

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

Actual Problems of Theory and History of Art

III

Collection of articles

**St. Petersburg
2013**

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

Актуальные проблемы теории и истории искусства

III

Сборник научных статей

Санкт-Петербург
2013

УДК 7.061
ББК 85.03
А43

Редакционная коллегия:

А.Х. Даудов (председатель редколлегии), З.А. Акопян, Н.К. Жижикина, А.В. Захарова, А.А. Карев, С.В. Мальцева (отв. ред. выпуска), С. Педоне, О.С. Попова, А.С. Преображенский, А.П. Салиенко, Е.Ю. Станюкович-Денисова (отв. ред. выпуска), И. Стевович, И.И. Тучков

Editorial board:

Abdulla H. Daudov (chief of the editorial board), Zaruhi Hakobian, Nadia C. Jijina, Andrey A. Karev, Svetlana V. Maltseva (editor in charge of the present volume), Silvia Pedone, Olga S. Popova, Alexandr S. Preobrazhensky, Alexandra P. Salienko, Ekaterina Yu. Stanyukovich-Denisova (editor in charge of the present volume), Ivan Stevović, Ivan I. Tuchkov, Anna V. Zakharova

Рецензенты:

акад. Российской Академии художеств проф. С.В. Голынец (Уральский федеральный университет имени Первого Президента России Б.Н. Ельцина)
канд. иск. проф. И.А. Доронченков (Европейский университет в Санкт-Петербурге)
д. иск. проф. Е. Ердельян (Белградский университет, Сербия)
д. иск. проф. Т.В. Ильина (СПбГУ)
д. иск. проф. В.С. Турчин (МГУ имени М.В. Ломоносова)

Reviewers:

Ilya A. Doronchenkov (European University in St. Petersburg)
Elena Erdeljan (Belgrade University, Serbia)
Sergey V. Golynets (Eltsin Ural Federal University)
Tatyana V. Ilyina (St. Petersburg State University)
Valery S. Turchin (Lomonosov Moscow State University)

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

A43 Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. – СПб.: НП-Принт, 2013. – Вып. 3. / под ред. С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. 615 с.

Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles. – St. Petersburg: NP-Print, 2013. – Vol. 3. / eds. S.V. Maltseva, E.Yu. Stanyukovich-Denisova. 615 p.

ISBN 978-5-91542-230-7

Сборник научных статей содержит материалы Международной конференции молодых специалистов, проходившей на историческом факультете СПбГУ 31 октября – 4 ноября 2012 г. и посвященной актуальным вопросам истории искусства и культуры. 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 Новейшего времени, России XVIII–XXI 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 St. Petersburg State University on October, 31 – November, 4, 2012. 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 21 st c., Russian art from the 18th to the 21st cc., theory of art.

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

© Авторы статей, 2013
© Исторический факультет Санкт-Петербургского государственного университета
© Исторический факультет Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова

На обложке использована картина Вика «Бегство в Петербург», 2003. Частное собрание, Санкт-Петербург
On the cover: Vik, "Escape to St.Petersburg", 2003. Private collection, St.Petersburg

Содержание Contents

С.В. МАЛЬЦЕВА, Е.Ю. СТАНЮКОВИЧ-ДЕНИСОВА. Предисловие
SVETLANA V. MALTSEVA, EKATERINA YU. STANYUKOVICH-DENISOVA. Foreword..... 12

ВИК. Бергство в Петербург
VIK. Flight to Petersburg 18

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО МИРА ART OF THE ANCIENT WORLD

Н.К. ЖИЖИНА. На перекрёстке проблем, или Возраст актуальности: история античного искусства как составляющая общих вопросов антиковедения
DR. NADIA С. JIJINA. On the Crossroads of Knowledge or the Age of Topicality: Problems of Greek and Roman Art as Part of General Classical Studies..... 20

Н.А. НАЛИМОВА. Слепки из Байи: между оригиналом и копией (к проблеме исследования греческой бронзовой скульптуры классического периода).
NADEZHDA A. NALIMOVA. Casts from Baia: between the Original and Copy (Researching Greek Bronze Sculpture of the Classical Period) 24

Е.М. МАЛКОВА. Украшение или символ: диадема в произведениях древнегреческого искусства
EUGENIA M. MALKOVA. A Decoration or a Symbol: Diadem in Ancient Greek Art..... 30

Е.В. МОГИЛЕВСКАЯ. Акварельная пелика из раскопок А.Е. Люценко в некрополе Пантикапея. Вопросы датировки, атрибуции и семантики изображения.
EKATERINA V. MOGILEVSKAYA. An "Aquarelle" Pelike from A.E. Liutsenko's Excavations of the Pantikapaion Necropolis: the Problems of Date, Attributing and Semantic 43

Е.С. ИЗМАЙЛИКИНА. Проблема отражения греческой, римской и восточной архитектурной традиции в малоазийских ордерных сооружениях эллинистического и римского времени
EKATERINA S. IZMAILKINA. The Problem of Greek, Roman and Oriental Architectural Tradition Penetration into Classical Order Constructions in Asia Minor of Hellenistic and Roman Times 49

КИШБАЛИ ТАМАШ ПЕТЕР. Программа скульптурного убранства Галикарнасского Мавзолея
TAMAS KISBALI. Sculptural Program of the Mausoleum at Halicarnassus..... 60

А.С. КОСТРОВА. К вопросу о строительстве римских городов в Нарбоннской Галлии в I веке до н. э. – II веке н. э.
ANNA S. KOSTROVA. To the Problem of Specific Features of Roman Architecture in the Cities of Gallia Narbonensis in the 1st Century BC – 2nd Century AD 65

К.Б. КОСЕНКОВА. Сиракузские метаморфозы: к проблеме преемственности архитектурных решений от античности к христианству (на примере храмов Великой Греции)
CATHERINE B. KOSENKOVA. The Syracuse Metamorphoses: to the Problem of Successive Architectural Transformations from Antiquity to Christianity (as Exemplified by the Temples of Graecia Magna)..... 74

