

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

Actual Problems of Theory and History of Art

IV

Collection of articles

**St. Petersburg
2014**

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

Actual Problems of Theory and History of Art

IV

Collection of articles

**St. Petersburg
2014**

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

Актуальные проблемы теории и истории искусства

IV

Сборник научных статей

Санкт-Петербург
2014

УДК 7.061
ББК 85.03
А43

Редакционная коллегия:

С.П. Карпов (председатель редколлегии), Дж. Боулт (Университет Южной Калифорнии), Е.А. Ефимова, Н.К. Жижина, А.В. Захарова (отв. ред. выпуска), А.А. Карев, С.В. Мальцева (отв. ред. выпуска), Н.А. Налимова, Р. Нелсон (Йельский университет), С. Педоне (Римский университет Сапиенца), А.С. Преображенский, А.В. Рыков, А.П. Салиенко, Е.Ю. Станюкович-Денисова, М.В. Соколова, И. Стевович (Белградский университет), И.И. Тучков, А. Якобини (Римский университет Сапиенца)

Editorial board:

Sergey Karpov (chief of the editorial board), John Bowlt (University of Southern California), Elena Efimova, Antonio Iacobini (Sapienza University of Rome), Nadia Jijina, Andrey Karev, Svetlana Maltseva (editor in charge of the present volume), Nadezhda Nalimova, Robert Nelson (Yale University), Silvia Pedone (Sapienza University of Rome), Alexandr Preobrazhensky, Anatoly Rykov, Alexandra Salienko, Ekaterina Stanyukovich-Denisova, Maria Sokolova, Ivan Stevović (Belgrade University), Ivan Tuchkov, Anna Zakharova (editor in charge of the present volume)

Рецензенты:

к. иск. доц. З.А. Акопян (Ереванский государственный университет)
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:

Elena Erdeljan (Belgrade University, Serbia)
Zaruhi Hakobian (Yerevan State University)
Tatyana Ilyina (St. Petersburg State University)
Valery Turchin (Lomonosov Moscow State University)

Печатается по постановлению Ученого совета исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова и Ученого совета Института истории СПбГУ

A43 Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 4. / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой. – СПб.: НП-Принт, 2014. – 662 с.
Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles. Vol. 4. / Ed. S.V. Maltseva, A.V. Zakharova. – St. Petersburg: NP-Print, 2014. – 662 p.

ISSN Bib-ID: 2312-2129

Сборник научных статей содержит материалы Международной конференции молодых специалистов, проходившей на историческом факультете МГУ имени М.В. Ломоносова 21-24 ноября 2013 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 21-24, 2013. 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.

© Авторы статей, 2014
© Исторический факультет Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова
© Институт истории Санкт-Петербургского государственного университета

На обложке использован плакат Игоря Гуровича к спектаклю Петра Фоменко «Одна абсолютно счастливая деревня». 2012 г.

On the cover: Igor Gurovich, poster for Pyotr Fomenko's performance "An Absolutely Happy Village", 2012.

Предисловие организаторов конференции «Актуальные проблемы теории и истории искусства»

Всякое начинание, особенно в области гуманитарных наук и исследований, связанных с творческой деятельностью, требует не только трудовых затрат, интеллектуальных и эмоциональных вложений, но и поддержки чисто практической. Этот дуализм творчества, которое затухает без заинтересованного материального участия, был осознан еще в глубокой древности, когда не ставшее еще нарицательным имя римского патриция Мецената с почтением упоминали в своих сочинениях облагодетельствованные им Овидий и Гораций. Вклад, который сегодня вносят в развитие научных исследований отдельные предприниматели и целые фонды, необходим для сохранения высокой планки гуманитарного знания — залога того созидательного начала, которое движет нас по пути сохранения всего лучшего, чем располагает современное общество из наследия прошлого.

Проведение IV Международной конференции молодых специалистов «Актуальные проблемы теории и истории искусства» в 2013 году и издание сборника статей по материалам ее работы было осуществлено при финансовой поддержке фонда «Русский художественный мир». Организационный комитет и участники конференции выражают свою глубокую признательность директору фонда Елене Казимировне Жуковой и надеются на дальнейшее плодотворное сотрудничество.

*От имени Организационного комитета и участников конференции,
А.В. Захарова, С.В. Мальцева*



Предисловие директора фонда «Русский художественный мир»

Основной целью своей деятельности фонд «Русский художественный мир» (РХМ) считает содействие реализации культурных и научных программ и мероприятий — выставок, лекций, семинаров и конференций, способствующих изучению культурно-исторического, архитектурного и художественного наследия нашей страны. В рамках этого направления деятельности Фонд принимает участие в разработке программ взаимодействия научного сообщества России и других стран в обмене идеями и ознакомлении с результатами исследований. Те же задачи ставят перед собой и организаторы Международной научной конференции «Актуальные проблемы теории и истории искусства». Поэтому мы с радостью поддержали проведение в 2013 году IV Международной конференции и издание сборника статей по материалам работы конференции в 2014 году. Отмечу, что особое внимание Фонд уделяет проектам, связанным с изучением искусства Византии и Древней Руси, а также искусства России XX и XXI веков, что делает нашу программу содействия работе конференции в буквальном смысле адресной.

Участие Фонда в подготовке и работе конференции «Актуальные проблемы теории и истории искусства» проходит в рамках Соглашения о сотрудничестве между МГУ имени М.В. Ломоносова и Фондом «Русский художественный мир». Среди других проектов РХМ в настоящее время — участие в организации и проведении в марте 2014 года в Лондоне Международной научной конференции Института Курто, Кембриджского университета и МГУ имени М.В. Ломоносова. Мы всегда рады сотрудничеству с ведущими университетами и научно-исследовательскими центрами мира, так как видим в этой деятельности высокую цель — сохранение творческих и интеллектуальных богатств и, в первую очередь, развитие отечественного научного потенциала и гуманитарного образования.

*Директор фонда «Русский художественный мир»
Елена Жукова*

СОДЕРЖАНИЕ CONTENTS

| | |
|------------------------------|----|
| Предисловие Foreword..... | 12 |
|------------------------------|----|

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО МИРА ART OF THE ANCIENT WORLD

| | |
|---|----|
| Е.В. МОГИЛЕВСКАЯ. Миниатюрная ойнохоя из собрания Государственного Эрмитажа: к проблеме датировки, атрибуции и семантики росписи EKATERINA V. MOGILEVSKAYA. A Miniature Oinochoe from the State Hermitage Museum: Problems of Date, Attribution and Semantics of the Image | 20 |
| Д.С. ВАСЬКО. Об одной пелике Керченского стиля из собрания Государственного Эрмитажа DMITRII S. VAS'KO. On a Kerch Style Pelike from the State Hermitage Museum | 29 |
| Т. КИШБАЛИ. Смерть македонца в Писидии: о термесской «гробнице Алкета» TAMÁS KISBALLI. Death of a Macedonian in Pisidia: The "Tomb of Alketas" in Termessos | 39 |
| Е.Н. ДМИТРИЕВА. Хранители и коллекции. Исследование эрмитажного собрания античных резных камней в XX веке ELENA N. DMITRIEVA. Curators and Collections. Studies of the Hermitage Collection of the Antique Engraved Gems in the 20 th Century | 50 |
| Н.К. ЖИЖИНА. Образы античности в искусстве XX века. Вновь об актуальности прекрасного NADIA S. JIJINA. Classical Antiquity and the Art of the 20 th Century. More about Actuality of Beauty | 61 |

ВОСТОЧНОХРИСТИАНСКОЕ ИСКУССТВО EASTERN CHRISTIAN ART

| | |
|---|-----|
| С.В. ТАРХАНОВА. Проблема перестройки языческих святилищ в христианские храмы на примере архитектуры северной Палестины позднеантичного периода SVETLANA V. TARHANOVA. The Problem of Transforming Pagan Temples into Christian Churches. The Case of North-Palestinian Architecture of Late Antique Period | 79 |
| ФРЕЗЕ А.А. Монастырская архитектура и традиция столпничества в Византии и Древней Руси в IX – начале XIII века ANNA A. FREZE. Monastic Architecture and Tradition of the Stylites in Byzantium and Ancient Rus' in the 9 th – Early 13 th Centuries | 90 |
| Д.Д. ЁЛШИН. Об устройстве и расположении лестницы на хоры Десятинной церкви в Киеве DENIS D. JOLSHIN. On the Design and the Position of the Staircase to the Gallery of the Desyatinnaya Church in Kiev..... | 99 |
| А.В. ЗАХАРОВА. Принципы группировки изображений святых в византийской монументальной живописи до и после иконоборчества ANNA V. ZAKHAROVA. Principles of Grouping the Images of Saints in Byzantine Monumental Painting before and after Iconoclasm..... | 109 |
| Д.А. СКОБЦОВА. Художественные особенности фресок южной капеллы Спасской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке DARIA A. SKOBTSOVA. Artistic Features of the South Chapel Frescoes in the Church of Our Saviour of St. Euphrosyne's Convent in Polotsk | 123 |

| | |
|--|-----|
| С.В. МАЛЬЦЕВА. Триконхи в сербской архитектуре Моравского периода: обзор основных проблем изучения SVETLANA V. MALTSEVA. Triconchs in Serbian Architecture of the Moravian Period: Survey of the Basic Problems..... | 131 |
| А.Н. ШАПОВАЛОВА. Роспись церкви Михаила Архангела Сквородского монастыря в Великом Новгороде: архивные документы, экспедиционные исследования и актуальные проблемы изучения ALEKSANDRA N. SHAPOVALOVA. Rediscovering Frescoes of Archangel Michael Church in Skovorodsky Monastery of Novgorod the Great: Archival Documents and Field Research..... | 144 |
| П.Г. ЕРШОВ. К проблеме датировки Успенского собора Старицкого Успенского монастыря PETR G. ERSHOV. Assumption Cathedral of the Assumption Monastery in Staritsa: On the Problem of Dating..... | 155 |
| Д.С. СКОБКАРЕВА. К истории изучения псковской архитектуры XVI в. DARIA S. SKOBKAREVA. Regarding the History of Studying the Pskovian Architecture of the 16 th Century ... | 162 |
| Ю.Н. БУЗЫКИНА. Храмовый образ из Спасо-Преображенского собора Соловецкого монастыря: новооткрытое произведение новгородской иконописи XVI века IULIA N. BUZYKINA. Icon of the Transfiguration from Solovki Monastery: a Newly Discovered Masterpiece of the Novgorodian Icon Painting of the 16 th Century..... | 173 |

