов герцога Жана Беррийского Marina L. Musurok. The city inside and outside the walls: the analysis of the Limbourg brothers miniatures from the Books of Hours of Duke de Berry..... | 230 |
| Е.И. Тараканова. Итальянская капелла XV в. и театр Ekaterina I. Tarakanova. Italian chapel of the 15th century and theatre | 235 |
| М.А. Лопухова. “Sacris superis initiati canunt”: идея избранности в декорации капеллы Строчици в церкви Санта Мария Новелла во Флоренции Marina A. Lopukhova. “Sacris superis initiati canunt”: the idea of selectness in the decoration of the Strozzi Chapel in the Basilica of Santa Maria Novella in Florence..... | 241 |
| Е.А. Титова. Античные купольные постройки Рима в интерпретации архитекторов Возрождения Elizaveta A. Titova. Ancient domed buildings of Rome in the interpretation of Renaissance architects | 247 |
| П.А. Алёшин. Произведения искусства в поэзии Аньоло Бронзино Pavel A. Alyoshin. Works of art in the poetry of Agnolo Bronzino | 255 |
| М.М. Прохорцова. Тема Распятия в творчестве Франсиско Сурбарана. Специфика стилистически-иконографической трактовки Maria M. Prokhortsova. The theme of Crucifixion in the art of Francisco Zurbaran. Peculiarities of style and iconography | 261 |
| А.-Т. А. Куркина. Формирование архитектурного стиля Брынковяну и его распространение на территории Дунайских княжеств в период с 1688 по 1730 г. Ana-Teodora A. Kurkina. The development of Brâncoveanu architectural style and its diffusion in Danubian principalities in 1688–1730..... | 267 |
| Д.А. Григорьева. «Английское» и «французское» в языке политической сатиры Уильяма Хогарта Darya A. Grigorieva. The “English” and the “French” in the language of political satire of William Hogarth ... | 273 |
| Западное искусство XIX–XX вв. и теория искусства Western art of the 19th–20th cc. and theory of art | |
| Е.А. Скворцова. Иллюстрации Дж.А. Аткинсона к «Горестям человеческой жизни» Дж. Бересфорда и «Резчику...» А.Б. Эванса Ekaterina A. Skvortsova. Illustrations of J.A. Atkinson to J. Beresford’s “The Miseries of Human Life” and A.B. Evans’ “Cutter”..... | 278 |
| Е.Г. Гойхман. Особенности восприятия и интерпретации классической традиции в восточных сюжетах Эжена Делакруа 1830–1840-х гг. Elena G. Goikhman. The characteristics of perception and interpretation of the classical tradition in the oriental subjects of Eugène Delacroix in 1830–1840ies..... | 284 |
| Е.А. Петухова. Жюль Шере и «Les Maîtres de l’affiche» Elena A. Petukhova. Jules Chéret and “Les Maîtres de l’affiche” | 292 |
| А.Ю. Мищук. Роль античного наследия в скульптурном и графическом творчестве Аристида Майоля Anna Yu. Mishchuk. The role of antique heritage in sculpture and graphic works by Aristide Maillol..... | 298 |
| О.В. Муромцева. Роль художественного объединения «Новеченто итальяно» в процессе оформления тоталитарного искусства в Италии Olga V. Muromtseva. The role of the artistic group “Novecento italiano” in the process of shaping the totalitarian art in Italy | 304 |
| Д.Н. Алёшина. Британская абстрактная живопись школы Сент-Айвз. Проблема русских влияний Dina N. Aleshina. The British abstract painting of the St. Ives school. The problem of Russian influences | 310 |

