

**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 акваманитов 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 Neoexpressionist 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 7.032

ББК 85.03

Н.К. Жижина

Образы античности в искусстве XX века. Вновь об актуальности прекрасного

Цитатность заглавия этой статьи [1; 9] намеренна — с одной стороны, автор не имплицитно, но явно с первых слов отмечает масштабность заявленной проблемы, ее значимость и осмысленность (обдуманность) предшественниками и современниками. С другой стороны, хочет подчеркнуть — в этой заявке нет претензии на всеохватность (она была бы прежде всего несоразмерна жанру), но есть попытка добавить к фундаментальным исследованиям ноту научной эссеистики. Этот очерк скорее предлагает авторское (в известной степени вторичное) видение этапности восприятия античности мастерами изобразительного искусства прошлого века. Цитатность рассуждений о восприятии античности, лежащей в основе европейской художественной культуры, неизбежна не только в силу основательной изученности проблемы, но и в силу того, что, говоря современным языком, «индекс цитирования» самого античного искусства в послеантичное время занимает первую строку в рейтинге, особенно если речь идет об изобразительном искусстве.

Характеризуя то обаяние и притягательность, какими обладают произведения античного искусства, непопулярные ныне классики марксизма абсолютно точно сформулировали проблему, всегда занимавшую исследователей (несмотря на то, что сегодня это высказывание буквально затерто до дыр, позволю себе его привести): «трудность состоит в понимании того, что они еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном смысле сохраняют значение нормы и недостижимого образца...» [12, с. 203–204]. Однако, ограничивая проблему осознанием того, что сами памятники остаются для нас предметом восхищения, мы ее существенно сужаем. Несмотря на то что о предмете размышлений уже практически все сказано, поставим вопрос иначе: продолжает ли современное европейское искусство, невзирая на все перипетии недавнего прошлого и сегодняшнего дня, видеть в художественном наследии античного мира ориентир и незамутненный источник творческих сил? Более того — если да, то почему, и можно ли хотя бы приблизиться к пониманию того, что есть античность для современного художника.

Возраст интереса к античности, как и возраст истории ее изучения, исчисляется столетиями, уходя в глубь самой античности. Отдавая себе в этом отчет, обозначим временные пределы, в границах которых в среде просвещенных людей не иссякало внимание и к самому художественному наследию античного времени,

и к тому, что представляло собою знание о нем и о его соотнесенности с реалиями иных историко-культурных обстоятельств. Этот хронологический диапазон окажется равным более чем двум тысячелетиям. При этом речь не только о знатоках и ценителях, непосредственно соприкасавшихся с произведениями изобразительного искусства эллинов и римлян, но и о тех, кто как бы отстраненно наблюдал за их восхищенными взорами. Значимость *греческого чуда*, ставшего посланием европейским художникам на все времена, неоспорима и признана всеми — и его апологетами, и противниками. Катон и Сенека, Плиний и Витрувий, Фичино и Монфоко, Лессинг и Винкельман, Фогт и Буркхардт, исследователи, анализировавшие рецепции античности в XIX–XX вв. и занятые этим сегодня, в начале XXI в., — каждый по-своему воспринимая античное наследие, каковы бы ни были движущие силы их внимания к нему, согласны в том, что суть и форма прекрасного, основы его понимания были сформулированы в век сложения «художественного идеала демократических Афин». От века к веку восприятие классической древности менялось, по-разному отражая ее немеркнущий свет. Сияние славы высокой классики обретало разные оттенки — то тускнея в суровом отрицании времен заката Римской республики, то озаряясь холодным блеском политического расчета эпохи Ранней империи, то мерцая отвлеченной бледностью классицистических мраморов Кановы, то вспыхивая пестрым многоцветьем искусства сегодняшнего.