ЗАПАДНОЕ ИСКУССТВО СРЕДНИХ ВЕКОВ И НОВОГО ВРЕМЕНИ WESTERN ART FROM THE MIDDLE AGES TO THE 20TH CENTURY

| | |
|--|-----|
| И.Б. АЛЕКСЕЕВА. Интерпретация евангельской притчи о богаче и Лазаре в западноевропейском искусстве XI–XIII веков: пути сложения иконографии IRINA B. ALEKSEVA. Interpretation of the Evangelic Parable of the Rich Man and Lazarus in the West European Art of the 11 th –13 th Centuries: Origins of Iconography | 187 |
| К.Ш. БАРЕКЯН. Средневековый акваманил: оригинал и копия. Новый взгляд на атрибуцию акваманиллов из коллекции ГМИИ имени А.С. Пушкина KRISTINA SH. BAREKYAN. A Medieval Aquamanile: Original and Copy. A New Look at the Attribution of the Aquamaniles from the Collection of the Pushkin State Museum of Fine Arts..... | 194 |
| К.Й. ФЭЛТ. Вопросы изучения средневекового церковного искусства в Финляндии — Страстной цикл в визуальной и материальной культуре средневековой Финляндии KATJA J. FÄLT. Challenges in Researching Medieval Ecclesiastic Art in Finland — The Passion of Christ in the Visual and Material Culture of Medieval Finland | 204 |
| М.В. ДУНИНА. Типология ренессансного палаццо: образ жизни и характер интерьера (на примере палаццо Даванцати) MARIA V. DUNINA. Typology of Renaissance Palazzo: Lifestyle and Design of the Interior. The Example of Palazzo Davanzati | 213 |
| У.П. ДОБРОВА. Фреска «Вознесение» Мелоццо да Форли в церкви Санти Апостоли в Риме. Специфика заказа ULIANA P. DOBROVA. “The Ascension of Christ” by Melozzo da Forli in Basilica dei Santi Apostoli in Rome. Specificity of the Commission | 222 |
| П.А. АЛЕШИН. Письмо Аньоло Бронзино о скульптуре и живописи PAVEL A. ALESHIN. Bronzino’s Letter about Sculpture and Painting | 230 |
| В.Н. ЗАХАРОВА. Дух и форма: Генрих Вёльфлин о портретной живописи итальянского Ренессанса VERA N. ZAKHAROVA. Spirit and form: Heinrich Wölfflin on Italian Renaissance Portraiture..... | 238 |
| Л.В. МИХАЙЛОВА. «Триумфальная процессия» императора Максимилиана I. Этапы воплощения проекта LIUDMILA V. MIKHAILOVA. “Triumphal Procession” of the Emperor Maximilian I Habsburg. Project Realization Stages..... | 253 |
| М.И. ПОЗДНЯКОВА. Порттики западных фасадов в церквях середины XV – начала XVI века во Франции. Поздняя готика в поиске новых форм MARINA I. POZDNYAKOVA. West Façade Porches in the Churches from the Middle of 15 th to Early 16 th Century in France. Late Gothic in the Search for New Forms..... | 261 |

| | |
|--|-----|
| А.А. САВЕНКОВА. Готическая традиция и архитектура загородных поместий елизаветинской Англии ALEXANDRA A. SAVENKOVA. Gothic Tradition and the Architecture of Elizabethan Great Country Houses..... | 270 |
| С.А. КОВБАСЮК. Кермессы и карнавалы: хроматика народных празднований в ренессансных Нидерландах STEFANIYA A. KOVBASIUK. Kermises and Carnivals: Chromatics of Popular Feasts in Renaissance Netherlands..... | 279 |
| А. ШЁНИНГ. «Клевета Апеллеса» Даниэля Фрезе — образ, текст и контекст ANNIKA SCHÖNING. Daniel Frese's <i>The Calumny of Apelles</i> — Image, Text and Context..... | 287 |
| Я. ЗАХАРИЯШ. Продолжение и возрождение византийской традиции в творчестве Эль Греко JAN ZACHARIAS. Survival and Revival of the Byzantine Tradition in the Art of El Greco..... | 295 |
| П.В. ФЕДОТОВА. Французское часовое искусство XVI–XVII веков. Школа Блуа POLINA V. FEDOTOVA. French Horology of the 16 th –17 th Centuries. The School of Blois..... | 301 |
| О.Ю. ПЕРЕВЕДЕНЦЕВА. Цветочный натюрморт XVII века: от созерцания — к изучению природы OL'GA YU. PEREVEDENCEVA. Floral Still Life of the 17 th Century: from the Contemplation to the Studying of Nature..... | 311 |
| М.А. ИВАСЮТИНА. Пьер-Анри Валансьен — теоретик и живописец MARINA A. IVASYUTINA. Pierre-Henri de Valenciennes: Theorist and Painter..... | 318 |
| Е.А. ПЕТУХОВА. Западноевропейский и американский плакат конца XIX века на первой Международной выставке художественных афиш в Санкт-Петербурге 1897 года ELENA A. PETUKHOVA. West European and American Poster at the First International Poster Exhibition in Saint-Petersburg (1897)..... | 325 |

ЗАПАДНОЕ ИСКУССТВО XX ВЕКА И ТЕОРИЯ ИСКУССТВА WESTERN ART OF THE 20TH CENTURY AND THE THEORY OF ART

| | |
|--|-----|
| Е.М. ПОНОМАРЕНКО. Фотографические практики итальянского футуризма. Теория визуального EKATERINA M. PONOMARENKO. The Photographic Practices of the Italian Futurism. Visual Theory..... | 333 |
| А.В. АЛЕКСЕЕВА. Значение принципов нотной записи для развития языка абстрактного искусства Пауля Клее ANNA V. ALEKSEEVA. The Importance of Musical Notation for the Development of Paul Klee's Abstract Art..... | 339 |
| Д.Н. АЛЕШИНА. Британская абстракция. Картины-рельефы Бена Николсона DINA N. ALESHINA. The British Abstraction. Paintings-Reliefs of Ben Nicholson..... | 346 |
| А.А. ЗОРЯ. Скульптура Луиз Невельсон: модернистская традиция как основа художественного языка мастера ALINA A. ZORIA. Louise Nevelson's Sculpture: Influence of Modernism on the Artist's Individuality..... | 352 |
| А.А. БЕРДИГАЛИЕВА. Феномен отказа от живописи в искусстве XX века ALIYA A. BERDIGALIEVA. The Phenomenon of Rejection of Painting in the 20 th Century Art..... | 360 |
| И.А. ШИК. Интерпретация концепции <i>стадии зеркала</i> Жака Лакана в сюрреалистической фотографии IDA A. SHIK. Interpretation of the Jacques Lacan's Concept of "the Mirror Stage" in the Surrealist Photography..... | 368 |
| М.В. РАЗГУЛИНА. Антон Эрэнцвейг и проблемы психологии абстрактного искусства MARIA V. RAZGULINA. Anton Ehrenzweig and the Problems of Psychology of Abstract Art..... | 374 |
| А.В. РЫКОВ. Дискурс эстетизма/тоталитаризма (К социополитической теории авангарда) ANATOLII V. RYKOV. Discourse of Aestheticism/Totalitarianism (On Sociopolitical Theory of Avant-garde)..... | 381 |
| С.В. ХАЧАТУРОВ. Феномен пустой рамы в искусстве Нового времени SERGEY V. KHACHATUROV. The Phenomenon of an Empty Frame in the Art of the Modern Times..... | 392 |

