

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

Actual Problems of Theory and History of Art

II

Collection of articles

**St. Petersburg
2012**

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

Актуальные проблемы теории и истории искусства

II

Сборник научных статей

Санкт-Петербург
2012

УДК 7.061
ББК 85.03
А43

Редакционная коллегия:

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

Editorial board:

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

Рецензенты:

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

Reviewers:

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

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

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

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

ISBN 978-5-91542-185-0

Сборник научных статей содержит материалы Международной конференции молодых специалистов, проходившей на историческом факультете МГУ имени М.В. Ломоносова 24–27 ноября 2011 г. и посвященной актуальным вопросам истории искусства и культуры от древности до современности. В статьях отечественных и иностранных авторов (на русском и английском языках) представлены результаты исследований в области изучения искусства Древнего мира, Византии, Древней Руси, Западной Европы от Средневековья до Нового и Новейшего времени, России XVIII–XX вв., а также теории искусства.

Издание предназначено в первую очередь для специалистов. Может быть использовано в учебной, научно-практической деятельности, а также интересно широкому кругу любителей искусства.

The collection of articles presents the materials of the International Conference of Young Specialists held at the Faculty of History of Lomonosov Moscow State University on November 24–27, 2011. It deals with the actual problems of art history and theory from Antiquity to the present day. The articles by Russian and foreign authors (in Russian and in English) present the results of research in the art of the Ancient World, Byzantium, Medieval Russia, Western Europe from the Middle Ages to the 20th c., Russian art from the 18th to the 20th c., theory of art.

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

ISBN 978-5-91542-185-0

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

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

Содержание Contents

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

Искусство Древнего мира и средневекового Востока Ancient and medieval Muslim art

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

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

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

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

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

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

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

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

Востонохристианское искусство Eastern Christian art

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

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

Древнерусское искусство

Old Russian art

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

Западное искусство Средневековья и Нового времени

Medieval and Early Modern Western art

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

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

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

Русское искусство XIX – начала XX в.

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

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

Русское искусство XX в.

Russian art of the 20th c.

- Н.Л. Данилова. Декоративные мотивы венского Сецессиона в архитектуре петербургского модерна
Nina L. Danilova. Decorative motives of Vienna Secession in the architecture of St. Petersburg 447
- Ю.Ю. Молоткова. Витраж в архитектуре московского модерна
Yuliya Yu. Molotkova. Stained glass in Moscow Art Nouveau architecture..... 453
- И.Р. Манашерова. Три неизвестных ранних альбома Марка Шагала
Iveta R. 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

М.М. Прохорцова
(СПбГУ)

Тема Распятия в творчестве Франсиско Сурбарана. Специфика стилистически-иконографической трактовки

Религиозная живопись Франсиско Сурбарана давно заслужила высокую оценку исследователей своей реалистичностью и искренностью. А.Н. Бенуа писал об испанском мастере: «...весь он представляется каким-то наивно искренним ребенком или монахом... в нем высказалась непоколебимая искренность и чистая сердечная вера без всякой примеси ханжества и позы»¹. Франсиско Помпей, рассуждая о Сурбаране, отмечал: «...это католик, который пишет как католик»².

Распятие, один из основных христианских сюжетов, занимает в художественном наследии Сурбарана важное место. Появившись впервые в ранний период его творчества, этот сюжет сопровождал мастера до последнего года жизни. По разным оценкам насчитывается более четырнадцать работ на данный сюжет, однако мы рассмотрим лишь некоторые из них, на наш взгляд, самые яркие и своеобразные.

