

**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 Росси» 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. 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 |

Е.Г. Гойхман

(МГУ имени М.В. Ломоносова; ГМИИ имени А.С. Пушкина)

Особенности восприятия и интерпретации классической традиции в восточных сюжетах Эжена Делакруа 1830–1840-х гг.

Июльская революция 1830 г. стала поворотным моментом в истории французского романтизма. «Жалкие, бывшие предметом споров слова «классический» и «романтический» канули в бездну 1830 года... Осталось только искусство»¹, – пишет Виктор Гюго. Победа романтиков над сторонниками классицизма на рубеже 1820–1830-х в действительности привела к довольно неоднозначным результатам. Атмосфере, в которой мог бы существовать романтизм, уже не соответствовали ни ситуация в мире искусства, ни духовная обстановка времени господства принципа «золотой середины»². Большинство недавних романтиков отходят от экспрессивной, патетической манеры 1820-х гг. и обращаются к гораздо более сдержанному и умеренному художественному языку.

Творчество Эжена Делакруа также отражает эти характерные для его времени тенденции. Наметившаяся в «Свободе на баррикадах» (Лувр, Париж) заметная классицизация стилистики была подкреплена впечатлениями от состоявшейся в 1832 г. поездки художника в Алжир и Марокко. К. Кларк очень точно замечает: «Так же как месяцы, проведенные в Риме Тернером, сделали его менее классическим, пребывание Делакруа в Марокко лишило его работы экстравагантного восточного оттенка»³. На смену свойственному Делакруа в 1820-е гг. романтическому увлечению живописной стороной Востока, восточными сюжетами, костюмами приходит представление о Востоке как о воплощении подлинной, простой и гармоничной жизни, во всем составляющей контраст беспокойной европейской цивилизации. Главным открытием художника на Востоке стала античность. «...Римляне и греки – прямо за порогом... Рим уже не в Риме, – пишет художник. – Вы словно попали в Рим или Афины, лишенные аттицизма, но зато кругом плащи, тоги и тысячи подробностей в античном духе»⁴. Ясно, что Делакруа понимает здесь античность вне связи с какими-либо традиционными историческими и мифологическими сюжетами, широко распространенными в старой европейской живописи. Его интересует, с одной стороны, внешняя схожесть с образами античности, а с другой, ее внутренний живой дух.

Настоящая статья посвящена работам Делакруа на сюжеты из восточной жизни 1830–1840-х гг. – периода, наиболее классичного во всем творчестве художника. В статье будет рассмотрено то, как проявляет себя классическая составляющая стиля Делакруа, в какой мере здесь сказывается влияние старых мастеров, и что нового вносит художник в свои образы.

В своем стремлении максимально подчеркнуть те качества классической простоты, спокойствия и благородного достоинства, которые так поразили его в жителях Востока, Делакруа, как это всегда было свойственно его методу, прибегает к преувеличениям. Фигуры огромного большинства его персонажей могут быть вписаны в очень замкнутую, геометрически обобщенную форму, в почти правильный треугольник или овал («Алжирские женщины» (Лувр, Париж) (Илл. 68), «Еврейская невеста» (Лувр, Кабинет рисунков), «Улица в Мекнезе» (Буффало, Нью-Йорк), «Арабский воин у могилы» (Худо-