РУССКОЕ ИСКУССТВО XVIII – НАЧАЛА XX ВЕКА RUSSIAN ART OF THE 18TH – EARLY 20TH CENTURY

| | |
|---|-----|
| Е.Ю. СТАНЮКОВИЧ-ДЕНИСОВА. Чертежи петербургских церквей 1740-х годов из Тессин-Хорлеманской коллекции EKATERINA YU. STANYUKOVICH-DENISOVA. The Architectural Drawings of St. Petersburg Churches of 1740's from the Tessin-Hårlemann Collection | 401 |
| З.В. ТЕТЕРМАЗОВА. Обратное «отражение». К вопросу о живописных портретах второй половины XVIII века, исполненных с гравированных оригиналов ZALINA V. TETERMAZOVA. Reverted "Reflection". On Painted Portraits of the Second Half of the 18 th Century Created After Engraved Originals..... | 424 |
| В.С. НАУМОВА. Итальянская живопись в собрании К.Г. Разумовского VERA S. NAUMOVA. Italian Painting in the Collection of Kirill G. Razumovsky..... | 431 |
| Е.Е. КОЛМОГорова. Мотив «портрета в портрете» и тема семьи в русской живописи второй половины XVIII – начала XIX века EKATERINA E. KOLMOGOROVA. "Portrait in the Portrait" Motive and Family Representation in the Russian Painting of the Second Half of the 18 th and Early 19 th Centuries | 441 |
| Е.А. СКВОРЦОВА. Гравер Джеймс Уокер (около 1760 – не ранее 1823): Англия и Россия EKATERINA A. SKVORTCOVA. Engraver James Walker (circa 1760 – not earlier than 1823): Great Britain and Russia..... | 447 |
| Д.А. ГРИГОРЬЕВА. Уильям Хогарт и русская художественная жизнь DARYA A. GRIGORYEVA. William Hogarth and Russian Art Life..... | 457 |
| А.К. МИНИНА. О путешествиях Льва Владимировича Даля по России в 1874 и 1876 годах «с научно-художественной целью собирания материалов по архитектуре» ANASTASIA K. MININA. About the Travel of Lev Vladimirovich Dahl across Russia in 1874 and 1876 "with Scientific and Artistic Purposes of Collecting the Materials for Architecture | 466 |
| А.О. ДОБИНА. Система обучения в Центральном училище технического рисования барона А.Л. Штиглица в период директорства М.Е. Месмахера ANASTASIA O. DOBINA. Educational System in Baron Stieglitz Central College for Technical Drawing during the Directorship of M. Mesmakher..... | 477 |
| Ю.И. ЧЕЖИНА. А.С. Попова-Капустина: неизвестная петербургская и известная сибирская художница YULIA I. CHEZHINA. Augusta Popova-Kapustina: an Unknown St. Petersburg and a Well-known Siberian Woman-artist..... | 483 |
| Э.Р. АХМЕРОВА. Границы жанра. Русская живопись конца XIX – начала XX века ELMIRA R. AKHMEEROVA. The Boundaries of Genre. Russian Painting of the Late 19 th – Early 20 th Century..... | 492 |
| И.М. ВОЛКОВ. Новое понимание портрета в русской фотографии начала XX века IGOR M. VOLKOV. The New Vision of Portrait in Russian Photography of the Early 20 th Century | 499 |

РУССКОЕ ИСКУССТВО XX ВЕКА RUSSIAN ART OF THE 20TH CENTURY

| | |
|---|-----|
| А.И. ДОЛГОВА. Интерьеры особняков архитектора Карла Шмидта. Диапазон стилей ANASTASIA I. DOLGOVA. The Interiors of the Mansions of Architect Carl Schmidt. The Range of Styles | 509 |
| Е.А. МЕЛЮХ. Реставрация Д.В. Милеевым деревянной Богоявленской церкви Челмужского погоста к празднованию 300-летия дома Романовых в 1913 году EKATERINA A. MELIUKH. The Restoration of the Church of the Epiphany in Chelmuzhi in 1913 by D.V. Mileev to the Celebration of 300 Anniversary of the Romanov Dynasty | 518 |
| К.В. РЕМЕЗОВА. В преддверии авангардной практики: экспонирование детских рисунков на 5-й выставке «Нового общества художников» KSENIJA V. REMEZOVA. Eve of the Avant-garde Practice: Exhibition of Children's Drawings within the Fifth Exhibition of the "New Society of Artists..... | 525 |

| | |
|---|-----|
| И.В. СЕВЕРЦЕВА. Первый педагогический опыт В.В. Кандинского — шесть писем из Мюнхена к начинающему художнику. К постановке проблемы INGA V. SEVERTSEVA. The First Pedagogic Experience of Vasily V. Kandinsky — the Letters from Munich to the Young Artist. Stating the Problem | 532 |
| О.В. ФУРМАН. Лучизм Наталии Гончаровой в координатах беспредметной живописи OLGA V. FURMAN. Natalia Goncharova's Rayonism in Coordinates of Abstract Art | 540 |
| Е.Н. КАМЕНСКАЯ. Александр Яковлев — художник-путешественник. Рождение образа ELENA N. KAMENSKAYA. Alexander Iacovleff — the Artist and the Traveller. The Birth of the Image | 548 |
| О.А. ГОЩАНСКАЯ. Творчество художника Николая Ивановича Прокошева OLGA A. GOSHCHANSKAYA. Art of the Painter Nikolay I. Prokoshev | 557 |
| П.К. МАНОВА. Традиции классицизма в монументально-декоративной пластике на примере творчества И.В. Крестовского POLINA K. MANOVA. The Classical Tradition in the Monumental-Decorative Sculpture Exemplified by the Works of Igor V. Krestovsky | 566 |
| Л. МИТИЧ. Выставка четырех советских художников в Белграде в 1947 г. LORA MITIĆ. The Exhibition of Four Soviet Painters in Belgrade, 1947 | 576 |
| П.А. ШИШКОВА. Живописное наследие Вячеслава Афоничева в процессе развития петербургского неоксpressionизма POLINA A. SHISHKOVA. Pictorial Heritage of Vyacheslav Afonichev in the Process of St. Petersburg Neexpressionist Development | 584 |
| М.А. ЧЕКМАРЁВА. Петербургский текстиль на рубеже XX–XXI веков. Свой путь MARINA A. SHEKMAREVA. Contemporary Textiles of Saint-Petersburg. Their Own Way | 590 |

Иллюстрации

| | |
|--------------|-----|
| Plates | 596 |
|--------------|-----|

Список сокращений

| | |
|-----------------------------|-----|
| List of abbreviations | 659 |
|-----------------------------|-----|

УДК 7.033.4

ББК 85.14

И.Б. Алексеева

Интерпретация евангельской притчи о богаче и Лазаре в западноевропейском искусстве XI–XIII веков: пути сложения иконографии

Евангельские притчи в целом занимают особое место в библейском тексте, так как представляют собой не конкретные события, а прямую речь Христа. Они обладают определенной двойственностью: повествуя о событиях из обыденной жизни, понятных каждому, они вместе с тем изначально носят иносказательный характер, что дает возможность их интерпретации на нескольких уровнях. Богословская традиция комментирования библейского текста, восходящая к Августину, выделяет четыре способа интерпретации сюжета, а именно: буквальный, или исторический, аллегорический, морализаторский и анагогический. В изобразительном искусстве наиболее востребованным было буквальное отражение событий. Этим обусловлена одна из важных проблем при анализе изобразительной традиции — соотношение образа и текстового источника. Одним из наиболее распространенных притчевых сюжетов в западноевропейском средневековом искусстве является история о богаче и нищем Лазаре (Лк. 16, 19–31).

В рамках исследования мы рассмотрим ряд памятников, начиная с оттоновских Евангелиариев, содержащих первые известные примеры иллюстрирования притчи о богаче и Лазаре на Западе (самый ранний из них, Аахенский Евангелиарий, датируется концом X в.), и заканчивая произведениями XIII в., периода расцвета «комплексной» иконографии с заимствованием разнообразных источников.

Наша цель состоит в том, чтобы на примере произведений западноевропейского искусства XI–XIII вв. попытаться определить основные пути сложения и развития иконографии данного сюжета. Круг рассматриваемых проблем включает выявление возможного изобразительного источника, способов расширения основного повествования, миграцию в качестве узнаваемого мотива в другие области, связанную с наполнением сюжета новым смыслом.

Основными методами исследования были выбраны иконографический и сравнительный анализы (сравнительный иконографический). Среди работ, посвященных иконографии притчи о богаче и Лазаре, следует отметить монографию Кеймса «Византия и романская живопись Германии» [4], где подробно анализируется влияние византийских образцов на немецкие средневековые рукописи. Преемственность иконографической традиции Эхтернаха отмечает Кауффманн

на примере анализа третьего листа перед Псалтирью Эдвина (Нью-Йорк, библиотека Пиерпонта Моргана, MS M.521) [7, p. 95].

Рассмотрим более подробно иконографию притчи о богаче и Лазаре. Согласно Евангелию от Луки, основные эпизоды повествования включают пир богача (Лк. 16, 19–21), смерть Лазаря (Лк. 16, 22), смерть богача (Лк. 16, 22), мучения богача в аду (Лк. 16, 23–24) и пребывание Лазаря на лоне Авраамовом (Лк. 16, 23–24).

Первые западноевропейские образцы иллюстрирования данного сюжета — оттоновские Евангелии, выполненные в скрипториях Рейхенау и Эхтернаха. Сравнение миниатюр Аахенского Евангелия (Аахен, сокровищница собора), созданного в Рейхенау в конце X в., и Золотого кодекса из Эхтернаха 1053–1056 гг. (Нюрнберг, Национальный музей, MS 156142) демонстрирует две различные традиции с разным количеством сцен, композиционным и иконографическим решением. В первом случае изобразительное пространство листа организовано в виде медальонов, располагающихся друг над другом; повествование разворачивается снизу вверх. Для иллюстрирования из евангельского рассказа выбраны только три эпизода: пир богача, соответствующий начальным словам, и заключительные сцены, представляющие богача в аду и Лазаря на лоне Авраамовом. Эхтернахский образец (Илл. 32) отличается тем, что представляет собой фронтиспис, разделенный на горизонтальные зоны, и отражает все основные эпизоды евангельского рассказа.