«Распятие» 1627 г., называемое одним из шедевров Сурбарана, было создано для доминиканского монастыря Сан Пабло эль Реаль, ныне оно находится в Институте искусств Чикаго. Картина подписана с указанием даты, подпись расположена на листке бумаги, прикрепленном к Кресту чуть ниже ног Христа. На глубоком темном фоне выделяется ярко освещенная фигура Распятого. Иисус изображен уже умершим, его голова повернута к правому плечу, бледное лицо спокойно. Плечи Христа расположены на разном уровне, голова повернута – возникает асимметрия по отношению к основной вертикали тела и Креста. Суровый колорит и резкие светотеневые эффекты, выдающие в Сурбаране караваджиста, создают драматический образ. Нельзя не отметить блестящего знания анатомии и виртуозности в изображении белоснежного плата вокруг бедер Христа. Полотно относится к раннему периоду творчества Сурбарана, о котором Мартин С. Сориа пишет: «Для раннего периода характерен акцент на первом плане, драматизм создается скульптурной трактовкой реалистично написанных фигур»³. Сходство с современной художнику деревянной скульптурой видят и К.М. Малицкая⁴, и М.С. Сориа⁵. Антонио Паломино писал, что те, кто видели «Распятие» 1627 г. кисти Сурбарана в темной нише капеллы, не зная, что это картина, принимали изображение распятого Христа за скульптуру⁶. Часто исследователи сравнивают картины Сурбарана с произведениями его друга Диего Веласкеса. Например, Франсиско Санчес-Кантон отмечает изображение подножия на Кресте и четырех гвоздей Распятия как сеvilскую традицию, которой придерживался и Веласкес⁷, однако в том, что касается скульптурности, манеры двух художников различны. «Сурбаран более консервативен, он трактует фигуры в скульптурном аспекте, как раскрашенные деревянные статуи; это свойство с течением времени потерял Веласкес, принеся его в жертву атмосферным эффектам»⁸, – справедливо отмечал Х. Гальего. В связи с традицией изображения подножия и четырех гвоздей Распятия нельзя не вспомнить работы Франсиско Пачеко (1614), который, по версии некоторых исследователей, был одним из учителей Сурбарана. Известно, что Сурбаран начинал обучение живописи в мастерской Педро Ви-

льянуэвы, мастера росписи деревянной скульптуры, от которого унаследовал монументальность, рельефную трактовку форм, любовь к изображению тканей.

Следует здесь же упомянуть о сравнительно недавнем открытии, связанном с именем Сурбарана. Это его контракт с монастырем мерседариев, расположенным в Асуаге, городе на западе Эстремадуры. Документ от 1624 г. говорит о заказе на изготовление и раскраску Сурбараном скульптурного Распятия⁹. Этот факт раскрывает совершенно иную грань творчества испанского мастера, однако в связи с тем, что сам образ не сохранился, он остается за рамками нашей работы.

Рассмотрим «Распятие», хранящееся в Музее изящных искусств Севильи. Х. Гальего датировал его 1625–1630 гг., Мартин С. Сория 1627–1629 гг. Перед нами изображение Христа еще живого, на последнем вздохе. Свет, по-прежнему яркий, но более равномерный, падает слева и не создает столь контрастной игры света и тени; трактовка тела более мягкая, менее атлетическая, чем в картине из музея Чикаго. Можно отметить возросшее мастерство в изображении человеческого тела, а также эффектность драматического ракурса. Темный фон полотна тематически может объясняться той тьмой, которая опустилась на Иерусалим за несколько часов до смерти Иисуса. Ощущение одиночества Христа в момент его смерти – постоянный признак Распятий Сурбарана. На полотне, как правило, изображен лишь Иисус, Его тело выделяется на непроницаемо темном фоне, поднятая голова и возведенные к небу глаза – диалог с Отцом, восхождение к Нему – отрешают Сына Человеческого от всего земного. С другой стороны, распахнутые (пусть и пригвожденные к Кресту) руки Христа, Его чуть соскальзывающие с подножия ступни, объемный, словно развевающийся на ветру, плат создают иллюзию полета, невольно возникает ассоциация с Вознесением. Кроме того, сам Крест темнее, чем в чикагской версии, он почти сливается с фоном. Есть еще одна очень интересная деталь, появившаяся в этом полотне. Это тень, отбрасываемая распятым Христом на темный фон. Удивляют «тенебризм и фон полотна, написанный таким темным, что непросто (по признанию Х. Гальего) порой понять, где происходит действие – в помещении или на открытом воздухе...»¹⁰. Эта тень появится еще не единожды, ясно подтверждая тесную связь творчества Сурбарана с деревянной скульптурой.