Е.Н. ДМИТРИЕВА. Феномен классицизма и античная дактилиотека графа Л.А. Перовского ELENA N. DMITRIEVA. The Phenomenon of Neoclassicism and Count Lev A. Perovsky's Dactylotheca of Antique Engraved Gems	86
Е.Ю. ТРИФОНОВА. Ещё раз о статуе философа из собрания Государственного Эрмитажа EKATERINA YU. TRIFONOVA. Once Again about the Statue of Philosopher from the Collection of The State Hermitage Museum	92
Д.С. ВАСЬКО. Одесский коллекционер Е.А. Шуманский. История одной продажи DMITRY S. VASKO. An Odessa Collector Eugene A. Shumansky: a Story of One Sale.....	99

ВОСТОЧНОХРИСТИАНСКОЕ ИСКУССТВО EASTERN CHRISTIAN ART

А. АВАЛЬЯНО. Поэт и архитектор: размышление о византийских эпиграммах ALESSANDRA AVAGLIANO. The Poet and the Architect: a Consideration on Byzantine Epigrams.....	106
Л.Ш. МИКАЕЛЯН. Некоторые композиционные схемы и иконографические мотивы в раннехристианской скульптуре Армении в свете сасанидских влияний LILIT SH. MIQAELYAN. Some Compositional Schemes and Iconographic Motives in Early Christian Sculpture of Armenia in the Light of Sassanian Influence	112
З.А. АКОПЯН. Раннесредневековая скульптура Гугарка и Картли. Вопросы художественного стиля и мастерских DR. ZARUNY HAKOBIAN. Early Mediaeval Sculpture of Gugark and Kartli. The Problems of the Artistic Style and Workshops	123
С.В. МАЛЬЦЕВА. Проблема прототипов и хронологии построек последнего периода сербского средневекового зодчества (к историографии вопроса) SVETLANA V. MALTSEVA. On the Prototypes and Chronology of Buildings of the Last Period of Mediaeval Serbian Architecture (Some Remarks on the Historiography).....	134
А.В. ЩЕРБАКОВА. Мраморная декорация интерьера кафоликона Осииос Лукас в Фокиде ALEXANDRA V. SHCHERBAKOVA. Marble Decoration of the Interior of the Catholicon of Hosios Loukas in Phocis	141
Л. БЕВИЛАКВА. Представление прошлого в Византии. Споллии с фигуративными изображениями на городских воротах Никеи (XIII век) DR. LIVIA BEVILACQUA. Displaying the Past in Byzantium. Figural "Spolia" on the City Gates of Nicaea (13 th Century).....	145
С.Н. ТАТАРЧЕНКО. К вопросу об интерпретации центрального сюжета росписи в апсиде церкви Богоматери в Кинцвиси (Грузия): историографический аспект SVETLANA N. TATARCHENKO. On the Interpretation of the Image in the Central Part of the Apse Decoration of the Church of the Mother of God of Kintsvisi Monastery (Georgia): Historiographical Aspect...	151
Е. ГЕДЕВАНИШВИЛИ. Изображение Страшного Суда в росписях храма в Икви. DR. EKATERINE GEDEVANISHVILI. The Representation of the Last Judgment in the Ikvi Murals	157
Л. РИККАРДИ. Польза по необходимости: проект каталога «житийных икон» в византийской и средневековой монументальной живописи Южной Италии LORENZO RICCARDI. Out of Necessity Comes Virtue: A Preliminary Index of "Hagiographical Icons" in the Byzantine and Medieval Wall-Painting in Southern Italy.....	163

Ф. ЛОВИНО. Миниатюры Хроники Михаила Глики в рукописи Marcianus gr. 402 FRANCESCO LOVINO. The Illustrations of Michael Glycas' Βίβλος χρονική in the Marcianus gr. 402	175
М.И. ЯКОВЛЕВА. Икона «Спас Эммануил» из собрания ГИМ — микромозаика раннепалеологовской эпохи MARIA I. YAKOVLEVA. The Icon of Christ Emmanuel from the State Historical Museum — a Micromosaic of Early Palaiologan Period.....	180
Е.А. НЕМЫКИНА. Композиция «Предста Царица одесную Тебе» и проблема новгородско-балканских связей в живописи XIV столетия ELENA A. NEMYKINA. The Composition “Upon the Right Hand Did Stand the Queen” and the Hypothesis of the Novgorodian and Balkan Relations in the Mural Painting of the 14th Century	186
И. ЙЕВТИЧ. Повествование в поздневизантийской живописи: вопросы о священных образах, возникающие в этой связи DR. IVANA JEVTIC. Narrative Mode in Late Byzantine Painting: Questions it Raises about Sacred Images	195

ДРЕВНЕРУССКОЕ ИСКУССТВО OLD RUSSIAN ART

М.В. СТЕПАНОВ. Рабочие методы древнерусских зодчих MIKHAIL V. STEPANOV. Working Methods of Old-Russian Architects	201
Д.Д. ЁЛШИН. «Двустолпные» храмы древнерусского Переяславля: византийский контекст DENIS D. YOLSHIN. The Two-Pillar Churches of Pereyaslavl-of-Russia: Byzantine Context.....	209
А.А. ФРЕЗЕ. Церковь св. Михаила в Переяславле и византийская архитектура IX – начала XIII века ANNA A. FREZE. The Church of St. Michael in Pereyaslavl-of-Russia and Byzantine Architecture of the 9 th – Early 13 th Centuries	216
Д.А. СКОБЦОВА. Фрагменты фресок храма-усыпальницы Евфросиниева монастыря в Полоцке из фондов Новгородского музея-заповедника DARYA A. SKOBTSOVA. The Fragments of the Frescoes from the Burial Church in St. Euphrosyne's Convent in Polotsk (from the Funds of the Novgorod State Museum)	222
С.А. КИРЬЯНОВА. Об иконе «Богоматерь Упование всех концов земли» SVETLANA A. KIRYANOVA. On the Icon “Mother of God Hope of all Ends of the Earth”	228
П.Г. ЕРШОВ. Успенский собор Старицкого монастыря и «архаизирующие» памятники первой половины XVI века PETR G. ERSHOV. The Dormition Cathedral of Staritski Monastery and “Archaizing” Monuments of the First Half of the 16th Century	231
Н.М. АБРАМЕНКО. Святые князья Борис и Глеб как заступники русского войска в произведениях XVI-XVII веков ABRAMENKO, NATALIA M. Saint Princes Boris and Gleb as Patrons of the Russian Army in the Russian Art of the 16 th – 17 th Centuries.....	241
Н.Г. ТИТОРЕНКО. Церковь Знамения на Тверской улице и особенности истолкования древнерусских форм в архитектуре Санкт-Петербурга начала XX века NATALIA G. TITORENKO. Znamenskaya Church in Tverskaya Street and Some Peculiar Features of Interpretation of Medieval Russian Forms in Petersburg Architecture of the Beginning of the 20 th Century..	248

РУССКОЕ ИСКУССТВО XVIII–XX ВВ. RUSSIAN ART OF THE 18th – 20th CC.

