

**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

A43 **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): иностранное влияние 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. Manasheva. 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

Ю.И. Чежина
(СПбГУ)

Образы всадниц в русской культуре XVIII в. К типологии конного портрета¹

В западноевропейской живописи конный портрет как специфическая категория парадного изображения с идеологическим подтекстом и собственной системой символики сложился в XVI в., имея продолжительную эволюцию. К XVII столетию в этом типе парадного портрета выработались каноны и определенные традиции, сформировавшиеся в соответствии с идейными и эстетическими запросами эпохи.

Приоритет в развитии этого жанра всецело принадлежал скульптуре, а иконография восходит к античности (статуя Марка Аврелия, послужившая образцом для последующих конных монументов, в том числе кондотьеров работы Верроккио и Донателло). Эпоха Возрождения внесла свой вклад в развитие образной системы и иконографии конных изображений, как правило, представлявших воинов и властителей. Героизация и возвеличивание исторической личности стали особенно актуальными в эпоху сложения абсолютизма и господства монархий в политической системе Европы. Начиная с Ренессанса конный портрет постепенно утверждается и в живописи, пройдя путь развития от изображения всадников в сюжетной картине до фигуры экстраординарного значения, сначала явственно доминирующей (даже в масштабном отношении) в батальной, бытовой или охотничьей сцене, а затем вытесняющей с полотна все второстепенное.

Верное заключение Л.А. Маркиной о том, что «каноническая форма конного портрета была выработана в западноевропейской живописи в эпоху Ренессанса», получив широкое распространение в XVII столетии в искусстве барокко², требует уточнения: типы конного портрета в пору Возрождения только складывались, шел активный поиск адекватных идеологическому заказу форм портрета монарха или военачальника-победителя. Поэтому ренессансные произведения этого жанра еще лишены шаблонности и более разнообразны по композиции (например, работы Тициана и Франсуа Клуэ первой половины XVI в.). Они стали образцами для других европейских художников и положили начало процессу формирования особого языка символики, стереотипов и правил в этой категории живописи, которые окончательно устоялись к XVII в. в значительной степени благодаря появлению целой серии великолепных конных портретов испанских королей кисти Диего Веласкеса и Питера Пауля Рубенса, а также картин этого жанра у Ван Дейка.

Иконографические схемы, композиционные приемы и образный строй парадного конного портрета стали привычными и почти обязательными в XVIII столетии, когда этот жанр в целом теряет признаки творческого поиска новых решений.

Портрет должен был отвечать требованиям времени и политической системы, возвеличивая образ властителя и победителя. Анализируя портретную живопись XVII в., В.Н. Лазарев писал, что «лошадь использовалась как своеобразное средство для вознесения человека на высокий пьедестал, откуда он представлялся простому смертному, «рожденному ползать», в виде недостижимого героя»³. Спокойная невозмутимость лица монарха, его устойчивая посадка на лошади и уверенное управление сильным животным, покорным воле всадника, символизировали мощь империи и незыблемость государственной власти, а также непререкаемый авторитет полководца. Всадник, как правило, изо-

бражался на вздыбленном коне. Батальные сцены постепенно отходят на второй план и чаще всего присутствуют, будучи лишь фоном и аллюзией на заслуги и значимость изображенной личности.

Нельзя не отметить, что образы благородных всадниц, как правило, имеют свои особенности иконографии в сравнении с мужским конным портретом. Обычно дама представлена восседающей на спокойно шествующем роскошном коне. Хотя в некоторых случаях в женских конных изображениях, как и в мужском портрете, используется поза вздыбленного коня. Как правило, это портреты царственных особ, где просматривается задача возвеличивания образа и придания ему особого монаршего статуса, что следует расценивать как содержательную программу произведения.

Важно подчеркнуть одну особенность конного портрета эпохи барокко: в отличие от ренессансных мастеров, досконально изучавших натуру, в том числе и лошадь как объект изображения (о чем свидетельствуют, например, многочисленные штудии и наброски Леонардо да Винчи и Микеланджело), художники этого периода уходят от работы с натурой, предпочитая ориентироваться на образцы предшественников и создавая некий идеальный образ.