В поиске возможных изобразительных источников обратимся к двум византийским рукописям, хранящимся в Парижской национальной библиотеке, — иллюстрированным «Гомилиям» Григория Назианзина (MS gr. 510) IX в. и Четвероевангелию (MS gr. 74) XI в. Они также свидетельствуют о существовании развернутого варианта иллюстрирования на примере «Гомилий» и сокращенного на примере Четвероевангелия. Так, на миниатюре «Гомилий» Григория Назианзина богач, представленный в виде всадника, и нищий Лазарь помещены на фоне пейзажа, справа изображена сцена смерти Лазаря, слева — сцена смерти богача. Ниже располагаются Авраам на троне, держащий на коленях душу Лазаря в виде маленькой фигурки, и ангелы. Среди языков пламени — богач, изображенный в профиль и указывающий на свой высунутый язык, что соотносится со следующими словами Евангелия: «Отче Аврааме! Умилосердись надо мною и пошли Лазаря, чтобы омочил конец перста своего в воде и прохладил язык мой, ибо я мучусь в пламени» (Лк. 16, 24). В Четвероевангелии же проиллюстрированы только две заключительные сцены: с богачом в аду и Лазарем на лоне Авраамовом.

Анализируя иконографию аахенской миниатюры, можно предположить, что она «набирается» из различных схем, а именно цитирует византийский образец в сочетании с использованием схем других сюжетов. Например, сцена пира богача, которая отсутствует в византийских рукописях, представляет сидящего в центре за овальным столом богача, изображенного в короне и окруженного сотрапезниками, что явно перекликается с иконографической схемой пира царя Ирода. Изображение богача в короне могло быть обусловлено влиянием экзегетической традиции. Комментарий к евангельскому тексту о том, что богач носил порфир и виссон, то

есть одежду пурпурного цвета, указывает на царское положение богача¹. Следует отметить, что богач изображен в короне и на рельефе бронзовой колонны епископа Бернварда начала XI в. в Гильдестеймском соборе, и на миниатюре второй половины XII в. *Hortus Deliciarum* Геррады фон Ландсберг. Фигура богача, указывающего на свой язык, в сцене адских мучений восходит к византийскому источнику, а изображение персонификации бездны, Абиссуса, заимствовано, возможно, из сцен Творения (источником являются несохранившиеся фрески римских базилик Сан-Пьетро и Сан-Паоло V в.). Заключительная сцена притчи, композиция «Лоно Авраамово», почти в точности копирует изображение Авраама на троне в окружении ангелов из византийской иллюстрированной рукописи «Гомилий» Григория Назианзина IX в.

Совершенно иной иконографический образец лежит в основе миниатюр группы эхтернахских рукописей, к которым относятся, например, перикопы Генриха III 1039–1043 гг. (Бремен, библиотека университета, MS b.21), Шпейерский Евангелиарий 1045–1046 гг. (Мадрид, Эскориал) и его копия — уже упоминавшийся Золотой кодекс из Эхтернаха 1053–1056 гг. (Нюрнберг, Национальный музей, MS 156142). В отличие от Аахенского Евангелиария здесь, в частности, в сцене пира богача, вводится архитектурный антураж, новые персонажи (жена богача и слуга, подающий на стол), меняются детали (богач без короны, стол прямоугольной формы). Возможно, что в основе данного изображения лежит подробный образец со всеми главными эпизодами повествования.

Можно выделить следующие иконографические источники заимствований. Например, фигура Лазаря, сидящего с протянутой рукой и покрытого язвами, восходит к очень раннему памятнику — мраморным рельефам конца V – начала VI в., украшавшим внутреннее пространство так называемого мартириума в Селевкки-Пиерии (Антиохия). Крайне фрагментарная сохранность этих рельефов, обнаруженных археологической экспедицией Принстонского университета в 1938 г., не позволяет выдвинуть гипотезы о протяженности цикла и его месте в общей системе декора на ветхо- и новозаветные темы. Фигура скованного дьявола в сцене адских мучений богача восходит к тексту апокрифического Евангелия Никодима, в качестве визуального источника использован, вероятно, английский образец вроде Генезиса Кэдмона (ок. 1000 г.) с изображением падения ангелов. Композиция «Лоно Авраамово» в эхтернахских Евангелиариях представляет Авраама сидящим не на троне, как в Аахенском Евангелиарии, а на радуге, что указывает на заимствование апокалиптической иконографии Христа.

Впоследствии в западноевропейском средневековом искусстве использовались как развернутый вариант иллюстрирования притчи, так и сокращенный. Иконографическим разнообразием отличаются заключительные сцены, представляющие богача в аду и Лазаря на лоне Авраамовом. Наряду с контекстом притчи они активно используются для иллюстрирования апокалиптической темы, присутствуют в сценах Страшного суда. Одним из наиболее ранних примеров подобного

¹ См.: Walafridus Strabo. Glossa ordinaria // PL. T. 114. Col. 0316C.

рода является крест датской принцессы Гунхильды, выполненный английским мастером в 1076 г. В средокрестии изображен Христос на радуге, по концам горизонтальной перекладины — уверовавшие и отступившие, по концам вертикальной перекладины — Лазарь на лоне Авраамовом (вверху) и богач в аду (внизу).

В XII в. распространение получит подробный эхтернахский образец. На него ориентированы, например, английские памятники, такие как миниатюры листов перед Псалтирью Эдвина середины XII в. (Нью-Йорк, библиотека Пиерпонта Моргана, MS M.521), которые представляют собой вшитые тетради с ветхо- и новозаветными сюжетами, и рельефы на фасаде Линкольнского собора второй четверти XII в. Вместе с этим «линия Эхтернаха» обогащается новыми источниками заимствований. Так, третий лист к Псалтири Эдвина представляет ад в виде львиной пасти, что характерно для английской изобразительной традиции. Новое решение композиции «Лона Авраамово», где представлена полуфигура Авраама, держащего перед собой за два конца ткань с Лазарем, заимствовано, вероятно, из образца вроде фрески итальянской церкви Сан-Пьетро аль Монте в Чивате конца XI в. Готический витраж богача и Лазаря французского собора Сент-Этьен в Бурже, датируемый 1210–1215 гг., демонстрирует сходное изображение Авраама с тканью, но восседающего на радуге. Таким образом, в одну схему объединяется английский образец и апокалиптическая иконография, известная по эхтернахским Евангелиариям.

Примером ориентации на традицию Эхтернаха с цитированием византийского источника является трактат *Hortus Deliciarum* аббатисы Геррады фон Ландсберг (вторая половина XII в.), погибший во время франко-прусской войны 1870–1871 гг. и известный лишь в копии. Заключительные сцены истории о богаче и Лазаре, которые включают изображения Авраама на троне с подушкой и подножием, держащим на коленях фигурку Лазаря, и богача в профиль среди языков пламени, указывающего на свой язык (Илл. 33), почти в точности «цитируют» миниатюру византийского Четвероевангелия XI в. (Париж, Национальная библиотека, MS gr. 74). О том, что этот образец был широко распространен, свидетельствует сходное изображение лона Авраамова на южном склоне малого свода Дмитриевского собора во Владимире XII в.

В связи с иллюстрированием сюжета притчи о богаче и Лазаре довольно рано, начиная с оттоновских рукописей, возникает проблема расширения повествования, вызванная определенной ограниченностью евангельского текста. Эхтернахские Евангелиарии вводят, например, новых персонажей, таких как жена богача, его слуга; также выделяются более короткие временные эпизоды (демон несет душу богача в ад). Таким образом, изображение становится более подробным, чем текстовой источник.

Примером расцвета подробных повествовательных программ в XIII в. служат витражи французских соборов Сент-Этьен в Бурже (северная сторона деамбулатория, 1210–1215 гг.) и Сен-Пьер в Пуатье (южный трансепт, конец XII или начало XIII в.), последний в плохой сохранности.

В отличие от евангельского текста, обладающего определенным лаконизмом, витражные программы содержат огромное количество сцен и превращаются в своего рода «рассказ в картинках». Благодаря огромному размеру окон и металлическому каркасу в виде медальонов стало возможным представить крайне подробные повествовательные программы. Нарастание детализации, как мы видим на примере буржского витража (Илл. 34), происходит за счет разделения одной сцены на несколько панно (например, пир богача занимает одно панно, фигура Лазаря перед дверями дома богача изображается в другом панно), а также выделения все более коротких временных эпизодов. В частности, иллюстрируется непосредственно подготовка к пиру, сцена с больным богачом предвещает сцену его смерти, после смерти нищего Лазаря ангелы несут его душу на небеса.

Наряду с этим происходит включение в контекст основного евангельского повествования о богаче и Лазаре нового сюжета, притчи о безумии богатого (Лк. 12, 16–21). Она повествует о богаче, собравшем богатый урожай и решившем построить новый амбар для хранения своего добра. «Но Бог сказал ему: безумный! В сию ночь душу твою возьмут у тебя; кому же достанется то, что ты заготовил?» (Лк. 12, 20). Этот сюжет проиллюстрирован внизу витража тремя сценами, которые предвещают историю о богаче и Лазаре: богач и слуга, высыпавший зерно, строительство амбара и Господь, предупреждающий богача. Для иллюстрирования использованы отдельные иконографические схемы различных сюжетов. Например, фигура слуги, который высыпает зерно из мешка, заимствована, вероятно, из календарных сцен вроде изображения сентября на архивольте центрального портала церкви Сент-Мадлен в Везле начала XII в. или из ветхозаветной истории Иосифа (одним из ранних примеров является трон епископа Максимиана VI в.). Строительство огромного амбара по приказу богача «цитирует» ветхозаветную сцену строительства Вавилонской башни, как, например, на фреске церкви Сен-Савен-сюр-Гартамп XI–XII вв. и миниатюре из *Hortus Deliciarum* XII в. Сочетание в одной программе двух историй о неправедном богаче, который «собирает сокровища для себя, а не в Бога богатеет» (Лк. 12, 21), подчеркивает назидательный характер повествования.