М.И. МИЛЬЧИК. Разгадка загадки портретов Архиепископа Афанасия или еще раз об их атрибуции DR. MIKHAIL I. MILCHIK. The Solution to the Puzzle of Archbishop Athanasius' Portraits or on their Attribution Once Again.....	254
Е.Ю. СТАНИУКОВИЧ-ДЕНИСОВА. Церковь Симеона Богоприимца и Анны Пророчицы в Петербурге: к истории строительства и реконструкции первоначального облика EKATERINA YU. STANYUKOVICH-DENISOVA. The Church of Sts. Simeon the God-Receiver and Anna the Prophetess in St. Petersburg: on the History of Building and the Reconstruction of Original State.....	258
В.С. НАУМОВА. Усадебное строительство К.Г. Разумовского в Малороссии. Особенности архитектурного заказа VERA S. NAUMOVA. Estate Buildings of K.G. Razumovsky in Malorossija. Specific Features of Architectural Commission	263
М.И. СТИХИНА. Николай Врангель — исследователь творчества Ф.С. Рокотова MARIA I. STIKHINA. Nicolay Wrangel — a Researcher of F.S. Rokotov' Art	269
ТЕТЕРМАЗОВА З.В. Живописный и гравированный портрет в России второй половины XVIII века. Проблема соотношения изображения и слова ZALINA V. TETERMAZOVA . Painted and Engraved Portrait in Russia in the Second Half of the 18 th Century. The Problem of Correlation between an Image and a Word	274
Е.А. КУЛИНИЧЕВА. Деятельность художественных кружков Абрамцева и Талашкина глазами американской художественной критики (на примере журнала «Ремесленник» Г. Стикли) EKATERINA A. KULINICHEVA. G. Stickley's magazine "Craftsman": American Art Criticism on the Abramtsevo and Talashkino Art Groups	280
Ю.И. ЧЕЖИНА. Забытый портрет кисти Г.Г. Мясоедова YULIYA I. CHEZHINA. A Forgotten Portrait by G.G. Myasoyedov.....	287
Т.Л. МАЛЫШЕВА. Шаг к модернизму: В.А. Серов и постимпрессионистические течения в европейской живописи в 1880-х годах TANJA MALYSHEVA. A Step Towards Modernism: Serov and the Post Impressionist Movements in European Art	292
А.И. ДОЛГОВА. Национальные мотивы в интерьере петербургского модерна (дома страхового общества «Россия» и Торгово-промышленного товарищества Бажанова и Чувалдиной) ANASTASIYA I. DOLGOVA. National Motives in the Art Nouveau Interior of St. Petersburg. Houses of the Insurance Society "Russia" and the Trade-Industrial Society of Bazhanov and Chuvaldina	298
К. КУЛДНА, Е.С. ХМЕЛЬНИЦКАЯ. Большая тихая дорога — забытое творчество эстонского скульптора Августа Тимуса KERSTI KULDNA; EKATERINA S. KHMELNITSKAYA. Large Quiet Road — the Forgotten Art of the Estonian Sculptor August Timus.....	303
Е.И. ШАБУНИНА. Творчество архитектора Я.Г. Гевирца после 1917 года EKATERINA I. SHABUNINA. The Works of the Architect Yakov Gevirts after 1917	308
М.А. БУЛАТОВА. Театральное пространство города в живописи художников группы ОСТ. MARIA A. BULATOVA. City as a Theater Space in the Paintings of OST Artists	314
О.В. ФУРМАН. Портрет в творчестве Павла Филонова. От реализма к натурализму OLGA V. FURMAN. Portrait in the Art of Pavel Filonov. From Realism to Naturalism.....	320

К.В. СМИРНОВА. Нереализованные конкурсные проекты мемориалов героям и жертвам Великой Отечественной войны XENIYA V. SMIRNOVA. Unrealized Projects of the Contests for Memorials to Heroes and Victims of the World War II	326
У.П. ДОБРОВА. Оп-арт в творчестве А. Андреевой (1917–2008): истоки стиля ULYANA P. DOBROVA. Op Art in the Works of A. Andreeva (1917–2008): Sources of the Style	332
Т.В. ШЛЫКОВА. Традиции русского авангарда в педагогической практике рубежа XX–XXI веков (на примере педагогической деятельности А.В. Кондратьева) TATIANA V. SHLYKOVA. Traditions of Russian Avant-garde in Teaching Practice at the Turn of the 20 th – 21 st Centuries (as Exemplified in Pedagogical Work of A.V. Kondratyev)	339
А.С. ЛООГА. Вик. Творческий метод и символика в живописной серии «Бегство в Петербург» ANASTASIYA S. LOOGA. Vik. Creative Method and Symbolism in a Pictorial Series «Flight to Petersburg»	343
А.С. ГОРЛЕНКО. Образ исторической личности в городском скульптурном памятнике рубежа XX–XXI веков в Санкт-Петербурге: опыт текстуального анализа ALINA S. GORLENKO. The Image of a Historical Personality in the Urban Sculptural Monument in St. Petersburg at the Turn of the 20 th – 21 st Centuries: Applying Textual Analysis	347
Е.Н. ТИМОФЕЕВА. Изучение, сохранение и развитие кружевоплетения русского населения Татарстана в конце XX – начале XXI века EKATERINA N. TIMOFEEVA. Lace-Making by Russian Population in Tatarstan in the End of the 20 th – Beginning of the 21 st Century: Study, Preservation and Development	353
Е.В. ШЕВЕЛЁВА. Частные музеи г. Каргополя Архангельской области и его окрестностей: феномен в контексте развития этнотуризма в регионе ELIZAVETA V. SHEVELYOVA. Kargopol's Private Museums of the Arkhangelsk Region and the Surrounding Area: the Phenomenon in the Context of the Development of Ethnic Tourism in the Region»	359
А.В. АЛЕКСЕЕВА. Синестезия в искусствоведении. Специфика интерпретации термина ANNA V. ALEKSEEVA. Synesthesia in Study of Art. Specificity of the Term	363

ЗАПАДНОЕ ИСКУССТВО XV–XX ВВ. WESTERN ART OF THE 15th – 20th CC.