| | |
|---|-----|
| М.Ю. Торопыгина. Атлас «Мнемозина». <i>Non finito</i> в истории искусства Marina Yu. Toropygina. "The Mnemosyne Atlas": <i>non finito</i> in the history of art..... | 314 |
| А.В. Григораш. Gesamtkunstwerk: к истории понятия в немецкой историографии Aliona V. Grigorash. Gesamtkunstwerk: towards the history of the idea in German historiography..... | 321 |
| С.С. Ванеян. Монументальные моменты мнемотопа. О некоторых аспектах и измерениях произведения искусства как исторического памятника и художественного творения Stepan S. Vaneyan. The monumental moments of mnemotop. On some aspects and dimensions of artwork as a historical monument and as an artistic creation | 327 |
| А.А. Зоря. Типология цитирования в искусстве второй половины XX в. Alina A. Zorya. Typology of quotation in the art of the second half of the 20th c..... | 334 |
| М.В. Разгулина. Психоанализ и теория архитектуры. К вопросу о междисциплинарном подходе к теории искусства Maria V. Razgulina. Psychoanalysis and architecture theory. On the interdisciplinary approach in art theory | 341 |
| Русское искусство XVIII в. Russian art of the 18th c. | |
| А.М. Бердыева. Образ воды в портрете петровского времени Aygul M. Berdyeva. The image of water in portraits of the age of Peter the Great..... | 348 |
| Е.Ю. Станюкович-Денисова. Деятельность Ф.-В. Берггольца в Германии: к изучению путей формирования коллекций архитектурных чертежей в XVIII в. Ekaterina Yu. Stanyukovich-Denisova. The activities of F.-W. von Bergholtz in Germany: the ways of making the collections of architectural drawings in the 18th c..... | 355 |
| И.В. Северцева. Храм села Руднево Тульской губернии – памятник русской архитектуры первой половины XVIII в. Inga V. Severtseva. St. Nicholas church of Rudnevo in Tula district – a monument of Russian architecture of the first half of the 18th century..... | 359 |
| П.Л. Баранов. К вопросу об особенностях иконостаса церкви святого Климента папы римского на Пятницкой улице в Москве Pyotr L. Baranov. On the peculiarities of the iconostasis of the church of Pope Clement at Pyatnitskaya street in Moscow | 365 |
| А.В. Крайний. К вопросу о композиции пятиглавия в храмовой архитектуре Санкт-Петербурга XVIII в. Alexey V. Krayniy. On the problem of five dome composition in the 18th c. church architecture of St. Petersburg..... | 371 |
| А.В. Отришко. Графика Антона Павловича Лосенко (1737–1773): иностранные влияния и национальное своеобразие Alexandra O. Otrishko. The graphic works by Anton P. Losenko (1737–1773): foreign influence and national identity | 376 |
| Ю.И. Чежина. Образы всадниц в русской культуре XVIII в. К типологии конного портрета Yuliya I. Chezhina. The image of a lady on horseback in 18th c. Russian culture. On the typology of equestrian portraits..... | 382 |
| А.В. Юровецкая. Произведения на христианские сюжеты в творчестве Сальватора Тончи Anastasia V. Yurovetskaya. Christian theme in the work of Salvatore Tonci | 389 |

Русское искусство XIX – начала XX в.

Russian art of the 19th and early 20th cc.

- А.А. Сурова. Влияние западноевропейских образцов на русскую монументальную живопись Синодального периода на примере храмов Тверской области
Anna A. Surova. The influence of European models on Russian monumental painting of the Synodal period as it is seen in churches of the Tver region..... 395
- А.Е. Кустова. Отечественная война 1812 г. и Первая мировая война в карикатуре
Anna E. Kustova. French invasion in Russia in 1812 and The First World War in caricature..... 401
- Е.Д. Евсеева. К биографии художника И.В. Бугаевского-Благодарного
Ekaterina D. Evseeva. Some information concerning the biography of I.V. Bugaevsky-Blagodarny 408
- Е.И. Катрунова. Проект реконструкции церкви Успения Богородицы на Сенной площади архитектора Д.А. Бутырина
Elena I. Katrunova. D.A. Butyrin's reconstruction project of the church of Our Lady at Sennaya Square..... 413
- А.А. Варламова. Погодинская изба: к вопросу о первоначальном облике
Alexandra A. Varlamova. To the question of the original appearance of the Pogodin Hut 416
- А.Л. Павлова. Церковные росписи XIX в. в России: отражение столичных стилистических тенденций в многообразии направлений провинциальной монументальной живописи
Anna L. Pavlova. 19th century church wall paintings in Russia: the reflection of capital cities' stylistic trends in the variety of regional murals..... 420
- Е.О. Мирошина. Основные тенденции в монументальной церковной живописи конца XIX – начала XX в. на примере некоторых малоизученных храмовых программ
Ekaterina O. Miroshina. The basic tendencies in late 19th – early 20th c. church monumental painting exemplified in some little studied programs of church decoration 429
- Татьяна Малышева. Раннее творчество Валентина Серова в контексте европейской живописи на примере портрета Ольги Трубниковой 1886 г.
Tanja Malysheva. The early work of Valentin Serov in the context of European painting: the example of Olga Trubnikova portrait of 1886..... 435
- Э.Р. Ахмерова. Портретное искусство стиля модерн в России и Европе
Elmira R. Akhmerova. The portraiture of Art Nouveau style in Russia and in Europe..... 441

Русское искусство XX в.