Следующее полотно создано в начале 30-х гг. XVII столетия и хранится в частном собрании в Риме. Можно выделить сходство и различие с предыдущей версией. Христос, как и ранее, изображен умирающим, голова так же поднята, однако повернута в другую сторону. Тип лица с резкими, даже угловатыми чертами встречается у Сурбарана в 30-е гг., яркий пример тому – картина «Спаситель Благословляющий», хранящаяся в Прадо. Обе картины схожи по композиции с «Распятием» Хусепе Риберы, исполненным в 1620 г. Известно, что Сурбаран, не покидая в течение жизни Испанию, познакомился с караваджистскими приемами через Риберу и нередко использовал его картины, подражая их композиционному решению. «Сурбаран обладает теми же качествами, как Рибера... но его настроения гораздо благодушнее настроений Риберы»¹¹, – писал А.Н. Бенуа, и мы не можем с ним не согласиться. Даже копируя композицию, он привносит свой дух, названный испанскими исследователями «сурбарановским».

Характерными особенностями римской версии являются: яркий мистический свет, падающий слева сверху; аскетизм в трактовке форм тела, изломанность силуэта (ступни устойчиво покоятся на подножии, но повернуты в сторону, а бедра смещены в сторону), драматическое выражение лица. Трактовка плата сходна с полотном Риберы. Интересно, что задний план представляет собой условный пейзаж – небо, закрытое тучами, фигура Христа очерчена серым контуром, не отбрасывает тени.

Следующая картина – «Распятие с донатором», хранящееся в Прадо и подписанное 1640 г. В этом полотне сочетаются две сильнейшие стороны творчества художника – религиозная живопись и портрет. Для начала хочется сказать о донаторе. Это молодой человек, аристократ. Потрясающе выразительно лицо с высоким лбом и широкими скулами, крупным прямым носом, пристальными черными глазами, тонкими губами, усами и бородкой. Молодой человек смотрит на зрителя, его взгляд служит связующим звеном между сценой Распятия и зрителем. На фоне весьма условно трактованной черной накидки блестяще переданы белоснежные кружевные воротник и манжеты. Этот персонаж присутствует также на одной из лучших картин Сурбарана – «Апофеозе Фомы Аквинского» 1631 г., хранящейся в Музее изящных искусств Севильи. Молодой человек изображен справа от зрителя в нижней части композиции на заднем плане, рядом с другим светским лицом, предполагаемым автопортретом художника.

«Распятие» представляет тип мертвого Христа, этой картине предшествовали почти идентичные версии (одна в Бильбао, другая в Севилье). Эта версия максимально симметрична: тело абсолютно вертикально, плечи находятся на одном уровне, а голова лишь немного отклонена в сторону; лишь повернутые в сторону ступни на подножии разрушают строгую геометрию позы. Контрастная светотень и мрачный колорит усиливают драматизм. Тело Христа очень бледное, использованы зеленоватые оттенки; в трактовке мышц наблюдается сочетание атлетизма и аскетизма. Монументальность фигуры и тень, отбрасываемая ею, в сочетании с фигурой донатора наводят на мысль: а Христа ли изобразил испанский живописец? Темный фон скорее напоминает стену, а тело распятого Спасителя – мастерски раскрашенную деревянную статую, наподобие скульптур Педро де Мены, Хуана де Месы или Хуана Мартинеса Монтаньеса. Примеры прямого следования скульптуре можно найти в творчестве Сурбарана, например в «Святом Франциске» из Бостонского музея, где фигура святого, отбрасывающая тень, показана стоящей в нише. Она буквально повторяет статую Педро де Мены в Толедском соборе. В случае с Распятиями тоже существует прямой источник иконографии – статуя работы Хуана Мартинеса Монтаньеса в Севильском соборе, однако не для данного полотна.