В манере изображения коня в западном искусстве сформировались определенные стереотипы, с явным акцентом на декоративности. Это касается не только некоторой стилизации конских статей, но и трактовки лошадиной головы, приобретающей в искусстве барокко и рококо почти очеловеченную выразительность глаз. К середине XVIII в. сложились представления о безупречном экстерьере верховой лошади, отразившие эстетические предпочтения эпохи. Они были сформулированы в вышедшей в 1757 г. книге немецкого ипполога Центнера «Как должна быть построена красивая лошадь»: для животного совершенных пропорций предполагалась «баранья» голова, лебединая шея, вогнутая спина и длинные ноги. Конь должен был иметь мощный корпус с высоким округлым крупом⁴.

Западная изобразительная традиция создала в соответствии с этими критериями особый иконографический тип. Как живопись, так и скульптура, демонстрировали именно такой идеальный экстерьер, что выразилось в стилизации и выработке своего рода штампа. Таким образом, в трактовке конской фигуры в парадном конном портрете эпохи барокко устанавливаются каноны, отмеченные тенденцией к условности и декоративности. В известной степени в этом проявляется характерная для изобразительного искусства XVII–XVIII вв. приверженность к «образцовому искусству» и широко распространенная практика копирования признанных произведений.

В Россию тип парадного конного портрета пришел в сформировавшемся виде и не имел собственного пути постепенного развития. Его появление в русской художественной культуре связано с петровской эпохой, когда востребованность подобных произведений была особенно высока в связи с политикой Петра I, военными победами и актуальностью темы государственности в России. Батальные картины и конные портреты петровского времени представляют собой типичные для европейской живописи примеры. Сцены Полтавского сражения с доминирующей конной фигурой Петра I кисти Л. Каравакка, конные портреты работы И.-Г. Таннауэра и Ф. Жувене, гравюры П. Пикарта и А.Ф. Зубова демонстрируют европейскую художественную традицию и в абсолютном большинстве выполнены иностранными мастерами. Однако петровская эпоха, когда мужскому конному портрету придавалось чрезвычайно большое значение и особое звучание, связанное с концепцией величия и победности, не оставила ни одного женского конного изображения.

Впервые портреты всадниц отмечены в русской культуре XVIII столетия в елизаветинское время и связаны с именами Г.-Х. Гроота и Г.-К. Преннера.

Небольшое полотно Г.-К. Преннера, представляющее Елизавету Петровну на коне со свитой (1744–1755, ГРМ), полностью соответствует барочной стилистике. Сложная многофигурная композиция в аллегорической форме отражает тему восточной политики России. На переднем плане – государыня, в небе над которой парят два орла, держащие в лапах скипетр и оливковую ветвь. На головах птиц – корона и вензель Елизаветы Петровны. Императрица, гордо восседающая на изящном тонконогом вороном коне с единственной белой отметиной на левой задней ноге, облачена в латы. Лента и звезда ордена Св. Андрея Первозванного подчеркивают государственную значимость персоны. Монархиня увенчана лавровым венком, на боку – шпага. На земле, почти под копытами лошади, лежат брошенные доспехи. Елизавету Петровну окружает многочисленная свита, в составе которой наследник престола Петр Федорович, изображенный с лентой и звездой ордена Св. Андрея Первозванного, и его супруга, запечатленная с лентой и звездой ордена Св. Екатерины Большого Креста. Слева скачут кавалеры под предводительством великого князя; справа, у роскошных шатров – всадницы во главе с Екатериной Алексеевной. Причем, если на мужчинах военные мундиры, то все статс-дамы, как и императрица, в рыцарских доспехах, некоторые – со шпагами наголо. На заднем плане виднеется турецкая крепость, осажденная русскими войсками, куда и направляет указующий перст государыня.