Начатые с коллекционного и познавательного интереса к археологическим находкам, развитые деятельностью Общества дилетантов и путешествиями просвещенных европейцев к местам расположения древних руин [см. напр., 26], постепенно в общем антиковедческом русле выделились исследования, имеющие целью выявление сущности отношения к античности в умах ее наследников. Сам процесс постижения феномена античной культуры сделался предметом исследования, а изучение истории развития взглядов, обращенных к античности, к концу минувшего века оформилось в научное направление, обладающее самостоятельной значимостью. Рискую вызвать улыбку читателя, все же позволю себе сказать, что «изучение изучающих» — это не интеллектуальный изыск и не знак академической посвященности, это необходимость, обусловленная потребностью в понимании природы и непреходящей ценности «свободы и гармонии», рожденной греческим гением [3, с. 15–18], и поиском ответа на вопрос «что он Гекубе, что ему Гекуба?». Огромный пласт исторической науки, посвященный анализу восприятия античности в разное время, ценен сегодня не только высоким философским смыслом, дающим ищущему ответа на свои вопросы опору в его исканиях. Его небывалая ранее значимость состоит в той поистине миссионерской роли, которую знания о минувшем (в самом широком смысле слова) играют в современном сбитом с толку мире. Не случайно, видимо, конец прошедшего и начало нового тысячелетия ознаменованы появлением большого числа солидных исследований, каталогов музейных и частных собраний, организацией конференций и выставок, посвященных искусству античного мира, анализу его восприятия и истории

его изучения [напр.: 4; 21]. Неспроста художники — творцы нового (*нового?*) искусства — как прежде, в поисках метафор обращаются к арсеналу тех образов и средств художественной выразительности, которые, что называется, выдержали проверку временем и узнаваемы даже в несвойственном им облачении.

В аннотации к исследованию, посвященному восприятию и трактовке греческой скульптуры учеными и художниками XVIII–XX вв., его автор, Элизабет Преттеджон, пишет: может показаться, что «современная наука об искусстве и создание произведений современного искусства строятся на взаимоисключающих принципах — один из них отводит античному искусству ведущую роль, в основе другого лежит полное его отрицание» [24]. Тем не менее пристальный анализ обоих процессов, считает она, подводит сегодняшнего исследователя к диаметрально противоположному выводу: изучение искусства античности и создание современного искусства неразрывно связаны между собой, а «отношение нынешнего художника, ученого или студента к древней скульптуре следует считать вполне осознанным» [24, р. 36–37]. Рецензируя книгу, Эммануил Калканис обращает внимание на авторскую позицию относительно общности пути развития современного искусства и восприятия греческой скульптуры художниками, начиная с конца XVIII в.: и Лейтон, и Роден, и Пикассо находились в постоянном диалоге с античной скульптурой [46]. Схожая мысль звучит и в размышлениях авторов публикации, подготовленной в связи с проходившей в конце 2011 — начале 2012 г. в Музее Пола Гетти выставкой «Современная античность» (Modern Antiquity), представившей взгляд на творчество четырех выдающихся живописцев прошлого века — Пикассо, де Кирико, Леже и Пикабия — сквозь призму их трактовки античного искусства, преобразованного собственным видением [21; 19].

Спектр подходов к предмету у сегодняшних авторов, пишущих об античности и современности, достаточно широк: порой их воззрения рождают смешанные чувства — от восхищения эрудицией, парадоксальным и ярким анализом материала до сомнений в справедливости выдвинутых суждений. В метафорической интерпретации Э. Ричардсона классическая древность предстает чем-то вроде тела усопшего, которое настойчиво пытаются возродить к жизни, а результат этих попыток непредсказуем [25; 50]. Представляя свой новый проект, названный им «Книга забвения», Ричардсон пишет о том, что «отношение культур более позднего времени к миру древности определялось осознанием безвозвратности утраты, присутствием того, что невозможно воскресить» [49], и задается вопросом, а действительно ли целью истории следует считать запоминание всего или она может быть самоценной, вырастая, выражаясь в манере Джона Донна, из пустоты минувшего [49]:

...Смотри, сколь мощен тот,
Кто квинтэссенцию воссоздает
Из тьмы, утрат, отсутствий и пустот.
Я им убит — и воскрешен, однако,
Из несуществованья, смерти, мрака [33].