Следующее «Распятие» хранится в Музее изящных искусств в Севилье. М.С. Сория датировал его 30–40-ми гг. XVII в.¹², однако мягкая трактовка форм позволяет нам согласиться с теми исследователями¹³, которые относят полотно примерно к 1658 г., то есть к последнему периоду творчества мастера, испытывавшему сильное влияние Мурильо. По композиции полотно сходно с римской картиной, однако далеко превосходит ее в мастерстве изображения человеческого тела. Колорит заметно теплее, нежели в предыдущих версиях, в нем преобладают золотистые, охристые, красноватые тона. Золотистый свет, окутывающий фигуру Христа, не создает резких драматических контрастов; фоном для Распятия служит ночной пейзаж, можно различить холмы и башни Иерусалима. Изображение пейзажа характерно для последнего периода творчества мастера. Лицо Иисуса сходно с «Несением Креста», созданным в те же годы. Продолжается тема полета, тема встречи с Отцом, но в уже более мягких, живописных формах. Можно сравнить эту картину с Распятиями Веласкеса и Алонсо Кано, но трактовка Сурбарана более пластична.

Перейдем к последнему и, по мнению многих исследователей, к которому мы безусловно присоединяемся, самому оригинальному Распятию в творчестве мастера. Эта работа находится в Прадо и нередко называется «Распятием святого Луки» (Илл. 63). Полотно изображает распятого Христа и молящегося перед Распятием пожилого мужчину, оде-

того в просторную одежду и плащ, ниспадающий широкими складками. В его руках палитра и кисти, что породило ассоциации со св. Лукой, покровителем художников, и дало картине ее популярное название. Тем не менее несоответствие изображения данного святого в сцене Распятия католической иконографии, небольшой формат картины и сходство данного персонажа с автопортретами Сурбарана дали исследователям повод считать, что предстоящий – сам живописец. Существуют сомнения по этому вопросу (например, выражаемые М.С. Сориа, который считает, что образ донатора слишком идеализирован, чтобы быть портретным). Полотно написано в 60-е гг. XVII в., по некоторым предположениям, в 1664 г., то есть незадолго до смерти мастера. Камерный формат и интимное религиозное настроение позволяют предположить, что картина писалась для себя, а не по заказу¹⁴. Религиозность живописца (по словам Ф. Санчеса-Кантона, «вся чувствительность»¹⁵) нашла выражение в данной работе.

Иконографическим прототипом для Распятия послужила знаменитая статуя работы Хуана Мартинеса Монаньеса «Христос Милосердный» (1605), находящаяся в Севильском соборе, характерными особенностями которой являются высокое древко Креста, перекрещенные ноги, прибитые по отдельности без подножия, и довольно мягкая трактовка мышц. Интересный эффект дает расположение ног Христа: Крест чуть повернут к предстоящему, Иисус словно спускается к художнику. Такой ракурс не только создает динамизм, но и подчеркивает личное отношение мастера к данной картине. Лицо Христа напоминает картину Сурбарана «Плат Вероники», созданную в 1660-е гг. Распятый Спаситель и художник изображены на фоне холмистого пейзажа, выдержанного, как и все полотно, в коричневых, серых, золотистых, зеленых тонах. Ярким пятном выделяются розоватые одежды предстоящего. Трактовка плата оригинальна по сравнению с предыдущими версиями, так как открывает больше тела. Обращает на себя внимание соотношение масштабов фигур: распятый Христос заметно меньше предстоящего художника. Как и в случае с картиной 1640 г., возникает предположение, что живописец изобразил себя молящимся перед скульптурным Распятием, возможно, чтобы подчеркнуть глубинную связь своего искусства с религией.

Интересно сравнить картины Сурбарана с полотнами его соотечественника Луиса де Моралеса. В картинах Моралеса с изображением отшельников, молящихся перед Распятиями (святого Иеронима, например), раскрашенная фигура Христа изображена очень реалистично, однако ясно, что это статуя.