Одновременно с процессом детализации повествования в XIII в. происходит миграция отдельных узнаваемых мотивов в качестве назидательных, повествующих о смерти грешника. Например, морализованная Библия начала XIII в. (Вена, Национальная библиотека, MS 2554) содержит следующий назидательный комментарий к ветхозаветной истории Иевосфея: «Иевосфей, который спит, означает богача, спящего в удовольствиях мира. Женщина, которая сторожит Иевосфея и засыпает, означает разум, охраняющий и управляющий человеком. Воры, которые убивают Иевосфея, означают демонов, губящих человека без разума» [цит. по: 3, р. 121]. Этим словам соответствует изображение спящего богача с мешком в левой руке, рядом с ним мы видим спящую женщину (персонификацию разума), маленький столик с монетами и золотым сосудом и двух демонов.

Комментарий к другой ветхозаветной истории, истории Авессалома, гласит: «Авессалом, который приказывает своим людям убить брата, что они и делают,

означает дьявола. Когда он видит, что человеком завладели грех и дурные дела, он приказывает своим подручным-демонам схватить грешника и уничтожить его тело и душу и бросить его в ад» [цит. по: 3, р. 125] и проиллюстрирован изображением грешника, которого демоны бросают в котел.

К началу XIII в. относится также стихотворное сочинение, написанное приором монастыря Св. Медарда в Суассоне Готье де Куанси, «Чудеса Девы Марии», где, в частности, есть сюжет о богатом ростовщике и праведной бедной женщине. Он повествует о том, как священник пошел к богачу, чтобы причастить его, и увидел, что душу богача уносят демоны, а к умирающей бедной женщине священник идти отказался, послав вместо себя дьякона, и тот увидел Деву Марию и святых дев [1, с. 104]. В качестве примера иллюстрации приведем миниатюру рукописи конца XIII в.²

Таким образом, к XIII в. появляется комплексная иконография притчи о богаче и Лазаре, сформировавшаяся за счет использования византийского и эхтернахского образцов в сочетании с отдельными иконографическими схемами других сюжетов для наглядной передачи нравоучительного смысла.

Литература

1. Мокрецова И.П., Романова В.Л. Французская книжная миниатюра XIII века в советских собраниях: В 2 т. - М.: Искусство, 1984. - Т. 2: 1270–1300. - 251 с.
2. Benoit H. Les grands vitraux du déambulatoire de Bourges. - Paris: FAC-éditions, 1995. - 56 p.
3. Bible moralisée. Codex Vindobonensis 2554. - London: Harvey Miller Publishers, 1995. - 152 p.
4. Comes G. Byzance et la peinture romane de Germanie. - Paris: A. et J. Picard, 1966. - 360 p.
5. Green R. et al. Herrad von Landsberg. Hortus Deliciarum: in 2 vols. - London: Warburg Institute, 1979. - Vol. 1. - 244 p.; Vol. 2. - 508 p.
6. Grodecki L., Brisac C. Le vitrail gothique au 13^e siècle. - Fribourg: Office du Livre, 1984. - 280 p.
7. Kauffmann C.M. Romanesque Manuscripts 1066–1190. - London: Harvey Miller, 1975. - 235 p. - (A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles, 3).
8. Kemp W. The Narratives of Gothic Stained Glasses. - Cambridge: Cambridge University Press, 1997. - 259 p.
9. Parker E.C., Little Ch. T. The Cloisters Cross. Its Art and Meaning. - New York: Metropolitan Museum of Art, 1994. - 316 p.
10. Wailes S.L. Medieval Allegories of Jesus' Parables. - Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1987. - 270 p.
11. Weitzmann K. The Iconography of the Reliefs from the Martyrion // Antioch on the Orontes. - 1941. - No 3. - P. 135–149.

Название статьи. Интерпретация евангельской притчи о богаче и Лазаре в западноевропейском искусстве XI–XIII веков: пути сложения иконографии.

Сведения об авторе. Алексеева Ирина Борисовна — аспирант, Российский государственный гуманитарный университет. Миусская пл., 6, Москва, Россия, 125993.

Аннотация. Статья посвящена иллюстрированию притчи о богаче и Лазаре (Лк. 16, 19–31) в западноевропейском изобразительном искусстве XI–XIII вв. В центре внимания находится проблема происхождения и развития иконографических схем начиная с оттоновских Евангелиариев конца X–XI в. и заканчивая готическими витражами Франции XIII в. Первые образцы изображения данного сюжета на Западе — Евангелиарии из Рейхенау и Эхтернаха — демонстрируют две различные традиции, что указывает на несколько источников заимствований. Среди них можно выделить византийский изобразительный источник в сочетании с иконографическими схемами других сюжетов

² РНБ (Российская национальная библиотека). Фр. F.v XVI.9.

(Рейхенау) и совершенно иной, явно не византийский (Эхтернах). Впоследствии распространение получили эхтернахский образец (например, на него ориентированы миниатюры листов перед Псалтирью Эдвина, середина XII в.) и византийские схемы («*Hortus Deliciarum*» Геррады фон Ландсберг, вторая половина XII в.). В связи с детализацией иконографии в XIII в. на примере буржского витража рассматривается развитие принципов «обогащения» повествования, затрагивается вопрос о включении нового сюжета (притчи о безумии богатого, Лк. 12,16–21), «набранной» из отдельных иконографических схем, и о миграции отдельных мотивов в качестве назидательных, повествующих о смерти грешника (комментарии к ветхозаветным историям Авессалома или Иевосфея в морализованных Библиях, история о ростовщике и нищей в «Чудесах Девы Марии» Готье де Куанси).

Ключевые слова. Западноевропейское средневековое искусство XI–XIII вв., иконография, притча о богаче и Лазаре, притча о безумии богатого, византийский образец, иконографическая линия Эхтернаха, проблема расширенного повествования.

Title. Interpretation of the Evangelic Parable of the Rich Man and Lazarus in the West European Art of the 11th–13th Centuries: Origins of Iconography.

Author. Alekseeva, Irina B. — Ph.D. student, Russian State University for the Humanities. 6 Miuskaya square, Moscow, Russian Federation, 125993. irealekseeva@yandex.ru

Abstract. This article is devoted to the illustration of the parable of the Rich man and Lazarus (Luke 16,19–31) in the West European art of the 11th–13th cc. The main theme of the article is the problem of the origin and development of iconographic models since Ottonian Gospels of the late 10th–11th cc. till the gothic French stained glasses of the 13th c. The earliest examples of illustration of this parable in West European art are the Gospels from Reichenau and Echternach which demonstrate two different traditions and indicate several visual models. It is possible to assume that there are a Byzantine model in combination with the iconographic schemes devoted to other subjects (Reichenau) and another model, so-called iconographic line of Echternach. The Echternach model (for example, leaves of the Eadwine Psalter) and the Byzantine model («*Hortus Deliciarum*» by Herrad von Landsberg) would be wide-spread in the 12th c. The 13th c. was the period of the very detailed narrative iconographic programmes. We shall consider stained glass of Bourges, which demonstrates both the main principles of large narrative and the problem of addition to the main narrative a new subject as the parable of the Rich Fool (Luke 12,16–21). Also we will consider the migration of motives to other areas as moralized examples devoted to death of a sinner (commentaries to histories of Absalom and Ishbosheth in the Bible moralisée, history of usurer and poor woman in «*Miracles of Our Lady*» by Gautier de Coinci).

Keywords. West European medieval art of the 11th–13th centuries, iconography, parable of the Rich man and Lazarus, parable of the Rich Fool, byzantine model, iconographic line of Echternach, problem of large narrative.

References

- Benoit H. *Les grands vitraux du déambulatoire de Bourges*. Paris, FAC-éditions, 1995. 56 p.
Bible moralisée. Codex Vindobonensis 2554. London, Harvey Miller Publishers, 1995. 152 p.
 Cames G. *Byzance et la peinture romane de Germanie*. Paris, A. et J. Picard, 1966. 360 p.
 Green R. et al. *Herrad von Landsberg. Hortus Deliciarum*. 2 vols. London, Warburg Institute, 1979. 244 p.; 508 p.
 Grodecki L., Brisac C. *Le vitrail gothique au XIII siècle*. Fribourg, Office du Livre, 1984. 280 p.
 Kauffmann C.M. *Romanesque Manuscripts 1066–1190*. A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles 3. London, Harvey Miller, 1975. 235 p.
 Kemp W. *The Narratives of Gothic Stained Glasses*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997. 259 p.
 Mokretsova I.P., Romanova V.L. *French illuminated manuscripts of the 13th century in Soviet collections*, vol. 2: 1270–1300. Moscow, Iskusstvo, 1984. 251 p. (in Russian).
 Parker E.C., Little Ch.T. *The Cloisters Cross. Its Art and Meaning*. New York, Metropolitan Museum of Art, 1994. 316 p.
 Wailes S.L. *Medieval Allegories of Jesus' Parables*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1987. 270 p.
 Weitzmann K. The Iconography of the Reliefs from the Martyrion. *Antioch on the Orontes*, no. 3, 1941, pp. 135–149.