М.А. ЛОПУХОВА. Реконструкция древности и воображаемая античность в живописи Андреа Мантеньи и Филиппино Липпи MARINA A. LOPUKHOVA. Imaginary and Reconstructed Antiquity by Andrea Mantegna and Filippino Lippi	369
П.А. АЛЁШИН. Бенедетто Варки и теория искусства эпохи Чинквеченто PAVEL A. ALYOSHIN. Benedetto Varchi and the Cinquecento Art Theory	375
В.Н. ЗАХАРОВА. Современное искусствоведение о портрете итальянского Возрождения: актуальные методы и проблемы исследования VERA N. ZAKHAROVA. Modern Art History on Italian Renaissance Portraiture: Topical Methodologies and Issues of Research	381
Л.А. ЧЕЧИК. Древнееврейские надписи в Венецианской религиозной живописи эпохи Возрождения LIYA A. CHECHIK. Ancient Jewish Inscriptions in Venetian Religious Painting of Renaissance	388

Л.В. МИХАЙЛОВА. Пейзажные мотивы в печатной графике Ганса Бургкмайра Старшего (1473–1531) LYUDMILA V. MIKHAILOVA. Landscape Motives in the Print Graphic of Hans Burgkmair the Elder (1473–1531)	394
Е.А. ЕФИМОВА. Альбомы из коллекции И. Детайера в Государственном Эрмитаже: исторический контекст некоторые проблемы интерпретации DR. ELENA A. EFIMOVA. Albums from the Former H. Destailleur's Collection in the State Hermitage: A Historical Context and Some Problems of Interpretation	401
С.А. КОВБАСЮК. «Злые женщины» в картинах «De Zotte Schilders»: иконографический и социальный аспекты STEFANIYA A. KOVBASIUK. "Evil Women" in the Paintings by "De Zotte schilders": Iconographic and Social Aspects.....	412
Л.Д. ЧИСТОВА. Голландская изобразительная каллиграфия начала XVII века в контексте визуальной и письменной культуры LYUBAVA D. CHISTOVA. Dutch Pictorial Calligraphy of the Beginning of 17 th century in the Context of Visual and Written Culture.....	418
И.М. СОНИНА. Специфика и эволюция бытового жанра в испанской живописи XVII века IRINA M. SONINA. Specific Features and Stages of Evolution of the Spanish Genre Painting in the 17 th Century.....	426
М.А. ПРИКЛАДОВА. Эволюция образа святого Михаила в творчестве севильских мастеров середины – второй половины XVII века MARIA A. PRIKLADOVA. Evolution of the Image of St. Michael in the Art of Sevillian Masters of the Middle and the Second Half of the 17 th Century.....	432
А. КАЛАДЖИНСКАЙТЕ. Деятельность архитектора Иосифа Фонтана в Витебском воеводстве Великого княжества Литовского AUKSĖ KALADŽINSKAITĖ. The Activity of Giuseppe Fontana within Grand Duchy of Lithuania	437
Е.А. СКВОРЦОВА. Батальная тема в творчестве Дж.А. Аткинсона EKATERINA A. SKVORTSOVA. Military Topic in the Art of J.A. Atkinson	444
Е.Г. ГОЙХМАН. Творчество Эжена Делакруа и образ Средневековья в искусстве романтизма рубежа 1820–1830-х годов ELENA G. GOIKHMAN. Eugène Delacroix and the Image of the Middle Ages in the Romanticism Art at the Turn of the 1820's-1830's.....	450
М.А. ИВАСЮТИНА. Истоки импрессионистической концепции пейзажных серий в живописи середины XIX века MARINA A. IVASYUTINA. The Origins of the Impressionist Concept of the Landscape Series in the Painting of the Middle of the 19 th Century	458
А.С. ЯРМОШ. Интерпретация сюжетов и образов древнескандинавской мифологии в шведском фарфоре последней трети XIX века ANASTASIYA S. YARMOSH. The Interpretation of Scenes and Images of Scandinavian Mythology in Swedish Porcelain of the Last Third of the 19 th Century	464
Е.А. ПЕТУХОВА. Плакат в США в 1890-е гг. Истоки и общая характеристика особенностей журнального плаката ELENA A. PETUKHOVA. The USA Poster in the 1890's. The Issues of the Origins and the General Peculiarities of the Journal Poster	470

О.Н. ЗИНЕВИЧ. Проблема традиции и неомифологизма в современном искусстве на примере античных мотивов в «художественной книге» (livre d'art) первой половины XX века OLGA N. ZINEVICH. The Antique Motifs in the "Livre d'Art" of the First Half of the 20 th Century as the Example of the Problem of Tradition and Neomythologism in the Modern Art.....	475
М.А. КРАСНОКУТСКАЯ. Ювелирное искусство ар деко во Франции: взаимовлияние культуры и украшений 1920-х - 1930-х годов MARIA A. KRASNOKUTSKAYA. Art Deco Jewelry in France: Interaction between Culture and the Accessories in the 1920's - 1930's	480
Д.Н. АЛЕШИНА. Бен Николсон и Патрик Хэрон: британская абстрактная живопись до и после Второй мировой войны DINA N. ALESHINA. Ben Nicholson and Patrick Heron: British Abstract Painting Before and After the World War II.....	486
Л. МИТИЧ. Выставки американского искусства в Белграде в период холодной войны: проблема взаимоотношений искусства и политики LORA MITIĆ. The Exhibitions of American Art in Belgrade during the Cold War: Problem of the Relationship between Art and Politics.....	492
Д.А. БУЛАТОВ. Первая <i>документа</i> 1955 года в Касселе и проблема концептированной истории искусства DANIIL A. BULATOV. The First <i>Documenta</i> in Kassel (1955) and the Problem of a Conceptualized Art History	499
А.О. КОТЛОМАНОВ. Скульптура Генри Мура в контексте проблематики современного монумента ALEXANDER O. KOTLOMANOV. Sculptures by Henry Moore in the Context of Modern Monument Problems.....	505
Е. МАТИЧ. Фотография модернизма и постмодернизма: теория и способы представления JELENA MATIĆ. Modernism and Postmodernism Photography: Theory and the Ways of Representation	510
К.А. ЧУНИХИН. «Модерн и постмодерн» Клемент Гринберга, или апология модернизма в эпоху постмодернизма KIRILL A. CHUNIKHIN. Clement Greenberg's "Modern and Postmodern": the Apology of Modernism in the Postmodern Era	515
Аннотации	521
Abstracts	545
Сведения об авторах	566
About the authors	571
Иллюстрации Plates	575