Russian art of the 20th c.

- Н.Л. Данилова. Декоративные мотивы венского Сецессиона в архитектуре петербургского модерна
Nina L. Danilova. Decorative motives of Vienna Secession in the architecture of St. Petersburg 447
- Ю.Ю. Молоткова. Витраж в архитектуре московского модерна
Yuliya Yu. Molotkova. Stained glass in Moscow Art Nouveau architecture..... 453
- И.Р. Манашерова. Три неизвестных ранних альбома Марка Шагала
Iveta R. Manasheerova. Three unknown early albums of Mark Chagall 460
- О.А. Гошчанская. Влияние немецкой и французской художественных школ на рисунок Константина Истомина
Olga A. Goshchanskaya. The impact of the German and French art schools on the drawing of Konstantin Istomin 466

| | |
|--|-----|
| Т.А. Эфрусси. Баухауз на выставках в СССР. 1924–1932 гг. Tatiana A. Efrussi. Bauhaus at exhibitions in USSR. 1924–1932 | 472 |
| О.В. Фурман. Лик–лицо–маска в фигуративной живописи Казимира Малевича 1928–1933 гг. К проблеме образности в искусстве русского авангарда Olga V. Furman. Image – Face – Mask in figurative painting by Kazimir Malevich, 1928–1933. On the problem of Russian avant-garde imagery | 478 |
| К.А. Кораблева. Николай Купреянов. Стилистическая эволюция Xenia A. Korablyova. Nikolay Kupreyanov. Stylistic Evolution | 483 |
| В.Г. Басс. «Отряд забывчивых метафор». К вопросу о прагматике классической формы в отечественной архитектуре XX – начала XXI в. Vadim G. Bass. “A Party of Forgetful Metaphors”. On the Problem of pragmatics of the classical form in Russian architecture of the 20th and early 21st c..... | 488 |
| Аннотации | 494 |
| Abstracts | 518 |
| Сведения об авторах..... | 537 |
| About the authors..... | 540 |
| Иллюстрации Plates | 543 |

А.М. Бердыева
(МГУ имени М.В. Ломоносова)

Образ воды в портрете петровского времени

В данной работе предпринята попытка рассмотреть созданные русскими и иностранными мастерами гравированные и живописные портреты Петра и его сподвижников, представленных на фоне весьма характерных для эпохи мотивов стихии воды. Главное внимание уделяется символике пространства, значимости фона для характеристики модели.

С точки зрения иконографии, материал можно условно поделить на две группы, обозначив первую как «портрет с соответствующим фоном», а вторую как «аллегорическая композиция, включающая портретное изображение».

Наиболее распространены образы Петра или морских военачальников на фоне моря, порта или кораблей. Очевидно, что в подобных портретах фон указывает на род деятельности, должность изображаемого лица, причастность к морскому делу. Кажущиеся одинаковыми по своему назначению и функции портреты обнаруживают различие не только в композиционном и колористическом решении, но и по символическому замыслу. Морские мотивы на втором плане при этом имеют неоднозначное толкование.

Тип русского парадного портрета на фоне моря или битвы восходит, по всей вероятности, к первой известной живописной работе с подобным сюжетом – к портрету Петра Первого Г. Кнеллера (1698 г., Кенсингтонский дворец, Великобритания). На ней царь изображен согласно сложившимся в европейском искусстве правилам в рост, в трехчетвертном повороте. Он облачен в итальянский боевой доспех XVI в., правой рукой сжимает маршальский жезл. На фоне, с правой стороны, изображены английский торговый флот и большой линейный корабль. Известно, что данный фрагмент был специально написан голландским художником-маринистом Вилемом ван де Вельде¹. Воодушевленный взгляд Петра как будто устремлен в воображаемое пространство. Едва заметное состояние эмоционального волнения, ощущение внутреннего порыва, не столь характерные для парадного портрета XVIII в., но тем не менее отмеченные художником, наводят на определенные размышления. Перед зрителем предстает юный, недавно вступивший на престол царь, полный замыслов, готовый на ратные подвиги во имя своего Отечества.