Между веками, отмеченными исторической периодизацией, в реальной жизни редко можно обозначить четкую границу, отделяющую пройденный этап от пришедшего ему на смену. Двадцатый век, лишь формально начавшись в 1901 г., в действительности продолжал оставаться веком девятнадцатым, в незыблемой размеренности которого между тем (задолго до первых вьюг нового столетия) уже зарождалось то, чему суждено было стать его маркированным явлением — «перевернутый» мир и катастрофический удар по основным принципам и устоям человеческого бытия и миропонимания. В этом дуализме рубежа веков логичной и обоснованной предстает двойственная природа искусства модерна с его поиском гармонии декоративного и функционального, непосредственно восходящего в этом отношении к искусству античного мира — т. е. в самой своей программной двойственности она родственна античности. Этот поиск особенно очевиден в декоре архитектурных сооружений. Ограничусь примером, весьма характерным для первого десятилетия XX в., — одним из лучших образцов петербургского модерна — зданием, расположенным на ул. Рентгена (бывшей Лицейской) под номером девять. Особняк был построен в 1906–1907 гг. по заказу железнодорожного инженера С.Н. Чаева¹ архитектором В.П. Апышковым². Оставляя в стороне соображения, касающиеся личности конкретного заказчика, предположу, что в каждом отдельном заказе всегда отражается общая тенденция — приверженность образам античного мира, с гимназической скамьи впитанная сознанием и заказчика, и художника, рождает изобразительную метафору. Здание в целом богато декорировано антикизирующим рельефом, и в каждом случае с большей или меньшей точностью можно указать на античный прототип, но тот, что находится на главном фасаде особняка [28], прямо цитирует рельефы западного фриза Парфенона работы мастеров фидиевской школы [32, р. 104–105, pl. VI; 45; 48]. Едва ли можно сомневаться в том, что такая метафора служит выражением постулата основных ценностей человеческой жизни — достоинства и верности долгу. Символично и лепное убранство внутреннего балкона второго этажа, украшенного хороводом женских фигур [30], которые восходят к образам танцующих менад — творению блистательного Каллимаха, созданному в конце V в. до н. э. для алтаря Диониса и столь популярному затем в античном искусстве [40]. В этой отделке — еще одно указание: не только на назначение примыкающих к балкону помещений (при первых владельцах там находилась картинная галерея), но и на смысл того, что составляет круг интересов и ценностей семьи, чьи помыслы чисты, а досуг принадлежит высокому и прекрасному. Не так ли мыслили римские нобили, владельцы вилл на побережье «счастливой Кампании», которые, заказывая оформление своей обители, желали предстать в глазах посетителя личностью обра-

¹ Сергей Николаевич Чаев (1863–1944) — директор Общества железнодорожных ветвей, с 1913 г. — товарищ министра путей сообщения, был известен своей меценатской деятельностью [28].

² Военный инженер и архитектор Владимир Петрович Апышков (1871–1939) был одним из наиболее известных практиков и теоретиков архитектуры первой трети XX в., работавшим в стиле модерн и неоклассицизм.

зованной и преданной лучшему, что создано человеческим гением? [23] Кстати, иная, отличная от оригинала, трактовка образов — признак иного восприятия современниками Чаева и Апышкова образов античного мира: изначально экстаичным вакханкам созерцательную неторопливость и возвышенный смысл придает их переосмысление, созвучное времени. Излишне говорить, что наполнение античной формы иным звучанием и смыслом — явление в истории европейской художественной культуры не новое. Вариации такой метафоричности в архитектуре модерна многообразны, но даже тогда, когда они обращены к образам и сюжетам, более близким российскому заказчику³, в своей основе это практически всегда мотив, находящий прототип — композиционный ли, образный или иной — в искусстве античного мира. Выбор заказчика во всех случаях покоится на устоях, еще полностью принадлежащих веку девятнадцатому, с твердой верой в их неколебимость. Однако безжалостный маховик истории, нанесший по этим устоям и ценностям сокрушительный удар, своим незримым движением уже рождал тревогу в умах и сердцах, и сколь бы ни теплилась надежда на сохранение былого, тревога поднималась из самых глубин, выплескиваясь на такой, казалось бы, надежный берег, каким было искусство.