Исследователи (например, Х. Гальего) нередко сравнивают творчество этих эстремадурских художников. Антонио Паломино писал, что первые уроки живописи Сурбаран получил у некоего «ученика “божественного” Моралеса»¹⁶. Моралес был тесно связан с мистическим движением «алюмбродос», активно действовавшим в Эстремадуре в XVI–XVII вв. Связь самого Сурбарана с мистиками предполагается некоторыми исследователями (Х. Гальего), но также и отвергается (М. Сориа). Однако тот же М. Сориа подчеркивает огромное влияние сочинений св. Терезы Авильской на творчество Сурбарана. Х. Каскалес-и-Муњос, рассуждая об эпохе, в которую жил Сурбаран, вспоминает, что за время жизни художника были канонизированы многие деятели Церкви, к примеру в 1622 г. Игнасио Лойола и Тереза Авильская (беатифицирована в 1614 г.). «Религиозное чувство было доминирующей нотой... идеи общества породили мистицизм в творчестве мастера...»¹⁷. Сурбаран работал прежде всего по заказам монастырей, и специфические идеи каждой монашеской конгрегации как заказчика могли существенно отразиться на живописном произведении.

Обратимся к трактатам некоторых известных испанских мистиков. Св. Хуан де ла Крус (1542–1591) посвятил несколько трактатов размышлениям над символичностью света и тьмы. В своем труде «Темная ночь» он ассоциирует ночь с чувствами, с верой и с Богом. Вера представляется ему полуночью, самым темным часом ночи, но в то же время вера для него – это и свет. Хуан де ла Крус пишет о «темной ночи, сквозь которую проходит душа, чтобы попасть к Божественному Свету идеального слияния с Божественной любовью...»¹⁸. Ночь перед рассветом ассоциируется у испанского мистика с Богом, и Бог – это также рассвет, солнце. Кроме того, «ночь – это время страдания»¹⁹. Таким образом, и ночь, тьма фона полотен Сурбарана может быть истолкована как наполненная мистическим содержанием. Одиночество Христа в сцене Распятия у живописца находит параллель в тексте мистика: «Достаточно распятого Христа, без каких-либо предметов...»²⁰. Хуан де ла Крус, проведший в молодые годы некоторое время в мастерской скульптора, писал о значимости раскрашенной скульптуры, важной и даже необходимой для вдохновения почитания святых и пробуждения религиозных чувств²¹. Таким образом, и своеобразие скульптурной трактовки Распятия у Сурбарана становится яснее. Можно также вспомнить другого испанского мистика – Луиса де Гранада (1504–1588). В одной из молитв он обращается к распятому Христу, описывая мистическое видение вполне объемно и образно, можно даже сказать, скульптурно: «...Крест, ширина которого есть милосердие, высота – всемогущество, толщина – необъятная мудрость...»; «...пригвозди, Господи, мои руки и ноги... левую руку – гвоздем умеренности, правую руку – гвоздем справедливости, правую ногу – гвоздем благоразумия, левую ногу – гвоздем мужества»²². В этом отрывке мы можем отметить количество гвоздей Распятия: их четыре, что соответствует иконографии полотен Сурбарана. Количество гвоздей в сцене Распятия вызывало серьезные споры в интеллектуальных кругах Севильи, Сурбаран прислушивался к ним²³, и, видимо, символичность каждого из четырех гвоздей была очень важна для испанского живописца. В заключение хочется вспомнить св. Терезу Авильскую, влияние трудов которой на живопись Сурбарана было отмечено выше. Она неоднократно повторяет в молитвах фразу «Господи, ниспосли мне свет!»²⁴. Это тот же мистический свет, который мы наблюдаем во многих работах Франсиско Сурбарана.

Подводя итоги, хотелось бы выделить основные особенности «Распятый» Франсиско Сурбарана. Живописец изображал два типа распятого Христа – живого, на последнем издыхании, и умершего. За секунду до смерти Иисус смотрит в небо, Его рот приоткрыт, после смерти голова Его опущена, чуть повернута в сторону. Тип лица с течением времени несколько меняется, трактовка форм тела неизменно пластична. Сравнивая живопись Сурбарана и современную ему скульптуру, можно отметить более спокойную передачу страданий Христа у Сурбарана. Художник не изображает много крови, синяки, судороги. Мышцы часто трактованы более широкими плоскостями, что создает впечатление не человеческого, живого или мертвого, тела, а раскрашенного дерева. Кроме того, Сурбаран не изображает нимба, а фигура Христа в некоторых версиях отбрасывает тень на темный фон, что заставляет задуматься над способами работы мастера и смысловой наполненностью образа. Распятие обычно изображено на нейтральном фоне – темном, ассоциирующимся с ночью или стеной, или на фоне холмистого пейзажа. Когда Сурбаран изображает предстоящего человека, то изображение это поясное, отражающее талант мастера как портретиста. Колорит «Распятый» сдержанный, но богатый оттенками; поражает мастерство в изображении тканей.