Об этом призван напоминать изображенный не парадный, а именно боевой доспех. Являясь широко распространенным со времен Ренессанса элементом портретного изображения правителя или полководца, доспех был символом власти, олицетворением воинской доблести, чести, добродетели. Более того, «латы знаменуют не просто рыцарский доспех, но броню праведности, в которую укрыт или, во всяком случае стремится в идеале укрыться герой портрета»². Изображенное лицо, в данном случае Петр, предстает в образе талантливого, мужественного героя-полководца, завоевывающего победу и приносящего процветание своему государству. Успех в военных кампаниях и торговых делах воплощен в образе флота, пока еще только воображаемого детища царя, существующего в умозрительном пространстве.

Работая над портретом, русские граверы обращались к европейской традиции, заимствовали композицию, воспринимали идеи времени, но вместе с тем решали идейную и образную стороны применительно к отечественным условиям. Каждое произведение на-

полняется сложной, насыщенной программой, обусловленной спецификой времени. При этом важно, что зачастую символический аспект каждого из произведений определяется не столько национальным происхождением мастера, сколько государственным заказом.

Таким образом, за необходимой демонстративной функцией и задачей создать натурное изображение в петровских портретах стояла определенная программа³.

В данной связи интересен гравированный портрет Петра работы А. Шхонебека 1703–1705 гг. На небольшой гравюре Петр изображен в причудливом костюме, большом парике и шляпе с перьями. Внизу надпись: «Петр Первый император присно прибавитель. Царь и самодержец всероссийский (По велению Его Царского Величества грыдоровал Адриан Шхонебек)». Рассматриваемая гравюра является скорее исторической ретроспективой. Возможно, здесь изображен Петр во время предпринятого им Великого посольства.

Морская битва, разворачивающаяся за спиной монарха, изображается на одном уровне с символами власти и одновременно на уровне груди Петра. То есть флот принимает значение символа государственности, а расположение битвы на уровне груди монарха говорит о душевном его «радении» и праведном помысле.

Тема значимости и роли флота гораздо более явно подчеркнута в портрете «Петр I на фоне морского сражения» И.Н. Никитина (1715 г., Екатерининский дворец, Царское Село). Композиция, постановка фигуры, указующий жест царя обращают внимание зрителя на морскую битву, изображенную на фоне в правой части холста. Сумрачные грозовые облака, окутывающие пространство картины, как будто расступаются над кораблями, обнажая безмятежное голубое небо. Корабли мыслятся не только символом победы, но и олицетворением крепости, основой сильной державы.

В этой связи отдельного внимания заслуживает поясной портрет Петра на фоне моря с союзными кораблями, приписываемый Л. Караваку (1716 г., Центральный военно-морской музей). Петр облачен в зеленый офицерский камзол Преображенского полка, с лентой и орденом Св. Андрея Первозванного; в правой руке он держит маршальский жезл с изображением императорских двуглавых орлов. Пространство фона, переданное почти без перспективного сокращения, заполнено в нижней части изображением земли, а в верхнем поле – морем, обрамленным береговыми отрогами с фортификационными сооружениями. Царь изображен как бы стоящим на возвышении, за ним на море полумесяцем выстроена соединенная эскадра из русских, голландских, английских и датских кораблей.

Данный портрет посвящен одному из событий Северной войны августа 1716 г., когда Петр на линейном корабле «Ингерманланд» вступил в командование четырьмя объединенными флотами⁴.

Д.А. Ровинским было выдвинуто предположение, что Л. Каравак писал портрет, находясь в военном походе Петра. Об этом свидетельствовала запись в «Походном журнале» за 1716 г. от 14 и 15 ноября: «Его Величество кушал у короля (Фридриха-Вильгельма I, короля Прусского. – Д.А. Ровинский), и списывали персону», 15 ноября указано: «Его Величество кушал дома, и списывали персону, и был король»⁵.

Согласно этому замечанию и сопоставлению исторических событий ясно, что если портрет был действительно написан в указанное время, то он был создан уже после роспуска союзного флота. Изображение кораблей весьма условно, их количество отлично от действительного⁶. Главное в портрете – уже не документальная фиксация военных событий, но скорее напоминание о величии царя и победоносном правлении монарха. При этом художник стремился не запечатлеть реальное место действия и какой-то опреде-

ленный город, но скорее создать условный образ крепости, потерявшей свою неприступность и грозное могущество благодаря верным действиям флота под началом искусного флотоводца.