жественный музей, Хиросима), «Солдат гвардии императора Марокко» (Музей Изыщных искусств, Бордо)). Пирамидальные очертания фигур, например, «Сидящего турка» (Лувр, Кабинет рисунков) могут напомнить также и композиции эпохи Возрождения, в частности, находящийся в Лувре «Портрет Бальдассаре Кастильоне» Рафаэля, с которого Делакруа в 1820-е гг. выполнил рисунок (Лувр, Кабинет рисунков). Обобщенные формы создаются в основном скрывающими и окутывающими фигуру обширными драпировками, что соответствует реальному характеру одежды жителей Востока. Уделяя в «Алжирских женщинах» большое внимание передаче костюмов, отличающихся повышенной декоративностью и богатством цветов, Делакруа переводит внимание с психологического выражения на внешний облик и придает своим образам монументальность и близкую к классике нейтральность, заставляя вспомнить о персонажах луврского полотна «Брак в Кане» Веронезе и картин голландских мастеров. Именно голландскую школу и творчество Веронезе (а позднее и Тициана) Делакруа выделяет из всего европейского христианского искусства и замечает в них черты, роднящие их с «древними, у которых внешняя пластичность формы всегда стоит впереди экспрессии»⁵. На обратном пути во Францию Делакруа посетил Испанию, получил возможность близкого знакомства с работами старых мастеров и, вместе с тем, отметил для себя сходство образов повседневной жизни Испании и Востока: «Я обнаружил в Испании все то, с чем расстался у мавров... Монахи, андалусские костюмы и т. д.»⁶. Присутствующие в картинах Делакруа многочисленные изображения арабов в бурнусах с капюшонами напоминают известные ему образы монахов и святых Сурбарана, облаченных в строгие, монументальные одеяния, лишенные внешней динамики⁷. Сам художник проводил подобные сравнения, говоря о «суровых маврах в накидках с капюшонами, похожих на монахов-картезианцев»⁸ или на «фигуры евангелистов времен Данте» в «сюите старых итальянских гравюр»⁹. Ряд рисунков Делакруа 1820-х гг., изображающих людей в монашеских одеяниях (Лувр, Кабинет рисунков), показывают, что воображение художника было уже подготовлено к возникновению подобных ассоциаций.

Помимо драпировок большую роль играет также и то, что персонажи Делакруа изображены в необычных, компактных позах, на корточках или полулежа. Здесь художник также, с одной стороны, воспроизводит реальные привычки жителей Востока¹⁰, а с другой, проводит прямые параллели с характерным для античности мотивом непринужденной позы отдыха, полной спокойствия и величия. Замечено, что «Алжирские женщины» частично навеяны знаменитой группой трех богинь (Гестии, Дионы и Афродиты) с фронтона Парфенона, которые Делакруа зарисовывал в 1825 г. в Лондоне¹¹. «Лежащий марокканец» (Лувр, Кабинет рисунков) оказывается близок к статуе т. н. «Диониса» с того же фронтона (Британский музей, Лондон), об интересе к которой снова свидетельствуют рисунки художника (Лувр, Кабинет рисунков). Некоторые образы Делакруа прямо отсылают к античному мотиву возлежащих фигур, в частности, на этрусских саркофагах, которые также еще в 1820-е гг. привлекли внимание художника¹². Персонажи в сходных положениях очень часто встречаются в набросках Делакруа и при изображении двухфигурных сцен. Постоянно повторяющийся в зарисовках художника сюжет диалога передается не как жанровая сцена с активной жестикуляцией, а в виде симметричного расположения двух персонажей в противоположно направленных разворотах (пастель «Арабский продавец фруктов»¹³, рисунок «Беседующие арабы»¹⁴, сепия «Разговор»¹⁵). Такая схема очень часто встречается и в старом европейском искусстве при изображении созерцательных, лишенных динамики мифологических и аллегорических сюжетов¹⁶. Делакруа связывает

действующих лиц сугубо композиционными средствами, с помощью линии, проходящей от изолированного героя к другим персонажам («Арабы, играющие в шахматы» (Шотландская национальная галерея, Эдинбург), «Улица в Мекнезе», «Алжирские женщины», «Вид Танжера с сидящими арабами» (Институт искусств, Миннеаполис)). С формальной точки зрения подобный композиционный прием обнаруживает определенное сходство с решением Рафаэля в ряде картонов для ковров Сикстинской капеллы. В «Передаче ключей» Делакруа высоко оценивает именно композиционное мастерство Рафаэля, противопоставившего фигуру Христа группе учеников¹⁷. По общему построению работы Делакруа сопоставимы и с картинами Пуссена. «Вид Танжера с сидящими арабами» можно сравнить с «Вдохновением поэта» (Лувр, Париж), «Игроков в шахматы» – с «Et in Arcadia Ego» (Лувр, Париж), а «Еврейских музыкантов из Могадора» – с центральной группой в «Воспитании Вакха» (Лувр, Париж).