УДК 739.51=161.1(061/068)»653»(48); 7.061; 7.033; 7.023.1-034
ББК 85.14

К.Ш. Барекян

Средневековый акваманил: оригинал и копия. Новый взгляд на атрибуцию акваманилов из коллекции ГМИИ имени А.С. Пушкина

В период с XII по XVI в. на территории Северной и Западной Европы, преимущественно в Германии, в церкви для омовения рук священников перед мессой, реже в быту, применялись фигурные сосуды — акваманилы (водолеи). Акваманилы отличаются высочайшим уровнем исполнения и широким многообразием форм с превалирующими зооморфными мотивами, главным образом львов и лошадей, нередко в группе с всадником или охотником. Ряд сосудов имеет вид человеческой головы, бюста или целой фигуры. Многочисленна группа акваманилов, исполненных в виде фантастических существ — грифонов, драконов, сирен. Изредка встречаются сюжетные композиции, как, например, Аристотель и Филлида, Самсон и лев. Большая часть сохранившихся водолеев изготовлена из бронзы по методу «вытесненного воска». Акваманилы отливались в основном в мастерских Нижней Саксонии с центрами в Хильдесхайме, в Магдебурге и в регионе реки Маас на территории современных Бельгии, Франции и Голландии. Отливка некоторых водолеев, возможно, производилась в бронзолитейных центрах на территории Швеции и Дании.

В XIX в. в ходе секуляризации хранившиеся в ризницах акваманилы вместе со средневековыми подсвечниками, распятиями, реликвариями и монстранциями за бесценок продавались церквями и монастырями. Таким образом они постепенно начали рассеиваться по частным, а в дальнейшем и по музейным коллекциям. Свойственный этой эпохе интерес к культурам предшествующих столетий обратил взор современников на средневековое искусство. Особенно это касалось переживавших подъем национального самосознания немецких земель, в поисках новых ориентиров оглядывавшихся на свое идеализированное средневековое прошлое.

Повышенный интерес к искусству Средневековья подтолкнул мастеров XIX в. к воспроизведению и копированию оригиналов декоративно-прикладного искусства. Копии изготавливались в основном по методу отливки в песчаные формы, таким образом, что с одной модели можно было изготовить целую серию. Они могли служить в качестве церковной утвари, декоративных предметов или учебного материала в художественных школах. В XIX в. в Германии существовало большое количество школ декоративно-прикладного искусства, в которых работа с металлом и воспроизведение старых образцов было неотъемлемой частью образовательного процесса.

Копированию скульптуры и мелкой пластики также сопутствовали технические новшества, как, например, изобретение в 1838–1844 гг. А. Колла и Ф. Соважем пантографа — аппарата для механического воспроизведения скульптуры [1, с. 187]. В середине века Фердинандом Барбедьенном было основано одно из самых значимых литейных предприятий Франции этого времени. На нем было успешно налажено копирование моделей старых мастеров.

В Германии на подобной деятельности специализировался целый ряд мастеров: Ц. Хэгемана в Ганновере, Ц.В. Фляйшмана в Мюнхене и Нюрнберге, Ш. Зене в Изерлоне, Боймерса в Дюссельдорфе. Однако уже в 1850 г. А.Н. Дидрон в *Annales archéologiques* вынужден был констатировать, что некоторые из этих копий оказались в аукционных домах, музейных и частных коллекциях под видом средневековых оригиналов [2, S. 290]. Немалая часть изготовленных в 1875–1880 гг. в мастерской Фляйшмана копий средневековых бронзовых предметов из коллекций Германского национального и Баварского национального музеев, в том числе и акваманилов, была впоследствии продана музеям и частным собирателям в качестве оригиналов (при том что в каталоге фирмы акваманилы числились именно как копии) [3, S. 234]. В 1911 г. Германский союз музейных работников с целью защитить потенциальных покупателей акваманилов от приобретения ими копий под видом оригиналов даже занимался распространением в музейной среде изображений с копиями из каталога Фляйшмана.

Известно несколько методов, позволяющих отличить оригинал от копии. Во-первых, на помощь приходит технология изготовления акваманила. В отличие от средневековых оригиналов, изготовленных по технологии «вытесненного воска», акваманилы XIX в. преимущественно отливались в песчаные формы. Если сосуд отливался по частям, то эти части спаивались белым или желтым сплавом. Подобный акваманил можно было легко опознать по швам, таким как на большинстве копий мастерской Фляйшмана. Зачастую швы от спайки устранялись напильником, но при этом штрихи от инструмента отличались от тех, что оставались на средневековых акваманилах, мелкостью и упорядоченностью.

С изделиями, отлитыми единым блоком, приходилось сложнее. Спаечные швы в таком случае отсутствовали, но при этом в местах, где наслаивались отдельные части, возникали заусенцы и желобки.

О примерном времени отливки акваманилов может свидетельствовать состав их сплавов. Явным признаком современного происхождения является наличие в сплаве цинка в количестве большем, чем 30 %. В средневековых бронзовых изделиях он едва превышал 15 % [8, S. 34].

Средневековые оригиналы отличаются от копий более тщательной проработкой, как в целом, так и в деталях (у зооморфных сосудов особенно важна проработка головы, гривы, лап, хвоста). Для копииста тщательная проработка этих нюансов была бы слишком затратной и утомительной работой, хотя и не стоит умалять достоинства некоторых весьма умелых литейщиков XIX в. Поэтому, что-

бы не спутать средневековый акваманил с поздней копией, безусловно, необходимо хорошо знать оригиналы и каталоги литейных мастерских XIX в.

Копии акваманилов можно условно разделить на несколько типов, исходя из того, какие цели преследовал мастер при отливке:

1. Копии, позднее происхождение которых не скрывалось от покупателя. Зачастую они имеют литейные штампы, свидетельствующие о том, что являются копиями.
2. Копии, по незнанию приобретенные как средневековые оригиналы.
3. Копии, подаваемые зрителю либо покупателю как оригиналы (несмотря на знание владельца об их вторичном происхождении).
4. Копии, дорабатываемые под состаренные и деформированные оригиналы.
5. Подделки, изначально отлитые с целью ввести зрителя в заблуждение.

Два почти идентичных бронзовых акваманила в виде львов находятся в коллекциях Метрополитен-музея и Музея декоративно-прикладного искусства в Гамбурге. Оба льва изображены в сидячей позе. Лапами каждый из них наступают на шею дракона, стремящегося укусить его за грудь. Рукояти также имитируют дракона, лапами вцепляющегося в загривок льва. Отверстия ушных раковин служат для наполнения сосуда, тогда как ноздри предназначены для слива. Тело животного опоясывает длинный хвост. Пасть широко раскрыта, грива, покрывающая шею, грудь и спину, взъерошена, а пучки шерсти нависают над глазами, пастью, носом, спиной и передними лапами. Фигура дракона заканчивается на спине льва рельефом, имитирующим цветочный орнамент. Акваманил из американской коллекции находится в лучшей сохранности. Оба сосуда длительное время рассматривались как предметы, изготовленные в Северной Германии в начале XIII в. Немецкие исследователи Отто фон Фальке и Эрих Майер датировали акваманилы началом XIII в. (ввиду их стилистического сходства с подсвечником конца XII в. в виде Самсона из коллекции Лувра [4, S. 71]). Генрих Райффеншайд полагал, что оба сосуда были изготовлены в Позднее Средневековье [6, S. 46]. Заключение по результатам экспертизы, проведенной Урсулой Менде и Питом Дандриджем после Брауншвейгской выставки 1995 г., свидетельствовало о том, что акваманил из коллекции Леманна был изготовлен в середине XIX в. и смоделирован по образцу гамбургского. Состав его сплава отличается от средневековых изделий. К этим наблюдениям также добавляется пониженная функциональность акваманила. На нем имеется множество отверстий (ошибок, допущенных при литье), вызывающих протечку, когда сосуд наполняется водой. К тому же отсутствие следов «холодной» обработки и коррозии на внутренней и внешней стенках акваманила не характерно для средневековых сосудов.

Еще две копии, имеющие формы, подобные американскому и немецкому акваманилам, находятся в собрании Музея Виктории и Альберта и в одной из частных коллекций Нью-Йорка. В данном случае об их позднем происхождении свидетельствуют большой вес, грубая обработка деталей, патина с зеленой оксидацией на углубленных участках и отсутствие явных следов износа. Кроме того, изделие из Музея Виктории и Альберта на 6 мм короче американского экземпляра.

С технической точки зрения важно то, что гамбургский и нью-йоркский львы имеют почти одинаковые размеры. Если акваманил из коллекции Леманна был смоделирован по образцу гамбургского сосуда, то аккуратность и качество его исполнения должны просто поражать, поскольку уровень усадочной деформации здесь крайне мал.

Своеобразной и очень искусной копией XIX в. является акваманил в виде мужского бюста из коллекции Филиппа Леманна. В 1900 г. акваманил демонстрировался на ретроспективной выставке в Пти Пале в Париже как сосуд XIV в. Типологически бюст близок к группе сосудов аналогичной формы XII–XIV вв. из музеев г. Штендаля, г. Олавы и Музея Ключни (Париж). С сосудом из коллекции Леманна эти акваманилы роднят мягкая моделировка лица, три опорные ножки и плоское дно. В 1903 г. хранитель Лувра Гастон Мижон обратил внимание на сходство акваманила с перуанскими глиняными сосудами [4, S. 93]. Спустя тридцать лет Фальке и Майер внесли бюст в составленный ими перечень акваманилов XIX в.