Т.Л. Малышева
(Вестфальский Вильгельм-университет, Мюнстер)

Шаг к модернизму: В.А. Серов и постимпрессионистические течения в европейской живописи 1880-х годов¹

Будучи молодым художником, В. Серов в 1880-х гг. путешествует по Европе. Он не сразу едет в Париж, где импрессионисты постепенно завоевывают признание широкой публики, а неоимпрессионисты уже направляют свои художественно-эстетические принципы в новое русло, но посещает города Германии, Голландии, Бельгии и Италии, игравшие в разработке и распространении модернистских тенденций немаловажную роль. Поскольку поездка Серова в Италию в 1887 г. стала в его раннем творчестве решающим катализатором стилистического перехода от тонального колорита голландского образца к светлой импрессионистической палитре, эта статья обращает внимание читателя в первую очередь на итальянских художников. Их европейские и американские современники будут упомянуты лишь факультативно, ввиду ограниченного объема публикации.

Во время поездки по Италии Серов и его друзья — Михаил и Юрий Мамонтовы (племянники Саввы Мамонтова) и Илья Остроухов — побывали в Венеции, Флоренции и Милане. Венеция, первый пункт назначения этого путешествия, становится с конца 1870 х гг. городом, наиболее посещаемым иностранными художниками [14, с. 162]. Первым представителем ранних модернистских течений, приехавшим сюда уже в 1853 г., был Эдуард Мане, исполнивший в эскизной манере два вида Большого канала [25, с. 84-85, 152-153, илл. 65-66]². Прибывший в Венецию в 1881 г. Пьер Огюст Ренуар запечатлел тающие в воздушной дымке Дворец дожей³ и собор св. Марка⁴. Подобная легкость характеризует и этюд «Собор св. Марка», исполненный Серовым в 1887 г.⁵ При помощи тончайшей гаммы серых, голубых и охровых тонов он как будто растворяет архитектуру во влажной, пронизанной светом атмосфере и тем самым доказывает, сам того не ведая, что уже может соперничать с ведущими французскими импрессионистами.

Не менее показательное сравнение Серова с молодым Джоном Сингером Сарджентом. Сарджент, проживший большую часть юности в Италии, впервые приезжает в Венецию в 1870 г., возвращается сюда в 1873, 1880 и 1882 гг., а с 1898 по 1913 г. проводит здесь почти каждое лето [16, с. 74; 17, с. 23]. В рассматриваемом контексте наиболее интересна его

¹ Научные руководители: д-р Ю. Мейер цур Капеллен (*Dr. J. Meyer zur Capellen*), профессор Вестфальского Вильгельм-университета, Мюнстер; С.С. Ванеян, доктор искусствоведения, профессор кафедры всеобщей истории искусства отделения истории и теории искусства исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова; М.М. Аленов, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории отечественного искусства отделения истории и теории искусства исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова.

² «Вид Венеции. Гранд-канал» (1874. Холст, масло. 56 × 45,7 см. Частное собрание) и «Венеция. Гранд-канал» («Синяя Венеция») (1874. Холст, масло. 58,7 × 71,4 см. Шелбен (Вермонт), Шелбенский музей).

³ Холст, масло. 54 × 65 см. Вильямстаун (Массачусетс), Художественный институт С. и Ф. Кларков. Экспонировалась в 1882 г. на Седьмой выставке импрессионистов.

⁴ Холст, масло. 65 × 81 см. Миннеаполис, Институт искусства. Ренуар был знаком с венецианскими работами Мане, но направился в Венецию, вероятно, по совету Уистлера, встретившись с ним весной 1881 г. [10, с. 200].

⁵ Холст, масло. 22 × 31 см. Государственная Третьяковская галерея.

картина «Венеция в серую погоду»⁶ (1880–1881/1882), удивительно близкая «Набережной Скьявони» Серова⁷.

Оба художника выбирают вид сверху, по направлению на запад к Дворцу дождей, и делят композицию строго геометрично, при помощи диагонали набережной и вертикали колокольни, что оптически расширяет пространство картины и усиливает динамику движения на улице. Как Серов, так и Сарджент подчеркивают эпизодичность происходящего: фигуры людей превращаются в точки, гондолы становятся линиями, а строения — широкими мазками. Для воспроизведения эффекта пасмурной погоды оба выбирают приглушенную палитру серых и коричневых тонов, но Серов осветляет краски белилами, тогда как Сарджент предпочитает синие и красновато-коричневые тона.

Эта разница палитры подчеркивает индивидуальное настроение каждой картины. Сарджент представляет почти пустой, только просыпающийся город. Восходящее солнце покрывает гондолы, фасады и крыши сверкающей позолотой, а тонушие в утренней дымке церкви и дворцы напоминают таинственный сказочный пейзаж. Серов, напротив, передает оживленную суматоху громкой туристической Мекки. Его Венеция реальна, она пульсирует и живет настоящим. Нанося там и тут точечные мазки основных цветов, он усиливает эффект движения людской толпы — как это делают импрессионисты, запечатлевшие на картинах бульвар Капуцинок и другие городские мотивы, или Уистлер в таких работах, как «Серое и перламутровое: флаги на банковском празднике»⁸ (1883–1884).