Многофигурные композиции Делакруа также тяготеют к четкой выстроенности и симметрии. На картине «Султан Марокко» (Музей Августинцев, Тулуза) группа второстепенных лиц составляет правильное полукруглое обрамление для неподвижной и величавой главной фигуры. Часто в целях создания уравновешенной композиции художник активно прибегает к традиционному приему вводных композиционных фигур и объектов («Еврейская свадьба в Марокко», «Фанатики Танжера» (Институт искусств, Миннеаполис), «Каид марокканский» (Музей Изящных искусств, Нант), «Военные упражнения марокканцев» (Музей Фабр, Монпелье)). Р. Юиг проводит параллели между подобными композициями, картиной «Арабские комедианты» (Музей Изящных искусств, Тур) и работами художников французского классицизма XVII в. – Пуссена, Лесюера, Бурдона, в которых драматические многофигурные сцены часто заключались в строгие архитектурные декорации в классическом стиле или идиллическое природное окружение¹⁸.

Кроме того, картины Делакруа вписываются в традицию живописи северных художников, совершивших путешествие в южные края. Выдающиеся работы в этом жанре создали французские и голландские мастера (Никола Пуссен, Клод Лоррен, Клас Берхем, Корнелис ван Пуленбург). Более острое, чем у самих итальянцев, восприятие южной природы, способствовало широкому распространению в их творчестве, наряду с историческими сюжетами, бессобытийных сцен, воспроизводящих само ощущение жизни в этих местах: разнообразных мотивов идеальных пейзажей, пасторалей, танцев и вакханалий. Если для художников XVII в. таким центром была Италия, то для Делакруа, как и для большинства романтиков XIX в., он сместился еще южнее, в Северную Африку. Не только на уровне сюжета, но и огромной ролью яркого солнечного света картины Делакруа сближаются с итальянскими работами, для которых характерен особый интерес к передаче теплого, южного освещения и общей золотистой тональности.

В работах этого периода Делакруа нередко прибегает к использованию светлых фонов, на которых выделяются затемненные фигуры и силуэты. В сочетании с рефlekсами этот прием позволяет передать необыкновенную пространственность композиции и наполняющую ее воздушную атмосферу. «Существует человек, который умел передавать свет без резких контрастов, передавать пленэр... это Паоло Веронезе, – замечает Делакруа. – Не повторяя в точности его манеру, можно пойти по многим путям, на которых он поставил подлинники маяки»¹⁹. В «Алжирских женщинах» при всем богатстве и разнообразии отдельных ярких деталей господствует общая приглушенная тональность, состоящая из белых, желтоватых и коричневатых оттенков. Тень комнаты и льющийся из окна свет отражаются на лицах и фигурах алжирских женщин и чередуются в зависимости от про-

странственных планов. С этих сторон данная работа сопоставима с луврской картиной «Эсфирь перед Артаксерксом», отражающей характерное для позднего творчества Веронезе стремление к тональному единству. Делакруа объединяет двух таких разных мастеров как Веронезе и Мурильо, именно на основании их умения передавать локальные планы света и тени²⁰. Коричневые тона, мягкость, расплывчатая туманность, воздушность очертаний в «Еврейской свадьбе» также напоминают о живописи Мурильо, которой, по словам Делакруа, присуща «необычайная выпуклость, гармония нюансов, воздух и свет»²¹.

Таким образом, в восточных сюжетах Делакруа находят свое адекватное выражение вдохновившие художника ассоциации Востока с античностью. Его картинам не свойственен подчеркнутый экзотизм; увиденное на Востоке вызывает у художника ассоциации со старым искусством, а создаваемые им образы при всей их внешней несхожести с антиками характеризуются классической простотой и благородством. Однако, в соответствии со своими художественными задачами, Делакруа вносит в традиционные мотивы и значительные изменения.

Используя для передачи простой и классически спокойной формы массивные, скрывающие тело драпировки, Делакруа в такой степени сковывает фигуры и скрывает естественную жизнь тела, в какой это не было свойственно старому искусству²². Часто при абсолютном внешнем бездействии и пассивности обозначается только одно относительно свободное движение – наклон и поворот головы («Алжирские женщины», акварель «Посещение еврейской невесты»²³, «Лежащий марокканец»). Это движение совершенно обособленно, оно не отражается во всем теле и ничем не уравновешивается²⁴. Поэтому образам Делакруа не в полной мере присуща классическая нейтральность. В характерную для классического искусства замкнутость образа вносится элемент загадочности, намек на неизвестную, недоступную скрытую внутреннюю жизнь²⁵.