В живописи начала столетия обнаруживаются тенденции, которые как будто предугадывают смятение, охватившее людей с приближением и началом Первой мировой войны и уже более не оставлявшее их на протяжении всего столетия. Иная метафора глубочайшего современного звучания предстает в картинах Валентина Серова «Похищение Европы» (1910) и «Одиссей и Навзикая» (1910), где все в том же дуализме поиска гармонии античный миф словно бы соединяет человеческий страх перед лицом надвигающихся потерь и упование, надежду на светлое спасение. Вновь оставим за скобками наше знание о том, что оба полотна были написаны по свежим впечатлениям от поездки с Леоном Бакстом в Грецию и на Крит, и что оба они предназначались для оформления Музея изящных искусств Ивана Цветаева [15, с. 483]. И страстное желание Серова участвовать в рождении нового музея, и его знакомство со стенной живописью Крита, и вообще его восхищение увиденным в Элладе — это только часть того глубинного, что оказалось перенесенным на полотно и картон. С одной стороны, еще А. Эванс, «рассуждая о культуре эгейского мира <...> удивлялся близости стилистики древних изображений поискам в искусстве рубежа XIX–XX веков. Действительно, изысканная декоративность критских росписей, в которых преобладали простые геометрические формы, изогнутые силуэты, волнистые орнаментальные линии, вплетающиеся в декоративную композицию, во многом перекликалась с характерными особенностями искусства модерна» [38; 47]. С другой же стороны, смысловое наполнение обеих работ выводит их далеко за пределы формальной близости впечатлениям от встречи с Элладой. Европа реальная, стоявшая (как, пожалуй, никогда прежде) перед лицом невиданных потрясений, предстала на

³ Как, например, русская тема в рельефах внутреннего убранства особняка Филадельфа Бажанова на ул. Марата, д. 72 (1907–1909 гг., арх. П.Ф. Алешин) [27].

картине Серова наивно доверчивой девочкой-подростком — соблазненной, обманутой и покидающей привычный мир. Вспышкой надежды на грядущее спасение является зрителю наполненный лиризмом и светом сюжет второй картины. Обретенный Одиссеем после кораблекрушения берег феаков, как и само пространство картины, наполненное этим светом, становятся созвучны полудетской вере в спасительную силу красоты. Опасаясь впасть в грех «вчитывания» в произведение того, что в нем в действительности не содержится, сделаю оговорку: один и тот же текст различно воспринимается разными читателями, один сюжет различно пересказывается разными людьми, одна и та же мысль различно излагается разными собеседниками. По-разному видят произведение изобразительного искусства зрители и, даже имея общую культурную первооснову восприятия, привносят в созерцание тот личностный оттенок, который делает это восприятие отличным от других. Исходя из этого, добавлю к суждениям о поиске Серовым новой монументальной формы и новых средств выразительности [15, с. 485 сл.] или о его «исканиях <...> варварского, стихийного спонтанного» [14, с. 121] еще одно видение найденных им решений для сюжетов, заимствованных в зримых образах и «мифах трагической Эллады»⁴. Господство двух стихий определяет интонацию обеих работ, наполняя их главным внутренним содержанием. Можно говорить о высоко поднятой линии горизонта в «Похищении Европы» [15, с. 488], но правда все-таки в том, что горизонта нет, он скрыт [2, с. 31] страшной всепоглощающей стихией воды, темной и непостижимой глубине которой прекрасный, но ничтожный в своей растерянной беспомощности человек ничего не в силах противопоставить. Можно рассуждать о мотиве шествия и композиционных достоинствах вариантов второй картины Серова [15, с. 489–495], но ликующая стихия воздуха и света именно в «серебристой Навзикае» возвращает человеку ощущение свободы, а его самого влечет в предел обетованный, пребывание в котором есть покой и благодать. И светящаяся морская гладь, и наполненный солнцем высокий небосвод в чистых облаках, и силуэт Навзикаи как воспоминание о «Дельфийском возникшем», и по-скопасовски мощные формы фигуры Одиссея-Геракла, и гармония пропорций, ритма и света, все вместе — это праздник возвращения, праздник торжества непреходящей Вечности над печалью и суетностью невзгод земного бытия. Страх и упование — два чувства, определяющие суть мироощущения людей в начале XX столетия — со всей определенностью сформулированы в полотне другого крупного мастера эпохи: «Древний ужас» (1908) Л. Бакста — картина, по сегодняшнему дню вызывающая к жизни новые исследования, до конца не была объяснена самим автором [11, с. 97]. Решусь предположить, что в этой работе свободный от традиционных шор зритель имеет шанс увидеть отражение божественного взора, устремленного к земле. Взора, которому одномоментно доступны все события жизни — от движения камней в скалах или стенах до полета каждой стрелы в великих сражениях. И