Примером сложившегося типа изображения служит поясной портрет Ф.М. Апраксина (Неизвестный художник, копия первой половины XVIII, ГИМ). Основное пространство холста занимает фигура генерал-адмирала, облаченного в доспех. Через правое плечо перекинута голубая орденская лента, на горностаевой мантии слева – орден Св. Андрея Первозванного. Изображению моря отведено небольшое место. В данном случае фон играет подчиненную роль, выступает прежде всего, указанием на должность изображенного лица.

С небольшими вариациями тот же образ воспроизведен в портрете И.Г. Таннауэра (между 1710 и 1728 гг., ГМЗ «Гатчина»). Теперь фону уделяется больше внимания: слева за спиной адмирала изображается большой линейный корабль с Андреевским флагом на грот-мачте, справа – кавалерия и осада крепости. По всей вероятности, воспроизведен конкретный исторический эпизод – осада Выборга, за взятие которого адмирал получил орден Св. Андрея Первозванного.

Примером изображения личности на фоне моря служат поясные гравированные портреты К. Крюйса (до 1715 г.) и Ф.Я. Лефорта (1698) работы Питера Шенка⁷.

В них оба полководца представлены в парадных доспехах на фоне разворачивающейся морской битвы. Массивная фигура адмирала Крюйса показана в небольшом трехчетвертном развороте, с некоторым сдвигом от центральной композиционной оси. Портрет заключен в круглую широкую раму. Динамика композиции подчеркивает некоторую эмоциональную напряженность – адмирал как будто на мгновение был отвлечен для портретирования в самый разгар битвы. Об этом свидетельствуют напряженное лицо, сдвинутые брови, плотно сжатые губы.

Изображенное морское пространство на фоне передано без перспективного сокращения. Корабли, весьма хаотично расположенные, показаны в клубах дыма пороховых выстрелов. Композиционно выделена при этом мачта корабля под флагом, располагающаяся на одной оси с головой полководца. Очевидно, подобный акцент помимо указания на род деятельности и должность портретируемого лица призван подчеркнуть главное: идею верного служения Отечеству.

Постановка фигуры, широкая рама тондо, обрамляющая изображение, выгравированный девиз на латыни по ее кромке: *In hoc signo vinces* («Под этим знаком ты победишь»), экспликация под портретом намекают на сходство с медалью. Медаль, выполняя в первую очередь функцию прославления, являлась «одним из наиболее последовательных проводников господствующей идеологии»⁸. В таком контексте изображенный персонаж увековечивается в роли героя современности.

Адмирал Ф. Лефорт в работе того же мастера изображен в парадном доспехе, на фоне силуэтов парусников и горящей крепости. Портрет заключен в овальную раму. Под ним – экспликация и изображение герба. Схожесть этих портретов показательна и лишний раз свидетельствует о том, что их модели представляют собой индивидуальные проявления общего⁹.

Вместе с тем существовал портрет иного рода. Так, сподвижник Петра обер-сарваер И.М. Головин в работе крупнейшего русского гравера петровского времени А.Ф. Зубова (1717–1720) представлен в овале, вверху листа в образе кораблестроителя с характерным атрибутом¹⁰. «В знак своей профессии, – писал современник, – он всегда ходит с золотым циркулем, усыпанным драгоценными камнями; однако это только для церемоний, ибо не

Головин, а сам царь – знаток этих дел; Головин лишь иногда присутствует при этих работах. Царь назначил его мастером, и его сажают рядом с царем на каждом угощении, пьют за его здоровье и от его имени вырезают гравюры»¹¹. Как и военачальники, корабельный мастер изображен в широкой «медальной» раме. Вокруг него под номерами и буквенными обозначениями запечатлены подробно перечисленные корабельные детали. Указание всех названий в определенной последовательности словно воспроизводит перед глазами зрителя весь процесс сборки корабля. Данный портрет является уникальным опытом, не имея предшественников и повторений ни в русском, ни в западноевропейском искусстве.

Более сложным примером построения пространства является парадный ростовой портрет адмирала К. Крюйса, выполненный гравером П. Шенком (перв. четв. XVIII в.). Он стоит на постаменте, на вершину которого ведут ступени, как будто поднимающиеся из моря. Облаченный в адмиральский мундир Крюйс при помощи жеста обращает внимание на лежащие на столе символы мореплавания – подробную карту морского побережья, глобус, астролябию и секстант. За ним на заднем плане видом сверху показана акватория с разнообразными судами – шлюпами, галерами и фрегатами, выстроенными в линию или свободно бороздящими морское пространство. В данной гравюре использован широко распространенный в искусстве первой четверти XVIII в. прием соединения двух разных точек зрения.