Как бы ни заманчиво было представить, что Серову уже были известны упомянутые произведения Мане, Ренуара или Сарджента, сведений о том, что он был знаком с ними, нет. Но в Венеции в 1887 г. у него была уникальная возможность увидеть произведения своих итальянских коллег, а также некоторых иностранных художников, так как с 1 мая по 30 октября в Публичных Садах (*Giardini Pubblici*) проходила самая важная итальянская выставка года — Национальная художественная выставка (*Esposizione nazionale artistica*), положившая начало Венецианской биеннале [11, с. 9]. В специально построенном павильоне было показано 1739 художественных произведений, и вряд ли есть повод сомневаться, что Серов и его спутники основательно изучили эту экспозицию, привлекая в город более ста тысяч посетителей⁹. Хотя выставка называлась национальной, в ней принимали участие и живущие в Италии иностранцы. Так, Сарджент выставил два портрета, которые, к сожалению, до сих пор не идентифицированы [8, р. 25–26; зал № 9, № 22, 54]¹⁰. Ральф Кетис, кузен Сарджента, благодаря родителям которого палаццо Барбаро стало местом встречи англо-американского и французского авангарда, привез пять произведений, в том числе как минимум одну пленэрную картину [8, р. 18; зал № 4, № 68, 69; С. 46–48; зал № 13, № 38, 58, 126]. Паоло Трубецкой, дебютировавший годом ранее на Ежегодной выставке Брера (*Esposizione annuale di Brera*) в Милане, представил три анималистические скульптуры [8, р. 57–58; зал № 13, № 14, 46, 48].

⁶ *Venice/Venezia tempo grigio*. Холст, масло. 52,5 × 70,5 см. Частное собрание.

⁷ «Набережная Скьявони». Холст, масло. 22,5 × 31,5 см. Государственная Третьяковская галерея.

⁸ «Серое и перламутровое: флаги на банковском празднике». Бумага, акварель. 21,7 × 12,3 см. Кембридж, Музей Фицуильяма.

⁹ Указанное количество картин основывается на информации каталога *Esposizione nazionale artistica* [8]. Не исключено, что картин было больше, так как художники иногда добавляли картины уже после открытия выставки.

¹⁰ Впоследствии Сарджент участвует в Биеннале в 1897, 1901, 1903, 1907, и 1909 гг. и за исключением «Этюда египетской девочки» (1891, Чикаго, Институт искусства) выставляет только портреты [17, р. 25, 192, сн. 28].

В первую же очередь *Esposizione nazionale artistica* давала возможность подробно ознакомиться с новейшими тенденциями развития итальянской живописи. Репин, приехавший в конце мая в Венецию именно для того, чтобы посетить эту выставку, был ошеломлен увиденным и сообщал Владимиру Стасову в письме из Венеции следующее: «Не могу отойти никак от той пришибленности и ничтожества, в которые меня повергли *итальянцы своей выставкой здесь!!* <...> Что парижане: нет ни у кого этой свежести, силы, наивности композиции и гнучести и правдивости красок <...> Правда все немножко недокончено, да ведь это-то и хорошо; зато все свежо, сильно <...> мы привыкли считать, что у итальянцев ничего нет. Вот и ничего! Все это как ново, как неожиданно; правда, картины эти большей частью бессодержательны, но зато какая везде энергия, какая художественность, пластика; правда, формы страдают несколько; новые художники относятся к ним как пейзажисты; но какая сила непосредственного впечатления природы, сколько чувства правды, какая смелость везде! <...> Да, долой идеи! Надо жить и веселиться здесь! <...> Я Вам привезу каталог с отметками, тогда порасскажу, где же все писать? А интересного страсть сколько!» [1, с. 323-327]. Как тут не вспомнить слова самого Серова в письме из Венеции Ольге Трубниковой: «Я хочу, хочу отрадного и буду писать только отрадное», будто вторящие настроению описанных Репиным картин [3, с. 112-114; 4, с. 89-91]¹¹.

На выставке 1887 г. демонстрируют свои работы все ведущие художники Италии. Венецианец Гульельмо Чарди (1842-1917) восхищает пронизанными светом и наполненными воздухом ландшафтами даже зарубежную прессу, а известного своим эскизным стилем за пределами Италии Джакомо Фавретто (1849-1887) миланский еженедельник *L'Illustrazione Italiana* называет одним из самых прогрессивных живописцев Венеции [14, с. 188; 18, с. 2; 19, с. 3; 26, с. 553, 555]. Работы венецианцев, в особенности Чарди и Фавретто, насыщенные светом, отличающиеся ярким колоритом или же исполненные в приглушенной сложной палитре белого, серого и синего, позволяют предположить, что Серов вспоминает не только Тьеполо и Веронезе, но и эту современную «немножко недоконченную» живопись, когда, вернувшись в Россию, пишет портрет Веры Мамонтовой.

На выставке были широко представлены и бывшие студенты миланской Академии Брера (*Accademia di Brera*). Джованни Сегантини (1858-1899), один из главных представителей итальянского дивизионизма, привез пять картин маслом и двенадцать графических набросков, в том числе второй вариант картины «Аве Мария на переправе»¹² (1886) [22, с. 412-415]. Ее первая версия (1882) экспонировалась в 1883 г. на Всемирной выставке в Амстердаме, где потрясла публику передачей ослепляющего солнечного света, за что удостоилась золотой медали. Второй вариант картины, еще больше наполненный светом, как и два других уже показанных за рубежом полотна Сегантини — «У бревна»¹³ (1886) [21, с. 282-284] и «Стрижка овец»¹⁴ (1883-1884) [21, с. 274], — были написаны в технике дивизионизма, вызывающей своеобразную «вибрацию» цветовой поверхности и близкой живописным приемам Ван Гога и французских неоимпрессионистов.

¹¹ Письмо Серова к Ольге Трубниковой от 29 мая 1887 г. из Венеции (Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи, 49/22).

¹² *Ave Maria a trabordo*. Холст, масло. 120 × 93 см. Санкт-Мориц, Музей Сегантини [8, С. 40; зал № 17, № 95].

¹³ *Alla stanga*. Холст, масло. 170 × 390 см. Рим, Национальная галерея современного искусства [8, С. 13; зал № 1, № 10].

¹⁴ *La tosatura delle pecore*. Холст, масло. 117 × 216,5 см. Токио, Национальный музей западного искусства [8, с. 13; зал № 1, № 13].

Тема света и свободный многослойный мазок являются двумя факторами, указывающими на связь между работами Сегантини и серовским портретом Марии Симонович («Девушка, освещенная солнцем», 1888) (Илл. 119). Сегантини, в свою очередь, по эстетическим воззрениям был близок основателю неимпрессионизма Жоржу Сера, с теориями которого он познакомился не позднее 1886 г. [12, с. 11–12, 14; 13, с. 22–24]. Однако, несмотря на влияние Сера, он сохранил индивидуальную манеру как в отношении техники, так и в передаче света. Так и Серов впоследствии приходит к самостоятельному решению этих художественных задач.