Черты лица, воспроизведенного на американском акваманиле, крайне схожи с чертами на перуанском сосуде V в. из Художественного музея Чикаго. Мы видим крупное мужское лицо с широким, немного приплюснутым носом, слегка выступающими губами, крупными глазными яблоками. Лицо обрамлено копной волос, имеющей почти прямоугольные очертания. На лбу помещен носик для слива воды. Рукоять имеет форму дракона, передними лапами цепляющегося в затылок мужчины. Крупные черты лица и прическа на обоих акваманилах очень схожи. За исключением очевидной связи с перуанским сосудом, акваманил имеет и другие, выделяющие его из стилистики XIV в., особенности. Его рукоять напоминает, скорее, простую и тяжелую вариацию прихватов в виде дракона у романских львов, чем у акваманилов-бюстов XIV в. Кроме того, она походит на рукоять сосуда из Музея Ключни. Тонкая патина, удивительно хорошая сохранность уязвимых участков также подкрепляют версию о том, что акваманил был изготовлен в XIX в. На основании сходства размеров и фактуры акваманилов из коллекции Леманна и Музея Ключни можно предположить, что они вышли из одной и той же французской или немецкой мастерской XIX в. [7, p. 18]. Возможно, мастер, занимавшийся этими сосудами, был знаком со стилистикой перуанских сосудов. Это более чем вероятно: со второй половины XIX в. европейские коллекционеры охотно пополняли свои коллекции произведениями искусства из Южной Америки [7, p. 18].

С двух знаменитых сосудов из коллекции Венгерского национального музея — кентавра Хирона и женской головы — также был сделан ряд копий. Грубоватая копия первого из них стала известна в 1894 г. Мастер отказался от фигуры ребенка, служившей в оригинале рукоятью, богатой гравировки и тамбурина кентавра. На поверхность копии он нанес орнамент, характерный для XVII в. Второй экземпляр аналогичен первому, однако лишен эмалевых вставок. Этот сосуд находился в частной коллекции в Будапеште. Еще один вариант имеет рукоять, а другая

копия изображает кентавра, чья голова очень похожа на знаменитую женскую голову из Венгерского национального музея.

К копиям бронзовых сосудов следует также отнести два акваманила, выполненных в серебре. Экземпляр из американской частной коллекции мог бы сойти за сосуд начала XIV в., но гравировка на лапах воспроизведена бездумно, а лапы и уши выполнены чересчур реалистично, что нехарактерно для средневековых акваманилов. В технике исполнения драконовидной рукояти акваманила из музея Лилля чувствуется хорошее знакомство мастера со средневековыми оригиналами — копию выдают излишне стилизованные голова и грива.

Акваманилы, при изготовлении которых мастера проявляли изобретательность, обращаясь к новым формам, встречаются гораздо реже, так как исполнить подобный сосуд без грубых стилистических ошибок крайне трудно. Таков, например, акваманил из Ганновера в виде слона, выдававшийся ранее за предмет XIV в. Его позднее происхождение обнаруживают несколько признаков сразу. Во-первых, настолько натуралистично изображенный слон не мог быть изготовлен в Средние века. Например, сохранившийся подсвечник в виде боевого слона из Германского национального музея в Нюрнберге наглядно свидетельствует, как должно было выглядеть это экзотическое животное в представлении средневекового мастера. Общие очертания фигуры позволяют догадаться, что речь идет о слоне, однако, судя по формам хобота, головы и ног животного, становится понятным, что мастер никогда не видел живого слона. В случае же с ганноверским акваманилом мы имеем дело с предельно реалистичной трактовкой, едва ли возможной для средневекового европейского мастера. Современное происхождение акваманила выдает еще одна деталь: носик-хобот слишком высоко приподнят, и чтобы использовать сосуд по назначению, его необходимо очень сильно наклонить; при этом вода, несомненно, начнет выливаться из горла сосуда — такую оплошность средневековый мастер едва ли мог допустить.

На примере этих копий становится понятным, что копиисты акваманилов XIX в. не были выдающимися мастерами ни по части технического исполнения, ни по части изобретательности. Фальке и Майер уверенно называли порядка двадцати акваманилов, с которых в XIX в. были сделаны копии (зачастую не в одном экземпляре), однако в действительности таких сосудов гораздо больше. Нередко акваманил не копировался целиком, воспроизводились только его отдельные части. К сожалению, в XIX в. целый ряд копий (как выполненных без корыстного умысла, так и изначально ориентированных на то, чтобы ввести в заблуждение) оказался в музейных и частных коллекциях, а в некоторых из них пребывает и до сих пор. Акваманилы и сегодня предлагаются к торгам в крупных аукционных домах и пополняют частные коллекции. Знание технологических характеристик, таких как способ изготовления сосуда, состав металла, вес, патина, коррозия, наряду с хорошим знанием оригиналов и каталогов литейных мастерских XIX в. могут помочь отличить оригинал от копии.

Акваманилы в виде львов из коллекции ГМИИ имени А.С. Пушкина

В коллекции ГМИИ имени А.С. Пушкина находятся два бронзовых акваманилы в виде львов, которые прежде никогда не публиковались. Первый из них, предположительно, был изготовлен в XIV–XV вв. в Тюрингии. Сильно отставленные вперед лапы, слегка запрокинутая голова и выгнутая грудь придают льву очень уверенную позу. Рукоять оформлена в виде тонкого изогнутого змееподобного существа, очень тонкими лапками упирающегося в затылок льва. Нижняя часть рукояти на стыке с телом льва расходится на три стебелька. К средней части рукояти примыкает S-образный хвост. Легкие штрихи гравировки намечают едва заметные ребра животного. Крупные кисти гривы спереди опоясывают шею льва. Легкой штриховкой прорисованы редкие волоски этих кистей, смоделированных в основном за счет объема. От одного уха к другому протянут характерный для акваманилов этого вида в XIII–XIV вв. «ворот», разделенный по горизонтали на два ряда, украшенных пунктирной гравировкой. Пунктиром оформлена и морда льва с большими миндалевидными глазами и четырехугольной трубкой для слива воды в его пасти. Отверстие с крышечкой для приема воды находится на затылке. Задние лапы льва в несколько рядов опоясывает пунктирная линия. Идентичная пунктирная гравировка в несколько рядов присутствует, например, в декоре львов из Национального музея Барджелло, из Бременской коллекции дома Розелиус и в подсвечнике из Хильдесхаймского собора. Московский акваманил походит на сосуды из Флоренции и Бремена утонченными пропорциями, рисунком головы и гривы, формой зооморфной рукояти. Очевидные аналогии наблюдаются при сравнении акваманила из московской коллекции с подсвечником из Хильдесхаймского собора: моделировка головы и тела, утонченные пропорции, миндалевидные глаза с окаймлением, грива, опоясывающая шею и грудь, змеевидная рукоять и в особенности ворот, высоко поднятые округлые уши, рисунок гравировки на лапах и морде.

Большое сходство заметно и с акваманилом из Кливлендского музея искусств. Кливлендскому льву, как и трем, упомянутым выше, свойственна определенная утонченность и изысканность пропорций. Все они имеют стройные очертания, далекие от приземистых пропорций акваманилов XII в., но при этом еще не имеющие гипертрофированной рафинированности XV в. Длинные лапы льва из Кливленда, как и морда с воротом, также гравированы несколькими рядами пунктира. Идентичная по форме рукоять имеет на конце аналогичный трилистник. В пасти обоих акваманилов вставлены трубочки (круглая и четырехугольная) для оттока воды. Над миндалевидными глазами с окантовкой слегка нависает валик. Оттопыренные уши имеют округлые очертания. Рисунок гривы обоих львов строится из наслаивающихся объемных кистей. Уильям Д. Виксом, в статье о кливлендском акваманиле поместил сосуд в один ряд с хильдесхаймским подсвечником, акваманилами из Барджелло и из коллекции дома Розалиус [9, p. 47].

Фальке и Майер убеждены, что подсвечник и акваманилы из Флоренции и Бремена, если и не происходили из одной мастерской, то однозначно были изготовле-

ны в мастерских, находившихся под непосредственным влиянием Хильдесхайма (возможно, произведены в одном из городов Гарца мастером, проходившим обучение в Хильдесхайме, около середины XIII в.) [4, S. 71]. Подсвечник из Хильдесхаймского собора находился там издавна, что подтверждают документы от 1856 г., когда он был вновь обнаружен в крипте собора [5, S. 266]. Этот факт, по мнению Урсулы Менде, свидетельствует о том, что подсвечник, как и стилистически примыкающие к нему акваманилы (сосуды из Музея Барджелло, из Бременской коллекции дома Розелиус, из Музея декоративно-прикладного искусства Гамбурга и Кливлендского музея искусств), были изготовлены непосредственно в мастерских Хильдесхайма. Некоторая временная дистанция отделяет их от Хильдесхаймской купели, и они могут быть датированы временем не ранее середины XIII в. [8, S. 266].

Неоспоримая близость акваманила из ГМИИ имени А.С. Пушкина с описанными выше сосудами заставляет нас всерьез задуматься о времени и месте его происхождения. Мы не беремся утверждать, что он происходит из мастерских Хильдесхайма, как предметы рассмотренной группы, однако в нем ощутимо явное влияние Хильдесхаймской школы. Стоит также отметить, что датировка его XIV–XV вв. кажется нам неубедительной, поскольку для европейских акваманилов этого периода, изготовленных в виде львов, была характерна совсем иная манера исполнения.

Не менее интересен и другой акваманил-лев из коллекции ГМИИ имени А.С. Пушкина, атрибутированный как тюрингский сосуд XIII в. Отсутствие гривы дает нам повод полагать, что мы имеем дело, скорее, со львицей. Передние лапы животного в вертикальном положении упираются в пол, задние слегка отведены назад, нижняя часть лап походит на лошадиные копыта. На внутренней стороне передних и внешней стороне задних лап выступают заостренные косточки. Слегка приподнятый носик львицы переходит в пасть, где помещена округлая трубочка для слива воды. Многоугольное отверстие для наполнения сосуда (под крышечкой на шарнирах) помещено на макушке, где также расположены округлые, широко расставленные уши. Глаза оформлены как два небольших углубления, окруженных двойной окантовкой с выгравированными штрихами, имитирующими брови; такие же штрихи имитируют зубы. Еще два штриха помещены на носу. Изогнутая под прямым углом уплощенная человеческая фигура, ногами упершаяся в спину льва, а руками держащаяся за его шею, выполняет функцию рукояти. Чрезмерно удлиненные руки человека изогнуты под прямым углом. На почти плоском лице можно увидеть едва различимые глаза, нос и губы, выведенные резцом. Акваманил предельно прост в своих очертаниях и выполнен в несколько грубоватой манере. На поверхности сосуда и рукояти заметны многочисленные пятна темной патины.