Флот, расположенный в нижнем поле гравюры, находится как будто «у ног» адмирала. В то же время можно сказать, что здесь зашифровано понимание морской стихии как символической опоры, являющейся одновременно пьедесталом почета и славы. Данное сопоставление вполне соответствует эстетическим принципам барокко, зачастую использующим мотивы игры и театральных превращений.

Известный парадный в рост портрет Петра I работы И.Г. Таннауэра из Музеев Московского Кремля (1716 г., ГИКМЗ «Московский Кремль») имеет особое символическое звучание. Основное пространство фона, более его половины, занимает небо, будто бы расцвеченное облаками пороховых залпов и дымом, море – только четверть холста, по нему идут несколько галер, напротив него, в той же плоскости виднеется разворачивающаяся сухопутная битва. Изображенные события – Полтавская баталия и битва при Гангуте, ставшие основными вехами на пути к победе в Северной войне, являются панегирическим восхвалением личности монарха. Важно масштабное соотношение столь важных и кровопролитных битв во славу русского оружия и образа Петра, возвышающегося над ними. Битвы показаны крошечными, едва заметными на фоне значительной, героической фигуры полководца, крепко стоящего на земле, трактованной как постамент, приближенный к небесным сферам. Сам же Петр не довлеет над ними, напротив, они являются как бы его органичным дополнением.

Приближение к воздушной среде, издавна соотносимой с божественным миром, напоминает о богоизбранности монарха. Постановка фигуры в центре холста, в окружении различных стихий – земной, небесной, огненной и воздушной – представляет ее как центр и модель вселенной и выражает, таким образом, теорию «макро-микросмических корреляций»¹².

Во всех рассмотренных портретах так или иначе присутствует мысль об изображении модели в «раме природных стихий». Определенные области человеческой фигуры: голова, грудь, живот, ноги соответствуют каждой из четырех известных стихий. Подобное соотношение человека и космогонического пространства позиционирует его как модель вселенной. Здесь можно говорить и о самопознании, и о размышлениях на тему устрой-

ства мира, что вполне характерно для рассматриваемого времени. Особенно явно данный тезис прослеживается в аллегорических картинах с портретным изображением.

Подобную аллегория можно увидеть в гравюре малого титула атласа К. Крюйса (1703–1704) – первого русского навигационного атласа, составленного на основании инструментальной съемки (Илл. 78), выполненной во время перехода воронежского флота к Азову. Гравюра разделена на несколько символических пространств. В нижней части в левом углу изображен Петр, облаченный в доспехи и мантию. В правой руке он держит меч, левой дотрагивается до короны. Слева у ног императора находится рог изобилия, справа – пушки и знамена. Мотив рога повторяется тут же, в правой части гравюры, где господствует водная стихия – из зарослей камыша выплывает трубящий в него Тритон, за ним виднеются очертания линейного корабля под флагом в лучах восходящего солнца. Воздушная стихия представлена фигурами трубящих крылатых путти, которые держат герб Москвы. На фоне, в поле архитектурного постамента разъянительная надпись и посвящение Петру самодержцу.

На фронтисписе «Книги Марсовой, или Воинских дел», выполненном А.Ф. Зубовым (1712), Петр также изображен в окружении аллегорических фигур. С неба на голову монарха спускается божественный луч, озаряющий также и лавровый венок, который несут монарху фигуры трубящих слав. Справа Геракл заносит дубинку над врагом, над ним парит двуглавый орел со стрелами, слева ведут беседу Нептун и Марс, по сторонам от портрета показаны античные боги, справа в глубине картины разворачивается сражение. Таким образом, водная и огненная стихии, соединенные в образе правителя Петра, даны на фоне небесной и земной сфер.