Сегантини относился к ведущим представителям так называемой новой ломбардской школы (*nuova scuola lombarda*): неформальной группы прогрессивных художников, сделавшей плэнеризм главным принципом своей работы и являвшейся одним из многочисленных постимпрессионистических течений Европы. Другой член этого сообщества Филиппо Каркано (1840–1914) привез в Венецию пять картин, за которые удостоился звания основателя ломбардского натурализма [9, с. 47]. Но для данной дискуссии наиболее интересен Луиджи Росси (1853–1923), экспонировавший картину «Отдых. Окрестности Лугано» (1886)¹⁵ (Илл. 120). На ней изображены две девушки, в жаркий день наслаждающиеся чтением в тени дерева. Справа, на заднем плане, взгляд зрителя поднимается через залитую солнцем поляну к крепким деревьям и маленькому, теряющемуся между небом и листвой, домику. По траве прыгают солнечные пятна, будто ветви колышет легкий ветер. Созданный таким образом эффект наполненного светом и воздухом пространства усиливается при помощи свободного мазка и дифференциации зеленых тонов.

В отношении мотива и стиля эта работа схожа с упомянутым серовским портретом Симонович. Даже при построении композиции художники используют почти одинаковые исходные точки: стволы деревьев на переднем и заднем планах. Ввиду этих неожиданных параллелей кажется вероятным, что Серов при написании «Девушки, освещенной солнцем» вспоминал эскизно выполненную летнюю композицию Росси. Это, как я думаю, подтверждает и его этюд «Старая баня в Домотканове»¹⁶, созданный одновременно с портретом Симонович. Здесь художник, подобно Росси, ведет взгляд зрителя вверх по холму к простенькой, теряющейся среди листвы деревянной постройке. Помимо этого серовское чередование освещенных и затененных частей схоже с подходом Росси, но Серов, густо и широко наносящий краску, действует смелее итальянца, использующего мягкий, наложенный внахлестку мазок. К тому же у него совершенно иная содержательная интенция: вместо того чтобы передавать идиллию отдыха на природе, он, отказавшись от нарративных компонентов, усиливает молчаливый диалог между моделью и зрителем. Зритель больше не является безучастным наблюдателем, а становится неотъемлемой частью композиции.

Здесь Серов, как я думаю, решает конкурировать с гораздо более известным итальянским художником. Располагая Симонович сидя, со сложными впереди руками, приближая ее к зрителю и направляя ее внимательный, предполагающий коммуникацию

¹⁵ «*Riposo. Campagna luganese*» фигурировала в прессе как «*All ombra*» («Под деревом»). Холст, масло; размер неизвестен. Милан, частное собрание [8, р. 40; зал № 18, № 9; под названием «*La lettura*»]. В составленном Маттео Бьянки *Catalogo ragionato* [7, р. 150, № 61] не указано, что эта картина была в Венеции в 1887 г. Однако именно ее репродукция была напечатана в миланской *L'Illustrazione Italiana*, в статье, посвященной выставке [18, р. 34–35]. Из этого можно заключить, что именно эта работа, а не № 60 в *Catalogo ragionato* Бьянки, демонстрировалась в Венеции под названием *All ombra*.

¹⁶ «Старая баня в Домотканове» («Пейзаж с избушкой»). Холст, масло. 76,5 × 60,8 см. Государственный Русский музей.

взгляд на зрителя, он, очевидно, вспоминает портрет гуманиста Бальдассаре Кастильоне¹⁷ (1514–1515) кисти Рафаэля. Этот портрет, находившийся в Лувре с 1793 г., несомненно, был знаком Серову. Но несмотря на указанное сходство, Серов разработал свою концепцию фигуры. Вместо напряжения, присущего прямой осанке Кастильоне, в позе Симонович прочитывается спокойствие и расслабленность. Односторонняя сфокусированность на модели заменяется гармонией между природой и человеком. И хотя обеим работам свойственна иллюзия непосредственного общения с моделью, портрет Кастильоне подразумевает многословный диалог, в то время как взгляд Симонович полон не требующего слов понимания¹⁸.

Но вернемся к Национальной художественной выставке 1887 г. Как уже упоминалось, на ней экспонировалось большое число достойных внимания картин. Следует отметить, что во Флоренции и Милане у Серова была возможность углубить свои знания современного искусства Италии¹⁹. Конечно, влияние итальянского искусства на Серова не ограничивается *genius loci*. Так, портрет Веры Мамонтовой, созданный после его путешествия на юг, буквально пронизан Италией: начиная с напоминающей «Лютниста» Караваджо (1595) композиции, до выбора мотива и колорита [2, с. 26–27]. Даже сама модель, загорелая темно-волосая девочка с большими глазами, чьи родители встретились в Италии и всегда и везде провозглашали любовь к этой стране, будто создана для того, чтобы играть роль итальянки.

Выбор мотива — юной девочки — свидетельствует о том, что на Серова, вне сомнения, оказал воздействие так называемый *итальянский жанр* в русской живописи XIX в. В 1830 – 1850-х гг., когда итальянские темы становятся модными, поясные изображения молодых итальянок с цветами, фруктами и музыкальными инструментами были особенно популярны [5, с. 81; 6, с. 75–79]. В последней четверти XIX в. изображения молодых работниц в сочетании с натюрмортом из фруктов пользуются большим спросом в самой Италии. Это было любимым сюжетом, например, миланца Джованни Соттокорнола. Так, в своей картине «Продавщица фруктов»²⁰ (ок. 1886) он портретирует молодую девочку, сидящую рядом с полной персиков и винограда корзиной. В 1880–1890-х гг. натюрморт крайне популярен и как отдельный мотив именно среди представителей новой ломбардской школы, причем художники предпочитали изображать цветы и типичные для юга фрукты: виноград, апельсины, персики²¹. Натюрморт из персиков пишет на первом плане и Серов, тем самым переступая грань между портретной и жанровой живописью, а смешение жанров является, как мы помним, одной из главных черт импрессионизма.

Серов не единственный русский художник, в работах которого звучат отголоски *итальянского жанра*. Это присуще и картинам Сурикова, например «Сцене из римского карнавала»²² (1884), где художник, как позже и Серов, при написании одеяния своей юной темно-волосой

¹⁷ «Портрет графа Бальдассаре Кастильоне». Холст, масло. 82 × 67 см. Париж, Лувр.