В изображении непривычных для европейского взгляда поз жителей Востока²⁶ можно видеть и влияние персидской и индийской миниатюры, которую Делакруа копировал в Национальной библиотеке²⁷. Пользуясь свободой, предоставляемой нетрадиционными художественными источниками, он прибегает к сознательным анатомическим искажениям, «ошибкам»: неловкая посадка головы, чрезмерно удлиненные, как бы бескостные руки, не совсем точное согласование частей тела (акварели, которые Делакруа сделал в Марокко с обитательниц гарема (Лувр, Кабинет рисунков)). Поза находящейся справа из «Алжирских женщин» и правого из «Арабов, играющих в шахматы», как бы присевших на одно колено, левого араба, сидящего на земле на корточках, плотно прижав колени к груди, профиль лица алжирской женщины с показанным почти в фас изображением глаза, волосы, данные единой, нерасчлененной черной массой, заставляют вспомнить также и о древнеегипетских статуэтках, рельефах и росписях. Находясь под впечатлением недавних археологических и научных открытий на Ближнем Востоке, Делакруа подчеркивает важную роль древневосточных цивилизаций, ставя их по своему значению в один ряд с античностью: «Индия, Египет, Ниневия и Вавилон, Греция и Рим... мы обязаны этим древним цивилизациям нашим искусством, в котором мы никогда не сравнимся с ними...»²⁸.

Определенное сходство с египетским искусством можно усмотреть в часто используемом художником приеме сопоставления темных, смуглых лиц и рук и ярких белых одежд. Этот контраст ненавязчиво привлекает к себе основное внимание зрителя и избавляет художника от необходимости изображать детали, черты лиц, эмоции и чувства.

В результате получается очень обобщенный, укрупненный, монументальный, поистине классический образ с присущей ему простотой и благородством. Вместе с тем обширные драпировки, скрывающие за собой смуглые полнокровные фигуры, вызывают также и ощущение некой непроницаемой оболочки, таящей в себе могучую, незнакомую внутреннюю силу.

Часто встречающийся у Делакруа мотив двухфигурных сцен, помимо рассмотренных выше аналогий в искусстве классицизирующего направления, также напоминает мотив, широко распространенный и в восточной живописи²⁹. И в пределах старой европейской традиции художник находит неклассические источники, ассоциации с которыми у него вызывают встречающиеся на Востоке характерные типажи: «Голова Микеланджело», «Голова в духе мавров Рубенса, несколько вздутые губы и ноздри, смелые глаза», «Старый еврей в своей лавке на обратном пути домой (Герард Доу)»³⁰. Показательно, что Делакруа делал копии со старых портретов, зарисовывал персонажей многофигурных композиций³¹. Соединяя гротескно заостренные лица со спокойными, благородными позами, художник в определенной мере действует в рамках романтического принципа смешения различных эстетических категорий, позволяющего создать контраст между внешним обликом и внутренним содержанием³². Многие картины Делакруа («Игроки в шахматы», «Еврейские музыканты», «Еврейская свадьба в Марокко») не только вызывают ассоциации с классическими «концертами», «пасторальями» и «вакханалиями», но и заставляют вспомнить о жанровых сценах Мурильо, изображениях праздников у Рубенса, Остаде, Тенирса³³.

Однако Делакруа связывает своих персонажей не через плавную ритмическую связь движений и жестов, а только с помощью архитектуры и колористического строя. Главный герой нейтрализуется, передача среды и пространства оказывается приоритетнее, чем иллюстративное изображение конкретного события. Пуссен на картине «Елеазар и Ребекка у колодца» (Лувр, Париж) выдвигает двух главных героев вперед, представляя остальных в виде сопровождающего « хора ». Делакруа в схожих по композиции работах «Арабские комедианты», «Арабские лошади у колодца» (Музей искусств, Филадельфия) ближе всего к переднему плану помещает именно вводных персонажей и просто «впускает» зрителя в само пространство, атмосферу происходящего действия.