⁴ Выражение Ф.Ф. Зелинского [36].

по масштабу поставленной задачи, и по способу воплощения интуитивно оформившегося замысла именно это произведение, полагаю, следует считать итоговым в общей картине тех ощущений, которые питали творчество мастеров эпохи модерна, возвестившее начало трагических перемен в жизни Европы.

Начавшись в 1914 г. и развернувшись в 1917-м, а затем и в тридцатые годы, эти перемены принесли в жизнь Европы не только кровавый кошмар и новый миропорядок, но и те противоречивые и полные трагизма изменения, которые отразило последующее развитие искусства XX в. В попытке проанализировать роль античности в этом новом мире, но оставляя за рамками статьи конструктивизм и многое другое, в теории и практике тесно связанное с античным наследием, остановимся на том, чем стала она для двух крупнейших тоталитарных режимов столетия. На Всемирной выставке 1937 г. в Париже павильоны СССР и Германии, как известно, располагались *vis-à-vis*. «Визуальный код античности активно используется тоталитаризмом в разного рода презентациях — архитектуре официальных сооружений, скульптурных портретах вождей, оформлении окружающей среды», — пишет Елена Толстик в аналитической статье, посвященной созданному в 1935–1936 гг. фильму Абрама Роома «Строгий юноша» [42] (о нем речь впереди). Обращение к античности тоталитарных режимов — советского, сталинского образца, и германского, времен Третьего рейха, родственно программе «монументальной пропаганды» эпохи Августовского классицизма [8], хотя отличия побудительных мотивов тонки, но достаточно очевидны. Обращение к гражданственному идеалу высокой классики, «обновление эстетических норм в попытках вуалирования имперских тенденций» [17, с. 376] составляют суть политического заказа периода принципата. На этапе закладки фундамента Римской империи Октавиан исходил из иных посылок, нежели советский искусственно скроенный утопический идеализм 1930-х гг., создававший человека «новой формации», или германский фашизм, при котором «греческий атлет стал трактоваться как идеальный прообраз арийского сверхчеловека (*Übermensch*)» [16, с. 259–260, кат. 253]⁵. Тем не менее близость политического инструмента тоже очевидна: пропаганда — средство убеждения и воспитания граждан, одновременно позволяющее контролировать их мышление, — в эпоху индустриализации и совершенствования военной машины облачилась в античные одежды, на долгие годы поставив художественный идеал на службу чудовищной фантазмагории.