В отличие от Преннера Г.-Х. Гроот был приверженцем утонченного и изысканного стиля рококо. Вероятно, лучшим произведением Г.-Х. Гроота может считаться «Конный портрет Елизаветы Петровны с арапчонком» (ГТГ), написанный художником вскоре после прибытия в Петербург в 1743 г. Гроот в создании конного портрета опирался на традиции западноевропейской живописи, принесенные им на русскую почву.

Что касается дамской верховой езды, то уже в первой половине XVIII в., по-видимому, она стала неотъемлемой чертой и обязательной принадлежностью аристократической жизни. Образцом для этого, разумеется, послужил западноевропейский пример. Сама Елизавета, как отмечают современники, уже в юности была умелой наездницей. Б.-Х. Миних отмечал, что девочка «полна здоровья и живости <...> уверенно чувствуя себя на прогулках верхом»⁵. Посол испанского короля герцог Лирийский, характеризуя принцессу Елизавету, в числе прочих достоинств отмечал, что она «хорошо танцует и ездит верхом без малейшего страха»⁶. Обилие охот, верховых прогулок и торжественных выездов требовало навыков в обращении с лошадью и умения уверенно держаться в седле.

Военный костюм использовался императрицами в официальных торжествах, имевших устойчивые традиции, близкие к ритуалу: государыня, одетая в мундирное платье, сшитое по форме одного из гвардейских полков – Преображенского, Измайловского, Семёновского или Конного, полковником которых она являлась, – принимала парад.

Что касается изображения Елизаветы Петровны на верховой прогулке в сопровождении арапчонка, то Гроот, по сути, открыл этим произведением новое направление в жанре конного портрета в русском искусстве: образ всадницы впервые появился в отечественной живописи, как и жанр «портрета-прогулки». Венценосная модель представлена в мундире Преображенского полка, который она патронировала в соответствии с заложенной Петром I традицией. В руке императрицы – маршальский жезл. Однако, несмотря на то что композиция картины и все атрибуты соответствуют требованиям репрезентативного изображения и указывают на парадность портрета, произведение решено в игривом духе рококо.

Всадница гарцует на фоне романтического пейзажа: на полотне запечатлен уголок парка с густой зеленью и архитектурными элементами в виде декоративной вазы на постаменте. Вдали открывается водное пространство с кораблями.

Великолепный темно-гнедой конь с богатой сбруей, длинным волнистым хвостом, крутой шеей, изящной маленькой головой и мощным крупом демонстрирует пристрастия середины XVIII в. в конском экстерьере, соответствующие своеобразной моде. Особое внимание при выборе лошади уделялось ее росту и эффектности. Все эти достоинства старательно переносились на полотно. Портрет Елизаветы Петровны с арапчиком, вероятно, настолько отвечал вкусам европейского рококо, что был воспроизведен в фарфоровой группе Мейсенского завода (ГТГ), а сама композиция неоднократно повторялась другими мастерами.

В Эрмитаже хранится большой конный портрет Елизаветы Петровны с арапчиком, который Е. Голлербах ошибочно приписывал Грооту⁷. Композицию можно назвать вариацией на тему полотна немецкого художника. Фигуры представлены в ином ракурсе с другим направлением движения, чем у Гроота: конь Елизаветы движется на зрителя по диагонали. Интересно, что иконографически конь на этом портрете ближе не гроотовскому оригиналу, а аллегорическому портрету Екатерины II работы С. Торелли⁸, написанному во второй половине XVIII в. Учитывая серую масть коня, в нем можно заподозрить знаменитого екатерининского Бриллианта. Таким образом, есть все основания предположить, что портрет создан не в середине XVIII в., а во второй половине столетия и не без влияния образца С. Торелли. Прихотливая поза коня с «кокотливым» поворотом головы и манерным выражением придают картине еще большую декоративность, обусловленную законами стиля.

По-видимому, около 1744 г. Г.-Х. Гроот написал парные портреты великого князя Петра Федоровича верхом на серой лошади (ГРМ) и конный портрет его супруги великой княгини Екатерины Алексеевны (ГРМ, варианты в ГТГ).