Особая роль монументальной архитектуры не только сближает картины Делакруа с французским классицизмом XVII в., но и напоминает мотивы живописи Кватроченто с ее чистыми, перспективно построенными пространствами³⁴. По замечанию Л. Джонсона, картина Делакруа «Султан Марокко и его свита» «близка к монументальной традиции итальянского Возрождения» и сравнима с творчеством Мазаччо³⁵. Композиция, постановка фигур, даже восточные персонажи в тюрбанах придают работе Делакруа много общего, в частности, с находящейся в Лувре картиной «Принятие посла» школы Джентиле Беллини эпохи Кватроченто³⁶. В прямых, повторяющихся, одинаковых позах приближенных султана, неподвижно стоящих в виде слитной толпы, прослеживается определенное сходство с очень долгой традицией канонического искусства древности, средневековья, где впечатление множества передавалось путем многократного повторения лиц и очертаний голов. Делакруа отходит от принципа разнообразия в передаче движений и чувств (*varietà*), которому начиная с Леонардо да Винчи и Рафаэля европейская живопись следовала на протяжении XVI–XVIII вв. Этим он смещает акцент с характерной для старого искусства драматической трактовки действующих лиц и проявления индивидуальной экспрессии на передачу общей эмоциональной и простран-

венной среды.

Принципиальное отличие работ Делакруа от старого искусства заключается в том, что материально осязаемые объекты у него не являются самодостаточными, но служат лишь одними из элементов формирования общей атмосферы. С этой же целью Делакруа преобразует и встречающиеся в италянизирующих работах XVII в. элементы пленэра. В трактовке светотени Делакруа стремится соединить естественность Веронезе и драматические эффекты живописи XVII в. Переменчивое он заменяет постоянным, создает контрасты не с помощью живописной игры светотени, а противопоставлением локальных светлых и темных объектов и деталей: архитектурных элементов, балконов, проемов, головных уборов и причесок, частей одежд. Торжественная тишина в «Султане Марокко» изображается с помощью мирного сосуществования светлых и темных планов, выступающих друг на фоне друга на протяжении всей глубины пространства. В «Еврейской свадьбе» чистые, ровные плоскости светлой стены и тени балконов передают разливающуюся в этом отгороженном уголке музыку, а непрерывное чередование светлых, темных и вспыхивающих ослепительно белых акцентов воплощает общую атмосферу оживления и взаимного общения. Напротив, в «Фанатиках Танжера» неровные, резкие, угловатые силуэты завершений стен, растрепанные волосы, рваные одежды рождают ощущение неуправляемой стихии, шума безумной толпы и раздающихся со всех сторон выкриков.

У Рафаэля, композиционное сходство с работами которого было замечено в картинах «Вид Танжера с сидящими арабами» и «Игроки в шахматы», с помощью приема противопоставления фигуры и группы зритель ощущает себя включенным в число слушателей³⁷. Делакруа же, наоборот, в своеобразного наблюдателя превращает именно отдельно стоящего, смотрящего в профиль героя и тем самым предлагает своим зрителям ощутить себя на его месте, воспринять жизнь Востока как нечто близкое и знакомое.

Таким образом, в рассмотренных картинах Делакруа, посвященных изображению сцен из жизни Алжира и Марокко, даже наиболее классически нейтральные, внешне бесстрастные образы овеяны романтической загадочностью, привлекающей воображение зрителя. Если использование выразительных приемов живописи XVI–XVII вв. свидетельствует о традиционности подхода Делакруа, то обращение к европейской, неклассической традиции искусства до XVI в., восточным и древневосточным мотивам, сознательные анатомические искажения, особая роль пространственной среды стали проявлением новаторского подхода художника. Очень важно, что Делакруа так и не посетил Италию, и настоящая классическая цивилизация на всю жизнь осталась для него объектом личной интерпретации и отдаленным романтическим идеалом.

Примечания

¹ Гюго В. Марион Делорм // Гюго В. Собрание сочинений в 15 т. Т. 3. М., 1953. С. 10–11.

² Об изменениях в художественном вкусе с начала 1830-х гг., связи с политическими и идейными тенденциями см.: *Rosenthal L. Du romantisme au réalisme*. Paris, 1914; *Haskell F. Past and Present in Art and Taste*. London, 1987. P. 68–72.

³ *Clark K. Romantic Rebellion. Romantic versus Classic Art*. London, 1973. P. 209.