Нам не удалось обнаружить аналогий для этого акваманила среди опубликованных сосудов данной формы. Угловатая антропоморфная рукоять, выполненная в достаточно грубой манере, совершенно «выпадает» из средневековой стилистики. Рукоять схожих очертаний можно увидеть в акваманиле из Ма-

дридского музея, однако здесь она имеет плавные изгибы и круглящиеся формы, гармонично сочетающиеся с пластикой акваманила. Так или иначе, необходимо признать, что для водолеев XIII в., как и для большинства сосудов XII–XIV вв., были более характерны рукояти в виде змей, драконов либо простого стебля, антропоморфные же были почти не встречающейся редкостью.

Для средневековых сосудов нетипичны и другие особенности, имеющиеся у этого экземпляра. Прежде мы не встречались с такой обильной пятнистой патиной. Лапы львицы, похожие на копыта, заостренные коленные суставы, форма глаз, глубокие штрихи гравировки вокруг глаз и носа, его приподнятый кончик, переходящий в пасть, прорисовка зубов короткими вертикальными гравированными штрихами (обычно зубы у акваманилов-львов даются в два ряда) — эти черты нехарактерны для средневековых европейских акваманилов.

Мы не можем точно сказать, является ли этот сосуд уникальным аутентичным предметом, был ли он вообще изготовлен в Средние века, на какие образцы опирался его мастер и т. д., однако оснований считать его тюрингским изделием XIII в. явно не хватает.

Высказанное автором предположение о том, что один из акваманилов из коллекции ГМИИ имени А.С. Пушкина мог бы происходить из Хильдесхаймской или близкой ей мастерской, а второй может быть копией позднего происхождения, не подтверждается ничем, кроме выводов, сделанных на основе стилистического анализа и сопоставления с другими известными оригиналами. Тем не менее выдвинутые гипотезы и оставшиеся неразрешенными вопросы — прекрасное подтверждение тому, что бронзовые акваманилы нуждаются в дальнейшем, более основательном изучении, в ходе которого не исключено пополнение списка копий и подделок.

Литература

1. Морозова С.С. Скульптура в век историзма // Лики истории: каталог / ред. К. Искольдская. – М.: БуксМАрт, 2009. – 264 с.
2. Bloch P. Historische Kopien und neuzeitlichen Fälschungen mittelalterlicher Bronzen // Bronzen. Von der Antike bis zur Gegenwart: Katalog zur Ausstellung. – Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1983. – S. 291–306.
3. Jopek N. «...getting rarer every day» // Bild und Bestie. Hildesheimer Bronzen der Stauferzeit: Katalog zur Ausstellung / hrsg. von Brandt M. – Hildesheim: Dom-Museum Hildesheim, 2008. – S. 229–235.
4. Falke O., Meyer E. Romanische Leuchter und Gefäße, Gießgefäße der Gotik. – Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1935. – 228 S.
5. Mende U. Leuchterlöwe // Bild und Bestie. Hildesheimer Bronzen der Stauferzeit: Katalog zur Ausstellung. – Hildesheim: Dom-Museum Hildesheim, 2008. – 266 S.
6. Reifferscheid H. Über figürliche Giessgefäße des Mittelalters // Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum. – Nürnberg, 1911. – S. 3–93.
7. Scholten F. The Robert Lehman Collection: European Sculpture and Metalwork. – New-York: Metropolitan Museum of Art, 2008. – Vol. 12. – 274 p.
8. Werner O. Analysen mittelalterlicher Bronzen und Messinge II und III // Archäologie und Naturwissenschaften. – 1981. – S. 106–170.
9. William D.W. A Lion Aquamanile in Cleveland // Festschrift für Hanns Swarzenski. – Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1973. – P. 253–260.

Название статьи. Средневековый акваманил: оригинал и копия. Новый взгляд на атрибуцию акваманилов из коллекции ГМИИ имени А.С. Пушкина.

Сведения об авторе. Барекян Кристина Шотовна — сотрудник, Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. Ул. Волхонка, 12, Москва, Россия, 119019. barekyan.k@gmail.com

Аннотация. В XIX в. в европейских бронзолитейных мастерских распространенной практикой стало копирование оригиналов произведений декоративно-прикладного искусства Средневековья. Особенно часто копированию подвергались бронзовые фигурные сосуды — акваманилы. Акваманилы, использовавшиеся в церкви для омовения рук священника перед мессой, были в ходу в средневековой Европе, преимущественно в Германии, с XII по XVI в. Эти сосуды в богатейшем многообразии форм отливались на высочайшем уровне в технике «вытесненного воска», так что каждый экземпляр имел уникальные очертания. Ситуация с копированием получила нежелательное развитие, когда копии, нередко со штампом мастерской, под видом оригиналов начали проникать в частные и музейные собрания. В большинстве случаев они не отличались высоким качеством исполнения, могли иметь стилистические оплошности, но недостаточной уровень осведомленности покупателя не позволял распознать копию. На примере конкретных предметов в статье сопоставлены средневековые оригиналы и копии XIX в. При этом автор формулирует ряд методов, использование которых позволяет отличить оригинальный акваманил от неоригинального. Помимо основательного знания оригиналов наравне с материалами каталогов литейных мастерских XIX в. необходимо принимать во внимание такие факторы, как способ изготовления сосуда, состав металла, его вес, характер патины и коррозии. Кроме того, в статье впервые публикуются два акваманила в виде львов из коллекции ГМИИ А.С. Пушкина. На основании детального стилистического анализа сосудов автор делает предположение о неверности их музейной атрибуции. Один из акваманилов имеет целый ряд убедительных аналогий с бронзовыми изделиями XIII в., происходящими из Хильдесхайма, где располагалась одна из самых преуспевающих литейных мастерских средневековой Германии. Второй же, наделенный совершенно нехарактерными для средневекового акваманила особенностями и не имеющий аналогий в числе средневековых сосудов данной формы, предположительно, является имитацией более позднего происхождения.

Ключевые слова. Акваманилы, бронзовые сосуды, зооморфные сосуды, копии, подделки, литье, атрибуция.

Title. A Medieval Aquamanile: Original and Copy. A New Look at the Attribution of the Aquamaniles from the Collection of the Pushkin State Museum of Fine Arts.

Author. Barekyan, Kristina S. — curator, The Pushkin State Museum of Fine Arts. 12 Volkhonka str., Moscow, Russian Federation, 119019. barekyan.k@gmail.com

Abstract. Imitation of the works of decorative and applied arts of the Middle Ages became a common situation in the European bronze casting workshops in the 19th c. The bronze vessels named aquamaniles were among the most popular to be imitated. The aquamaniles were used by priests to wash their hands before mass and by households during mealtimes. These vessels were cast in the rich variety of forms at the highest level in the technique of lost wax casting so that each of them has a unique shape. The copies of the 19th c. quite soon began to become a part of private and museum collections. In most cases they had low quality and some stylistic missteps. In the article the author compares some medieval originals and their copies of the 19th c. describing a number of methods which allow to distinguish an original aquamanile from forgery, including the way of casting, compounds of metal, its weight, type of patina and corrosion.

Furthermore, the author describes two aquamaniles from the collection of the State Pushkin Museum of Fine Arts. Basing on the detailed stylistic analysis of vessels the author makes some observations concerning the attribution of the vessels. One of them has a number of compelling analogies with bronze products from Hildesheim bronze casting workshop, which was among the most successful foundries of medieval Germany. The second one has a number of features non-typical for the medieval aquamaniles and no analogies among the medieval aquamaniles, so presumably it could be an imitation.

Keywords. Aquamaniles, bronze vessels, zoomorphic vessels, copies, forgeries, casting, attribution.

References

Bloch P. Historische Kopien und neuzeitlichen Fälschungen mittelalterlicher Bronzen. *Bronzen. Von der Antike bis zur Gegenwart. Katalog zur Ausstellung*. Berlin, Dietrich Reimer Verlag, 1983, pp. 291–306.

Jopek N. «...getting rarer every day». *Bild und Bestie. Hildesheimer Bronzen der Stauferzeit: Katalog zur Ausstellung*. Brandt M. ed. Hildesheim, Dom-Museum Hildesheim, 2008, pp. 229–235.

Falke O., Meyer E. *Romanische Leuchter und Gefäße, Gießgefäße der Gotik*. Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1935. 228 p.

Morozova S.S. *Sculpture in the age of historicism. Faces of history: Catalogue*. Iskol'dskaia K. ed. Moscow, BuksMArt, 2009. 264 p. (in Russian).

Reifferscheid H. Über figürliche Giessgefäße des Mittelalters. *Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum*. Nürnberg, 1911, pp. 3–93.

Scholten F. *The Robert Lehman Collection: European Sculpture and Metalwork*, vol. 12. New-York, Metropolitan Museum of Art, 2008. 274 p.

Werner O. Analysen mittelalterlicher Bronzen und Messinge II und III. *Archäologie und Naturwissenschaften*, 1981, pp. 106–170.

William D.W. A Lion Aquamanile in Cleveland. *Festschrift für Hanns Swarzenski*. Bloch P. ed. Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1973, pp. 253–260.