Малые по размеру, но парадные по сути портреты великокняжеской четы не лишены прелести изысканного изящества, свойственного рокайльному портрету, и отличаются тонкостью колористического решения. Екатерина изображена в парке скачущей галопом на вороном коне. Художник не стремится ни к передаче портретной индивидуальности, ни тем более духовного склада и характера. Однако он тщателен в других деталях: красивому тонконогую коню с длинным пышным хвостом и крутой шеей уделено не меньше внимания, чем всаднице. Интересно, что в изображении коня Гроот использует явный штамп: лошадь почти полностью повторяет коня Елизаветы в портрете с арапчиком. Темная масть, экстерьер, даже белая отметина на лбу совершенно идентичны в обоих случаях. Изменено только положение ног коня.

Иконографические стереотипы в изображении лошадей в конных портретах XVII–XVIII вв. позволяют сделать любопытное наблюдение. Так, поза и движение коня под седлом Елизаветы Петровны в картине Гроота передают исполнение пиаффе – элемента высшей школы верховой езды, так называемой «рыси на месте»⁹. Стоит указать, что во многих живописных и скульптурных произведениях, а также в фарфоре XVIII–XIX вв. верховые лошади запечатлены именно в момент исполнения той или иной фигуры или упражнения *Haute école*, что вовсе не означает наличия каких-то серьезных реальных навыков модели в данной области. Обучение лошади движениям и фигурам *Haute école* занимает от четырех до шести лет, а подготовка квалифицированного берейтора требует десяти-пятнадцати лет, о чем свидетельствует практика единственной действующей в

наше время и сохранившейся в своем классическом виде Венской школы верховой езды¹⁰. Таким образом, позирование в таком положении, по существу, невозможно. Это наблюдение свидетельствует скорее о существовании неких канонов и традиций в изобразительном искусстве, унаследованных из западноевропейской художественной школы, развитие которой шло в русле формирования культуры Европы в целом, включая и сложение особого типа верховой езды, проявившегося в феномене *Haute école*. Система высшей школы верховой езды, зародившаяся в XVI в. в Италии и получившая развитие в XVII в. во Франции, а затем распространившаяся по всей Европе, несомненно, была выражением как исторического уровня военного дела, в котором существенная роль отводилась кавалерии, так и своеобразной аристократической эстетики.

Правила манежной верховой езды *Haute école* были закреплены в многочисленных трактатах и книгах по обучению этому искусству коня и всадника, которые издавались начиная с XVII в. признанными в этом деле специалистами. Гравюры, иллюстрировавшие подобные издания, и служили образцом для живописцев при работе над конными портретами. Самой известной книгой, содержащей подробнейшее руководство по езде высшей школы, было сочинение Франсуа-Робишона де ля Гериньера (1688–1751), получившее название «Конной библии» и выдержавшее в XVIII в. три издания: в 1733, 1751 и 1756 г. В библиотеке Эрмитажа есть экземпляр 1751 г. издания, принадлежавший А.Д. Ланскому¹¹. После его смерти Екатерина II забрала его библиотеку себе, благодаря чему в Эрмитаже оказалось три трактата по обучению верховой езде высшей школы разных авторов (в том числе и Гаспара Сонье). Эти книги снабжены прекрасными гравюрами, иллюстрирующими все упражнения и фигуры *Haute école*¹².

Следует подчеркнуть, что статус канона для конного портрета приобретают наиболее эффектные позиции всадника: в момент исполнения упражнений «на земле» (пиаффе, галопада или собранный манежный галоп, тер-а-тер – галоп в два следа и в два темпа, при котором лошадь одновременно поднимает и ставит на землю передние ноги, а сильно согнутые задние отбивают такт под собой), а также семь разновидностей фигур «над землей», среди которых мезэр, курбет, пезада или левада. Причем шаблоном для их воспроизведения, очевидно, служили именно изображения из руководства по верховой езде.