В левом нижнем углу гравюры работавшего в России голландского мастера Х. Девитта «Торжественный ввод шведских судов в Петербург после Гангутской победы 9 сентября 1714 г.» (1714 г., по рисунку П. Пикарта) рядом с картушем в нижнем поле гравюры располагается группа аллегорических фигур. В центре нее изображен царь с мечом в доспехах римского полководца, в лавровом венке и горностаевой мантии. К нему из глубины движется процессия воинов со знаменами под предводительством Марса. Вокруг императора располагаются различные фигуры, в том числе трубящие в рог славы тритоны, управляющие морскими конями, которые, в свою очередь, везут колесницу в виде морской раковины, служащей постаментом группе Петра и Марса. С правой стороны восседает с трезубцем Нептун, держащий в руках сеть. В основе данной программы заложена все та же идея прославления. Божественному избраннику, несомненно, уделяется приоритетное внимание, Петру воздают почести сам бог войны Марс и хозяин морей Нептун, в колеснице которого едет российский монарх. Морской бог как будто показывает свое расположение, демонстрируя полную сеть со шведскими судами, попавшими в ловушку. Образ сети может быть истолкован и как пленение ветров Эола, мешающих одержать победу¹³. Образ царя сопряжен с идеей снискания милости всемогущих стихий, их благосклонности. Античные герои непринужденно живут рядом с Петром, так же как и присутствуют они в его повседневной жизни: «... я думаю, – пишет Петр в одном из своих писем, – что Нептунус zelo на меня гневен, что в мою бытность ни однажды такую кроткую зимою не порадовал и хотя я всем сердцу ко оному всегда пребываю, но он ко мне zelo не склонен»¹⁴.

Выработанная композиция с соответствующим программным значением переходит из одного произведения в другое, являясь своеобразной константой определенного семантического смысла.

В гравюре В.О. Киприянова (1714) медальон с изображением Петра I находится в центре. Государь представлен погрудно в латах и горностаевой мантии. Вокруг медальона расположено множество символов и аллегорических фигур, мотивы религиозного содержания соседствуют со светскими сюжетами. В верхней части крылатые Добродетель Божия и Свет Божий держат императорскую корону; внизу слева, у пьедестала с текстом – архангел в латах и шлеме поражает дьявола, справа – Врачевство Божие учит юношу-странника. В медальонах – эмблемы из книги «Символы и Эмблемата», аллегория Надежды в виде парусного корабля и крепости на море. В нижней части композиции за крылатыми фигурами изображены пушки на лафетах. В четырехчастном построении композиции прослеживается деление на сферы, в которых действуют смысловые пары: земного и небесного, то есть божественного, справедливости и зла, так же как и силы, доблести, невежества и учености, символически связанных с водной и огненной стихиями. Модель физического устройства мира накладывается на мир повседневности, насыщаясь дополнительными смысловыми значениями. Центральная фигура монарха уподоблена солнцу, центру вселенной, вокруг которого движутся все земные стихии в вечном круговороте.

Композиция «Конклюзии о престолонаследии» (1717) А.Ф. Зубова делится на две взаимосвязанные пространственные зоны. В нижней части в центре изображена царская семья – Петр в лучах славы, спускающихся с неба, рядом с ним Екатерина, царевич Петр Петрович, окруженные множеством реальных персонажей и аллегорических фигур. Верхнее поле, в свою очередь, включает несколько сфер, соотнесенных, по нашему предположению, с представлениями о стихиях: воздушной, небесной и огненной, в виде божественных лучей светила, пробивающихся сквозь сумрачное небо; земной, выраженной холмистыми вершинами на заднем плане и образом цветущего града (как аналога града небесного); водной – олицетворенной образом флота. Объединенные вместе, они демонстрируют модель устройства мира, в котором главная, центральная роль уготована монарху и его семье. Человек (в данном случае Петр), таким образом, предстает как мерило всех вещей и даже как центр вселенной. Образ царя, божественного избранника ассоциирован с идеей покорения и усмирения всемогущих стихий. Плоды монарших трудов, композиционно взаимосвязанные образы царственного града и императорского флота, уже сами по себе наделенные глубоким сакральным смыслом, восходят в итоге к идее божественного Дома, олицетворенного в образе вечного процветающего Государства.

Можно сказать, что «апофеозом» заявленной идеи является гравюра-конклюзия П. Пикарта и А. Зубова «Пресветлому царскому Богом сопряженному союзу» (1715), также посвященная теме престолонаследия, сочиненная И. Кременецким в честь рождения царевича Петра Петровича.

Подробный анализ этого сложного программного произведения был проведен И.Д. Чечотом, и потому укажем лишь на наиболее значимые для нас детали¹⁵.