Повторюсь: уже упомянутый «визуальный код античности» эксплуатировался во всех видах искусства — от архитектурных комплексов и монументальных скульптурных групп до живописи и декоративно-прикладного искусства. В знаковых произведениях Йозефа Торака «Товарищество» (бронза, 1937) [35, илл. 4] и Веры Мухиной «Рабочий и колхозница» (нержавеющая сталь, 1935–1937) [39] безошибочно угадывается прототип, созданный Критием и Несиотом после свержения тирании Писистратидов в честь финских национальных героев — Гармо-

5

Выставка «Спорт эллинов» в Берлине 1936 г. (авт. текста Ю.Б. Балаханова).

дия и Аристокитона [7, с. 153, рис. 157]. В скульптурах Арно Брекера цитатность становится приемом, который он в 1930-е гг. эксплуатирует особенно открыто. Стоявшая у входа в здание, построенное для Национал-социалистической немецкой рабочей партии, статуя с говорящим названием «Партия» [41] — это прямая цитата: источник работы Брекера — один из шедевров искусства высокой классики бронзовая статуя Зевса (по другим версиям — Посейдона), хранящаяся ныне в Афинском национальном музее [7, с. 155–156, рис. 164]. Прямое цитирование античных памятников порождалось в творчестве художников, принятых и обласканных тоталитаризмом, отнюдь не ограниченностью знаний в сфере современных им тенденций в искусстве (практически все они имели прекрасную подготовку, прошли через творческое сближение с крупнейшими мастерами начала века и были людьми большого дарования и работоспособности). Это был выбор — идейный и конъюнктурный, выбор востребованности, хотя бы даже и ценой тиражированной цитатности, причем это касается и немецких, и советских мастеров изобразительного искусства, работавших, в сущности, в единой художественной манере. Из воспоминаний А. Брекера о встрече с Молотовым в 1940 г. в Берлине стали широко известны слова наркома, обращенные к художнику: «...Ваши работы произвели на нас впечатление <...> Сталин — большой почитатель вашего творчества. Ваш стиль вдохновит и русский народ, он его поймет. Нам не хватает скульптора вашего значения» [20, S. 148; цит. по: 43].

Возвращаясь к вопросу о профессиональной осведомленности мастеров, служивших тоталитаризму, отметим, что новые направления в искусстве были восприняты ими в духе своеобразной реакции. В конечном счете, от наследия античности никуда не ушли ни они, ни их антагонисты — мастера, заклеянные известным термином «дегенеративное искусство». В данном случае речь об искусстве «новой вещественности», в программе которого переосмысленный античный веризм становится одной из форм противопоставления искусства действительности в его «магической» честности [10] в противовес ложности, или скорее — лживости веризма оригинального. Достаточно взглянуть на портреты работы немецких скульпторов 1930–1940-х гг. [35] и сопоставить их с произведениями римских мастеров, работавших в веристической манере [6, с. 15 сл., илл. 42, 43, 57 др.], чтобы понять — то, что для римлянина могло быть поводом для сарказма, даже в некотором смысле «фигой в кармане», для скульпторов Третьего рейха было явлением прямолинейным. В отличие от немецкого скульптора римлянин, создавая образ, не пренебрегал показом внутренней сущности изображаемой модели (зачастую весьма нелицеприятно явленной зрителю), тогда как для большинства мастеров гитлеровской Германии достоверное и только достоверное изображение человека, независимо от того, хорош он собой или внешне зауражен, было основной задачей художника (впрочем, нередко модель представляла в «облагороженном» виде). В то же время его цель распространялась много шире прямого портретирования — импульс посылался в массы и должен был быть ими понят и принят. Здесь вновь отметим момент «схождения» двух режимов: сто-