Еще одно произведение наглядно демонстрирует вероятное использование иллюстраций из трактатов по высшей школе верховой езды в качестве иконографических прототипов для конных портретов: портрет Екатерины II верхом на коне Бриллианте кисти датского живописца В. Эриксона (1722–1782) (Илл. 87). Точнее, речь идет о целой серии авторских повторений портрета императрицы в день 28 июня 1762 г., который тиражировался мастером в разном размере. Копии, что весьма примечательно, В. Эриксен писал по желанию государыни, которая была чрезвычайно довольна портретами его работы и приказала скупить у художника все свои изображения. Оригинал (389 × 357 см) был создан в 1762 г. для аудиенц-зала в Большом дворце Петергофа. В Эрмитаже экспонируется авторский вариант уменьшенного размера, написанный после 1762 г. Другие авторские копии хранятся в собраниях ГРМ (две картины); в Королевском музее изящных искусств в Копенгагене и в музее г. Шартра. В. Эриксен блестяще владел профессиональными навыками и, по замечанию Н.Н. Врангеля, был типичным представителем скандинавской школы живописи, для которой характерна ясность, четкость письма и свежесть ярких красок¹³. Он выполнил целый ряд весьма эффектных произведений, в том числе конные портреты Алексея Орлова в костюме сарацина и Григория Орлова в костюме римлянина на турнире (ГЭ).

Портрет Екатерины II выделяется из всего ряда рассмотренных нами изображений всадниц. Этот портрет, несомненно, играет роль манифеста. Он призван не только увековечить памятный день 28 июня 1762 г., день переворота и единоличного воцарения Екатерины на российском престоле, но и прославить императрицу, сделав ее образ символом власти. Неслучайно важны были все подробности, узнаваемые современниками и очевидцами событий. Вспомним, что С.А. Порошин отмечает, что «волосы написаны распущенные, и платье все в пыли, как то мы своими глазами видели»¹⁴. Екатерина в мундире подпоручика лейб-гвардии Семеновского полка (подтвержденная документально деталь, указанная и в записках Е.Р. Дашковой)¹⁵ представлена едущей верхом на светло-сером в гречку коне.

В отделе рисунков Королевского музея изящных искусств в Копенгагене хранится рисунок с тщательно проработанной фигурой лошади. Однако, судя по совпадению целого ряда деталей в композиции, иконографическим образцом, вероятно, послужила иллюстрация исполнения пассажа (упражнения *Haute école*) из «Конной библии» Гериньера: примерно совпадают по расположению элементы пейзажа, хлыст в руках всадника заменен шпагой¹⁶ (Илл. 88). Использование таких практических образцов несколько не снижало пафоса произведения.

Портрет носит официальный характер. На нем Екатерина предстает государыней и воевательницей с победно обнаженной шпагой, в белых перчатках, в ярко-зеленом мундире с голубой андреевской лентой через плечо и высоких сапогах со шпорами. В таком контексте естественна мужская посадка царственной всадницы.

Фон решен в многоплановом построении: в отдалении движутся войска и повозки, их очертания постепенно становятся все менее ясными. Ритмический ряд наклоненных штыков и вторящий ему, но направленный в другую сторону ряд знамен создают ощущение размеренного движения. Сам факт изображения императрицы на фоне войск представляется примечательным. Государыня медленно выезжает из-под сени деревьев на освещенное пространство. Лицо Екатерины обращено на зрителя, который ощущает себя очевидцем, стоящим у обочины дороги. Плотные сжатые губы, надменное выражение лица передают непоколебимую и спокойную уверенность монархини. Все детали обстоятельно прописаны: добротная сбруя, красный шитый золотом чепрак. Чинно вышагивающий мощный Бриллиант неторопливо несет царственную всадницу. Ассоциация с традиционными императорскими портретами, несомненно, намеренно акцентировалась. Конный портрет Екатерины II в мундире Семеновского полка, по-видимому, был для нее чрезвычайно важен и дорог. Он служил не только задаче увековечить факт воцарения Екатерины, поддержанной гвардией, но и провозгласить ее не просто императрицей, а, по существу, императором. Официальный парадный портрет, каковым является работа В. Эриксона, был символом начала новой, екатерининской эпохи.