⁴ Делакруа Э. Письма. СПб., 2001. С. 257–258, 254–255.

⁵ Дневник Делакруа. Т. 2. М., 1961. С. 256.

⁶ Делакруа Э. Письма... С. 259.

⁷ В галерее маршала Сульга были картины «Видение св. Педро Ноласко» и «Явление апостола Петра св. Педро Ноласко» (Прадо, Мадрид). При открытии Испанской галереи Луи-Филиппа в 1838 г. большое впечатление на французскую публику произвела картина Сурбарана «Экстаз св. Франциска» (Национальная галерея, Лондон). В целом в XIX в. во Франции наблюдается общий подъем интереса к испанской живописи. Об Испан-

ской галерее Луи-Филиппа см.: *Batille J., Marinas C.* La galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre. 1838–1848. Paris, 1981. Об «испанском вкусе» во Франции XIX в. см.: Manet – Vélazquez, la manière espagnole au XIXe siècle. Paris, 2002. О работах испанских мастеров в собраниях Франции настоящего времени см.: Trésors de la peinture espagnole. Églises et musées de France. Palais du Louvre. Musée des Arts Décoratifs. Exposition. Paris, 1963. Подробнее о монастырской живописи Испании см.: *Guinart P.* Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique. Paris, 1960. P. 77–83.

⁸ Делакруа Э. Письма... С. 249.

⁹ *Eugène Delacroix.* Journal [Nouvelle édition]. 2 vols. T. 1. Paris, 2009. P. 195. Вероятно, речь идет об издании фресок Кампо Санто в Пизе, с которого Делакруа делал этюды композиций, в то время считавшихся произведением Андреа Орканьи.

¹⁰ «Местная знать усаживается на корточках на углу улицы, на солнцепеке и ведет там беседы, иногда забирается в какую-нибудь лавчонку...» (*Делакруа Э.* Письма... С. 93–94).

¹¹ Подробнее см.: *Violin-Savalle M.* La cristallisation d'un rêve. Étude sur les "Femmes d'Alger dans leur appartement" // Bulletin de la Société des Amis du Musée National Eugène Delacroix. 2008. No. 6. P. 52–57.

¹² См.: *Johnson L.* The Etruscan sources of Delacroix's "Death of Sardanapalus" // Art Bulletin. 1960. Vol. 42. P. 296–300. Л. Джонсон считает, что поза царя на картине «Смерть Сарданапала» заимствована с этрусских саркофагов.

¹³ См.: *Johnson L.* Delacroix: Pastels. London, 1994. P. 110–111. No. 29.

¹⁴ В кн.: *Robaut A.* L'oeuvre complet de Eugène Delacroix: peintures, dessins, gravures, lithographes. 1813–1863. Paris, 1885. No. 98.

¹⁵ В кн.: *Escholier R.* Eugène Delacroix: peintre, graveur, écrivain. Vol. 2. Paris, 1963. P. 67.

¹⁶ В качестве некоторых примеров можно привести аллегорические фигуры гробницы Медичи Микеланджело (церковь Сан-Лоренцо, Флоренция), «Союз Земли и Воды» Рубенса (Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург), «Три возраста человека» Тициана (Шотландская национальная галерея, Эдинбург), «Акид и Галатея» (Национальная галерея Ирландии, Дублин), «Вакханалия с гитаристкой» (Лувр, Париж), «Пейзаж с Орфеем и Эвридикой» (Лувр, Париж) Пуссена, «Пейзаж с Парисом и Эноной» Лоррена (Лувр, Париж), «Учреждение монастыря» Лесюера (Лувр, Париж).

¹⁷ Делакруа отмечает «восхитительную композицию этой картины», в которой «художник поместил с одной стороны только фигуру Христа, а с другой – апостолов и святого Петра, на коленях принимающего ключи» (*Делакруа Э.* Мысли об искусстве. О знаменитых художниках. М., 1960. С. 182).