¹⁸ Кастильоне сам писал в стихотворении, посвященном своей жене Ипполите Торелла (ок. 1516), что портрет Рафаэля настолько «живой», что Ипполита разговаривает с ним в отсутствие мужа [20, р. 188; 23, р. 495–500].

¹⁹ Во Флоренции в это время проходила «Первая итальянская выставка фотографии с международным отделом» (*Prima esposizione italiana di fotografia con sezione internazionale*), где устроенная в отдельном павильоне выставка Феликса Надара (1820–1910) уступала по масштабам лишь экспозиции его работ на Всемирной парижской выставке 1900 г. В Милане, на Постоянной выставке (*Esposizione permanente di Milano*) в новооткрытом *Palazzo della Permanente* на *Via Principe Umberto* (сегодня *Via Turati*) демонстрировалась 361 картина современных итальянских художников. Копия каталога выставки [24] была предоставлена автору архивом *Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente*.

²⁰ *Venditrice di frutta*. Холст, масло. 78,5 × 48,5 см. Комо, Фонд Карило.

²¹ О развитии жанров портрета и натюрморта в Италии см.: [9; 15, р. 13–41].

²² «Сцена из римского карнавала». Холст, масло. 108 × 93 см. Государственная Третьяковская галерея.

героини выбирает мягкую бело-розовую палитру. В отличие от Сурикова Серов пишет свою «итальянскую» «Девочку с персиками» без национальной атрибутики. Связь с итальянской, а именно с венецианской живописью, как и с колористическими движениями в европейской живописи вообще, выражается у него в первую очередь в светлых пастельных тонах и в легкой манере письма. В свободном пастозном мазке в портрете Симонович отразилось, как я думаю, влияние дивизионистических картин Сегантини. Однако, пробуя новую технику, Серов скорее соревнуется со своим итальянским коллегой, ведь уже в этюде 1886 г. «Открытое окно. Сирень»²³ он наносит краску подвижно и густо. В портрете Марии Симонович художник смело экспериментирует и отказывается от какой-либо символики и жанровых элементов. Здесь фигура гармонично сливается с окружающей ее природой, а всякого рода прообразы и образцы звучат подобно тихим отголоскам. В то время как портрет Веры Мамонтовой, несмотря на импрессионистическую манеру письма, еще обязан *итальянскому жанру*, эта картина уже является решительным шагом к модернизму.

Литература

1. Репин И.Е. Избранные письма (1867–1930): В 2 т. – М: Искусство, 1969. – Т. 1. – 800 с.
2. В.А. Серов (1865–1911): альбом / авт.-сост. В.А. Ляшин. – Л.: Художник РСФСР, 1989. – 248 с., ил. – (Русские живописцы XVIII века).
3. Серов В.А. Переписка (1884–1911) / вступ. ст., прим. Н.Н. Соколовой. – Л.; М.: Искусство, 1937. – 440 с.
4. В.А. Серов в переписке, документах и интервью / сост. И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. – Л.: Художник РСФСР, 1985. – Т. 1. – 486 с.
5. Яйленко Е. Итальянский жанр в русском искусстве первой половины XIX века // Пинакотека. – 2003. – № 16–17. – С. 76–84.
6. Яйленко Е. Миф Италии в русском искусстве первой половины XIX века. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 344 с.: ил.
7. Bianchi M. Luigi Rossi. Catalogo ragionato. – Milano: Federico Motta, 1999. – P. 150, № 60–61.
8. Catalogo ufficiale. Esposizione nazionale artistica di Venezia. – Venezia: A.B. Emporio, 1887.
9. Chiodini E. Filippo Carcano e l'anima del vero // Anzani G., Chiodini W. La pittura del vero tra Lombardia e Canton Ticino, 1865–1910. – Milano: Silvana, 2008.
10. Distel A. Renoir. – New York: Abbeville Press, 2010.
11. Esposizione nazionale artistica illustrata. Venezia, 1887. – Venezia: Premiato stabilimento dell'emporio, 1888.
12. Fraquelli S. Der italienische Divisionismus und seine Nachfolge // Bezzola T., Fraquelli S., Riopelle Ch. Revolution des Lichts. Italienische Moderne von Segantini bis Balla. – Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008.
13. Frehner M. Divisionism // Stutzer B., Wäspe R. Giovanni Segantini. – Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 1999.
14. Gerds W.H. The International Mileu // Sargent's Venice / ed. by J. Moore. – New Heaven; London: Yale University Press, 2006.
15. Ginex G. La rinascita della natura morta: accademie, nuova scuola e collezionismo // Ginex G. La meraviglia della natura morta, 1830–1910. Dall'Accademia ai maestri del Divisionismo. – Milano: Skira, 2011.
16. Grieve A. Whistler's Venice. – New Heaven; London: Yale University Press, 2000.
17. Kilmurray E., Oustinnoff E. A Topographical Love Affair // Sargent's Venice / ed. by J. Moore. – New Heaven; London: Yale University Press, 2006.
18. L'Esposizione di Belle Arti a Venezia // L'Illustrazione Italiana. № 29. – 10. 07. 1887. – P. 2, 34–35.
19. Orio M. Nazionale Artistica. – Venezia: Topografia Veneta S. Stefano, 1887.
20. Passavant J.D. Raffael von Urbino. – Leipzig: Brockhaus, 1839. – Т. 2.
21. Quinsac A.-P. Segantini: catalogo generale. – Milano: Electa, 1982. – Т. 1. – P. 274, № 358A.
22. Quinsac A.-P. Segantini: catalogo generale. – Milano: Electa, 1982. Т. 2. – P. 412–415, № 506.
23. Shearman J. Raffael in Early Modern Sources, 1483–1602. – New Heaven; London. – Yale University Press, 2003.
24. Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente. Esposizione annuale 1887. Catalogo ufficiale. – Milano: Topografia A. Lombardi, 1887.
25. Wilson-Bareau J., Degener D. Manet and the Sea // Wilson-Bareau J., Degener D. Manet and the Sea. – Philadelphia: Art Institute of Chicago, 2003.
26. Wolf A. Die nationale Kunstausstellung in Venedig, I // Kunstchronik. – 22. 06. 1887. – № 34. – S. 553, 555.

²³ «Открытое окно. Сирень». Холст, масло. 49,4 × 39,7 см. Минск, Национальный художественный музей Республики Беларусь.