Женская верховая езда в России получила гораздо меньшее и более позднее распространение, чем в Западной Европе. Знаменательно, что образы всадниц рассматриваемой эпохи принадлежат кисти мастеров россики, а объектом изображения становятся лишь царственные особы. По сути, в XVIII в. все конные женские портреты в той или иной степени являлись символическими картинами, и лишь к XIX в. прошли эволюцию до парадного салонного портрета, не лишённого жанрового оттенка. В отличие от произведений такого типа последующего времени портреты XVIII в. имеют значительно более сложную смысловую программу.

Примечания

¹ Исследование выполнено в рамках НИР «Традиционное и современное искусство в России и Западном мире в контексте общеевропейских интеграционных процессов: модульное структурирование». Мер. 2. Проведение фундаментальных научных исследований по областям знаний, обеспечивающим подготовку кадров в СПбГУ. 5.38.100.2012.

² Маркина Л.А. От барокко к рококо: эволюция конного живописного портрета в России // Барокко в России. М., 1994. С. 170.

³ Лазарев В.Н. Портреты в искусстве XVII века. М.-Л., 1934. С. 23.

⁴ Рисунок из книги Центнера приведен в кн.: *Бегунова А.И.* В звонком топоте копыт... Прошлое и настоящее советского конного спорта. М., 1989. С. 87.

⁵ Безвременье и временщики. Воспоминания об «Эпохе дворцовых переворотов» (1720–1760-е годы). Л., 1991. С. 72.

⁶ *Герцог Лирийский.* Записки о пребывании при императорском российском дворе в звании посла короля Испанского // Россия XVIII века глазами иностранцев. Л., 1989. С. 247.

⁷ *Голлербах Е.* Портретная живопись в России. XVIII век. Пг., 1923. С. 25.

⁸ В настоящее время местонахождение полотна неизвестно.

⁹ *Де ля Гериньер Ф.-Р.* Конная библия: школа верховой езды / Пер. С.Н. Низова. М., 2007. Рис. на с. 197.

¹⁰ *Хельмбергер В.* Испанская школа верховой езды. Вена, Барселона, 1998. С. 92, 94.

¹¹ *De la Guérinière F.-R.* École de Cavalerie, contenant la connaissance, l'instruction et la conservation du cheval. Paris, 1751. Государственный Эрмитаж, Инв. № 127889.

¹² *De Saunier G.* L'Art de cavalerie, ou la manière de devenir bon écuyer. Par des règles aisées et propres à dresser les Chevaux à tous les usages, que l'utilité et le plaisir de l'Homme exigent; tant pour le manège, que pour la guerre, la chasse, la promenade, l'attelage, la course, le tournoi, ou caroussel, etc. Amsterdam-Berlin, 1756. Государственный Эрмитаж, Инв. № 127906; L'Art de monter à cheval, ou description du manège moderne, dans sa perfection; expliqué par des leçons nécessaires, et représenté par figures exactes, depuis l'assiette de l'homme à cheval jusqu'à l'arrêt; accompagné aussi de divers mors pour bien brider les chevaux. Amsterdam, 1759. Там же. Инв. № 127893; Vorstellung und Beschreibung derer Schul und Campagne Pferden nach ihren Lectionen, in was vor gelegenheiten solche können gebraucht werden. Représentation et Description de tous les leçons des Chevaux de Manège et de Campagne, dans quelles occasions on s'en puisse servir. Augsburg, 1760. Там же. Инв. № 89960.

¹³ *Врангель Н.Н.* Иностранцы в России // Старые годы. 1911. Июль – сентябрь. СПб., 1911. С. 65.

¹⁴ Семена Порошина записки, служащие к истории его императорского высочества благоверного государя цесаревича и великого князя Павла Петровича наследника престолу российского. СПб., 1844. С. 279.

¹⁵ *Дашкова Е.Р.* Записки // Она же. Литературные сочинения. М., 1990. С. 78.

¹⁶ *Де ля Гериньер Ф.-Р.* Конная библия... Рис. на с. 203.