«Он пишет все: и лица святых, и отверстия небеса так, как другие пишут мертвую натуру, в строгой пластичности, с исканием простейшей иллюзорности. И все же искусство его принадлежит к самому одухотворенному, что создало христианство. И не только к самому одухотворенному, но и самому возвышенному»²⁵, – писал об испанском мастере А.Н. Бенуа. «Религиозным бодегоном» называет живопись Сурбарана Х. Гальего, отмечая, что сходства со скульптурой искали и мастер, и заказчики²⁶, возможно, потому что религиозная скульптура того времени была наиболее реалистичным видом искусства. Этот реализм соответствовал направленности творчества Сурбарана.

Мы предполагаем, что испанский мастер сознательно изображал Распятие как скульптуру. Скульптурность особенно очевидна в «Распятиях» с предстоящими. В тех случаях, когда подразумевается не статуя Христа, а Он сам (отсутствует тень, фоном служит пейзаж), Его фигура трактована очень рельефно. Также мы предполагаем, что скульптурная трактовка может быть связана с сочинениями современных живописцу мистиков.

Примечания

- ¹ Бенуа А.Н. Путеводитель по картинной галерее Императорского Эрмитажа. СПб., 1911. С. 128–129.
- ² Pompey F. Zurbaran. Madrid, 1962. P. 12.
- ³ Soria M.S. Zurbaran's Crucifixion // The Art Institute of Chicago Quarterly. 1955. Vol. 49, N 3. P. 48.
- ⁴ Малицкая К.М. Франсиско Сурбаран. М., 1963. С. 39.
- ⁵ Soria M.S. The paintings of Zurbaran. Complete edition. London, 1955. P. 21.
- ⁶ Palomino A. Vidas. Alianza forma. 1985. P. 198.
- ⁷ Sánchez-Cantón F.J. La sensibilidad de Zurbaran. Granada, 1944. P. 36.
- ⁸ Gallego J., Gudiol J. Zurbaran. Barcelona, 1976. P. 10.
- ⁹ Bray X. The sacred made real. Spanish painting and sculpture 1600–1700. London, 2011. P. 17.
- ¹⁰ Gallego J., Gudiol J. Zurbaran... P. 58.
- ¹¹ Бенуа А.Н. Путеводитель... С. 128.
- ¹² Soria M.S. The paintings of Zurbaran... P. 142.
- ¹³ Gallego J., Gudiol J. Zurbaran... P. 43.
- ¹⁴ Малицкая К.М. Сурбаран... С. 89.
- ¹⁵ Sánchez-Cantón F. La sensibilidad... P. 40.
- ¹⁶ Palomino A. Vidas... P. 198.
- ¹⁷ Cascales y Muños J. Francisco de Zurbaran: su epoca, su vida y sus obras. Madrid, 1911. P. 24, 35.
- ¹⁸ Juan de la Cruz. Subida del monte Carmelo // Juan de la Cruz. Obras mysticas. Libro I. Madrid, 1649. P. 56.
- ¹⁹ Id. Noche oscura // Ibid. Libro II. P. 432.
- ²⁰ Id. Sentencias espirituales. Primera sentencia. 78 // Ibid.
- ²¹ Bray X. The sacred made real... P. 17–18.
- ²² Luis de Granada. Adiciones al memorial de la vida Christiana // Luis de Granada. Libro de oracion y concideracion. Barcelona, 1625. P. 213–214.
- ²³ Прадо в Эрмитаже. Каталог выставки. СПб., 2011. С. 132.
- ²⁴ Teresa de Jesus. Castillo interior o las moradas. Sevilla, 1625.
- ²⁵ Бенуа А.Н. Путеводитель... С. 129.
- ²⁶ Gallego J., Gudiol J. Zurbaran... P. 51, 58.