¹⁸ *Huyghe R.* Delacroix, ou le combat solitaire. Paris, 1964. P. 294–295. Для сравнения можно привести картины «Фанатики Танжера» Делакруа и «Похищение сабинянок» Пуссена (Лувр, Париж), «Арабские комедианты» Делакруа и «Елеазар и Ребекка у колодца» Пуссена (Лувр, Париж), «Каид марокканский, пробующий молоко» Делакруа и «Воспитание Юпитера» Пуссена, «Еврейская свадьба» Делакруа и «Освящение монастыря» Лесюера (Лувр, Париж), «Арабские лошади у колодца» Делакруа и «Переправа на пароме», «Пастушка, тянущая козу» (Лувр, Париж) Пуленбурга.

¹⁹ *Делакруа Э.* Письма... С. 636.

²⁰ *De Planet L.* Souvenirs des travaux de peinture avec M. Eugène Delacroix. Paris, 1929. P. 104.

²¹ Дневник Делакруа... Т. 2. С. 240. Делакруа в этом смысле сопоставляет Мурильо с Ван Дейком и Тицианом. О работах Мурильо во французских собраниях см.: *Murillo dans les musées de France.* Catalogue de l'exposition. Paris, 1983. Обращает внимание также сходство на уровне композиции (наличие вводных фигур на переднем плане) и отдельных мотивов (персонаж со спины на коленях справа, взрослый с ребенком слева) между «Еврейской свадьбой» и картиной Мурильо «Святой Фома де Вильянуэва, раздающий милостыню», которую Делакруа упоминает во время своего посещения Севильи (1668 г., Музей Изящных искусств, Севилья).

²² По словам Л. Джонсона, этюд «Еврейская невеста» больше «кажется изображением ее наряда, чем ее черт» (*Johnson L.* Delacroix's "Jewish bride" // Burlington Magazine. 1997. Vol. 139. No. 1136. P. 755).

²³ Об акварелях Делакруа с изображением еврейской невесты см.: *Johnson L.* Delacroix's "Jewish bride"... P. 752–760.

²⁴ Б.Р. Виппер пишет: «В пластическом движении должно участвовать все тело» (*Bunner Б.Р.* Введение в историческое изучение искусства. М., 2004. С. 141). О свойственном классическому искусству Высокого Возрождения приеме сочетания сложного внутреннего движения и замкнутой внешней формы см. также: *Greenhalgh M.* The Classical Tradition in Art. London, 1978. P. 105–107.

²⁵ На характерный для Делакруа новый, романтический способ трактовки образа, не встречающийся в искусстве старых мастеров, проникнутый чувством меланхолии и лирической грусти, обращают внимание К. Моклер и Ж. Алазар, см.: *Mauclair C.* Delacroix. Paris, s.a. P. 23–24; *Alazard J. L.* Orient et la peinture française au XIX e siècle. Paris, 1930. P. 57.

²⁶ Эта особенность обратила на себя внимание уже современных Делакруа критиков. Теофиль Готье пишет о жителях Востока в связи с картинами Делакруа: «Ни один из этих персонажей не наделен европейской манерой поведения... Привычка носить широкие и свободные драпировки, садиться на корточки и прислоняться

полулежит везде, где им вздумается... сообщила им особенную осанку, которой наше тело не может подчиниться» (*Gautier T. Les beaux arts en Europe. Paris, 1855. P. 180–181*).

²⁷ О влиянии восточной миниатюры на марокканские работы Делакруа см.: *Johnson L. Towards Delacroix's Oriental Sources // Burlington Magazine. 1978. Vol. 120. No. 900. P. 144–151*. В старой европейской живописи также есть случаи обращения к восточному искусству. Однако, например, Рубенс, выполняя наброски с восточной миниатюры, уделяет основное внимание декоративным качествам этого искусства и «исправляет» все необычные позы, старается приблизить их к более привычным европейским канонам. О копиях Рубенса с персидской миниатюры см.: *Ingrams R.A. Rubens and Persia // Burlington Magazine. 1974. Vol. 116. No. 853, April. P. 190–197*.

²⁸ Дневник Делакруа... Т. 1. С. 240. В 1842–1843 гг. под руководством П.-Э. Ботта проводились раскопки дворца Саргона II, и часть найденных памятников была выставлена в залах Лувра. Под впечатлением от этого Делакруа пишет статью «Вариации прекрасного», где развивает идею множественности типов красоты (*Делакруа Э. Мысли об искусстве... М., 1960. С. 191–205*).