Сложная по композиционному построению гравюра поделена на четыре сферы – небесную умозрительную, небесную пейзажную, земную и морскую. Слева на переднем плане изображен Петр, стоящий на четвертьдеке большого линейного корабля. Царь в доспехах и горностаевой мантии держит правой рукой Андреевский крест – символ мореплавания, левой сжимает маршальский жезл. На перекаладинах надпись: «Приплыхом в местом нарицаемое доброе пристанище» («подразумевается царствие небесное для апостола Андрея и Христа». – И.Д. Чечот). В противоположной части изображена бухта с символическим образом дома, дворцом. На берегу Петра встречает Екатерина в сопровождении аллегорических фигур. В данном сюжете заключен символический образ со-

здания государем памятника своему правлению, воздвигнутой Империи, постаментом которой служит гиперболизированное изображение корабельной кормы. В основе лежит идея о надежном убежище и пристанище, способном спасти и защитить от бурь, штормов, оплоте, ограждающем от бедны с химерами.

Многофигурное пространство верхнего поля гравюры пестрит всевозможными образами. Здесь рядом присутствуют античные персонажи и христианские святые, мифологические существа, птицы и звери, плоды – олицетворение земного мира, морские раковины, напоминающие еще раз об образе воды, земной глобус и небесные светила – Солнце и Луна. В этом паноптикуме, кажется, предпринята попытка запечатлеть все вселенское пространство, весь макрокосм, который служит прославлению монарха, его «дел и деяний», а также царского рода.

Подводя итог, отметим, что образ водного пространства чреват в портрете петровского времени множеством разнообразных трактовок. Наряду с демонстративной функцией принадлежности лица к морскому делу такого рода фон может быть символом государства, указанием на готовность к ратному подвигу, дополняться идеями божественной природы монархической власти Петра. Вода в этом контексте трактуется как важная составная часть в системе мироустройства, центром которой является личность правящего монарха.

Примечания

¹ *Калязина Н.В., Комелова Г.Н.* Русское искусство Петровской эпохи. Л., 1990. С. 35.

² *Соколов М.Н.* Мистерия соседства: К метаморфологии искусства Возрождения. М., 1999, С. 306.

³ *Чечот И.Д.* Портретные изображения Петра и некоторые черты эстетики петровского корабля // Отечественная и зарубежная культура XVIII в. Сборник ЛГУ. Л., 1986. С. 58.

⁴ Целью кампании было генеральное сражение со шведским флотом, осада Копенгагена. Операция, продолжавшаяся несколько дней, из-за нерешительности датского правительства была отложена, в результате был сорван план нанесения Швеции решительного удара и окончания войны. В октябре русский флот и войска были вынуждены направиться в Россию. Однако влияние России на соседние прибрежные государства продолжалось. Флотом, беспрепятственно передвигавшимся по Балтийскому морю, в этот год было захвачено несколько шведских коммерческих судов, а сухопутными войсками в Финляндии был взят город Каяненбург, неприятельские войска вытеснены окончательно в Швецию.

⁵ *Ровинский Д.А.* Подробный словарь русских гравированных портретов. Т. 3. СПб, 1888. Стб. 1567.

⁶ В расположении эскадры находилось 20 русских, 19 английских, 17 датских и 25 голландских кораблей.

⁷ Шенк Питер (1655, Эльберфельд – 1718, Амстердам), немецкий гравер, учился и работал в Амстердаме, где в начале 1680-х гг. основал типографию, издававшую в основном карты и атласы.

⁸ *Шукина Е.С.* Медальерное искусство в России XVIII в. Л., 1962. С. 10.

⁹ *Чечот И.Д.* Портретные изображения Петра... С. 77

¹⁰ А. Зубов. Портрет главного кораблестроителя И.М. Головина, 1720-е гг.

¹¹ *Беспятовых Ю.Н.* Петербург Петра I в иностранных описаниях. М., 1991. С. 148.

¹² *Соколов М.Н.* Мистерия соседства... С. 307.

¹³ Данный сюжет был воспроизведен в композиции «Завоевание Балтийского моря» северного обелиска «Врат триумфальных, строенных трудами школьных учителей», 1710 г. В ней Тритон держит сеть с ветрами, «Эоля бога ветров, имущего в сетце ветры в вертеп загонает». См. *Тюхменева Е.А.* Искусство триумфальных врат в России в первой половине XVIII в. М., 2005. С. 79.

¹⁴ Там же. С. 125.

¹⁵ См. *Чечот И.Д.* Портретные изображения Петра... С. 60–71.