²⁹ Подробнее см.: *Gray B. et B. La peinture indienne. Genève, 1978. P. 75–79*.

³⁰ Дневник Делакруа... Т. 1. С. 92, 76.

³¹ Среди них можно назвать копии с луврского полотна Рубенса «Заключение мира» с изображением чужовица на переднем плане (частное собрание, Кейптаун), копию (Музей Бонна, Байонна) с известной по воспроизведениям погибшей картины «Иов, искушаемый бесами», гротескный этюд «Сатир, обнимающий нимфу» (частное собрание, Германия) с картины Рубенса «Диана и нимфы, отправляющиеся на охоту» (Музей искусств, Кливленд), характерные головы персонажей (частное собрание, Париж) «Брака в Кане» Веронезе (Лувр, Париж).

³² Как подчеркивают в своих теоретических трудах крупнейшие мыслители XIX в., наибольшее развитие создание гротесковых, характерных типажей получило именно в новоевропейском, христианском искусстве. Г.-В.-Ф. Гегель замечает о романтическом искусстве: «...история души становится бесконечно богатой и может воплощаться многообразнейшим образом в зависимости от постоянно меняющихся обстоятельств и ситуаций» (*Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика. Т. 2. М., 1969. С. 238–239, 307*). Сравнивая античное и новоевропейское искусство, Виктор Гюго пишет: «Христианство приводит поэзию к правде... уродливое существует рядом с прекрасным, безобразное – рядом с красивым, гротескное с возвышенным, зло – с добром, мрак со светом» (*Гюго В. Предисловие к «Кромвелю» // Гюго В. Собрание сочинений. Т. 14. М., 1956. С. 82*).

³³ В Дневнике Делакруа встречаются рассуждения и упоминания об Остаде, Тенирсе и «Кермессе» Рубенса, хранящейся в Лувре (Дневник Делакруа... Т. 1. С. 8; Т. 2. С. 228–229; Т. 1. С. 327).

³⁴ *Huyghe R. Delacroix, ou le combat solitaire. Paris, 1964. P. 294–295*.

³⁵ *Johnson L. Towards Delacroix's Oriental Sources... P. 148*. Делакруа высоко оценивает творчество Мазаччо и пишет: «Именно с него начинается блестящая пора итальянской школы живописи. До сих пор она не приобрела присущего ей очарования: необычайной выразительности в сочетании с красотой и правильностью» (*Делакруа Э. Мысли об искусстве... С. 36*).

³⁶ Как считает Ли Джонсон, данная картина уже в 1820-е гг. оказала влияние на Делакруа при создании композиции «Казнь дожа Марино Фальеро», а в «Битве при Пуатье» Делакруа опирался на воспроизведение фресок Спинелло Аретино на Кампо Санто в Пизе (*Johnson L. The paintings of Eugène Delacroix. A Critical Catalogue. 1816–1831. Vol. 1. Oxford, 1987. Cat. No. 112, 141*). Спинелло Аретино, один из немногих в XIV в., как замечает Ж. Алазар, сохранил характерные для живописи Джотто спокойную величественность образов и склонность к большому монументальным композициям и фрескам (*Alazard J. L'art Italien des origines à la fin du XIV siècle. Paris, 1949. P. 169*). О картине «Прибытие посла» школы Джентиле Беллини см.: *Rouillard C.D. A Reconsideration of "La Réception de l'ambassadeur Domenico Trevisano au Caire" // Gazette de Beaux-arts. 1973, Novembre. P. 297–302*.

³⁷ С. Дж. Фридберг обращает внимание на наметившийся в композициях некоторых картонов Рафаэля для Сикстинской капеллы переход от центрической композиции Высокого Возрождения к классицистическому пониманию сюжета как повествования, которое необходимо «читать» последовательно (*Freedberg S. Painting of High Renaissance in Rome and Florence. Vol. 1. Cambridge, 1961. P. 280–284*). В картине Делакруа «Вид Танжера с сидящими арабами» профиль девушки особо акцентируется с помощью легкого затемнения, благодаря которому темный силуэт головы четко вырисовывается на фоне светлого неба (*Delacroix. Les dernières années. Exposition. Catalogue. Paris, 1998. P. 250*). Этот прием также способствует более определенной передаче направления взгляда героини.