ящая перед творцом задача определена идеологией — в одном случае сведена к необходимости показать «простого» человека, сумевшего возвыситься до уровня народного героя (советский вариант), во втором — дать образ «настоящего немца», приносящего себя и свою жизнь на алтарь национальной идеи (германский вариант). И тот, и другой обобщенный тип человека, схематизированный образ, персонифицированный во множестве вариантов изображения конкретных представителей обоих режимов, имеет сверхзадачей изобразительными средствами сформулировать визуальный идеал — принимаемый обществом хотя бы в силу доступности, не отягощенности интеллектуальным напряжением. Такова цель: убедить массового зрителя, вдохновить его понятной парадигмой и, как следствие, — пополнить ряды сторонников. Оба варианта художественной трактовки идеального образа одинаково взывают к аудитории в целом и каждому ее участнику в отдельности: и ты такой же, и ты можешь и должен быть таким, в нашей общности наша сила! «Немецкие художники “новой вещественности” вызывали в СССР огромный интерес и во многом повлияли на такие крупные фигуры, как Дейнека или Пименов. Но была и принципиальная разница, обусловленная разницей общественного строя: Веймарская республика оставалась в основе своей классовой, форма картины–предмета для индивидуального потребителя не была в ней поколеблена. Советские художники пошли гораздо дальше по пути радикального пересмотра буржуазной иерархии ценностей. Их амбиции должны были реализоваться в масштабных, утопических образцах пролетарского искусства, где противоположность индивидуального и массового была бы полностью снята» [10]. Концепт обращенности искусства к сознанию и эстетическому чувству масс поднял на невероятную высоту идею здорового духа в здоровом теле. В полном соответствии с античным идеалом молодой советский гражданин, а равно и молодой немец должен подготовить свое прекрасное тело к тем свершениям, которые уготованы всему народу, а следовательно в пропагандистских целях занятия физической культурой должны быть приравнены к искусству. В 1936 г. в ходе подготовки XI Олимпийских игр, проходивших в Мюнхене, в Германии была разработана и воплощена в жизнь широкомасштабная просветительская программа, включавшая самые разнообразные мероприятия [5, с. 23–37]. Выдающимся событием этого времени стало создание фильма «Олимпия», поставленного Лени Рифеншталь, одним из самых известных кинематографистов нацистской Германии. Эстетика Олимпийских игр древности, преподнесенная средствами кино не только через показ памятников античного времени, но и через уподобление современных атлетов античному идеалу, тоже была направлена на включение в сознании зрителя сигнала: «это мы!», «мы — лучшие!». Связанность задачи с принятой эстетикой достигала цели. Вероятно, именно по причине не столь прямолинейного и однозначного художественного единства в 1936 г., всего через несколько недель после завершения работы над фильмом «Строгий юноша», советский кинорежиссер Абрам Роом был вынужден смириться с тем, что лента попала под запрет и не была показана широкому зрителю. Слишком

неясной была концепция, слишком противоречив послыл: с одной стороны, пропагандируя образ чистого душой и прекрасного телом человека нового времени и преподнося античную форму как эталон (и посредством установки в кадре гипсовой копии поликлетовского Дорифора, и путем плавного, методичного, даже нарочитого показа движений молодых атлетов в самых обыденных ситуациях), авторы как будто добавляли диссонирующую ноту отклонения от правила — главный герой, «волшебный комсомолец» [*одно из рабочих названий фильма. — Н.Ж.*] оказывался подвластен неправильному чувству — любви к неправильной женщине, живущей в неправильной обстановке. Подобной идейной какофонией искусство социалистического реализма не предполагало, и фильм, будучи в известном смысле шедевром своего времени, лег на полку. Зато вполне завершенной и совершенной представала перед зрителем советская живопись в полотнах необычайно талантливого мастера Александра Александровича Дейнеки [32]. Цитатность некоторых его полотен⁶ так же очевидна, как и цитатность уже упоминавшихся скульптур⁷, но в стремлении к совершенству формы идея кристаллизовалась настолько отчетливо, насколько требовалось. Казалось бы, результат достигнут — оба тоталитарных режима пребывали в неколебимой уверенности (и убеждали своих граждан) в том, что система вечна. Излишне говорить, что трагический ход истории известен и пересмотру не подлежит.

Остается сказать немного, хотя то, что должно быть сказано, — это, по сути дела, не завершение, а новое начало. В мае 1941 г. в своем обращении к немцам по английскому радио Томас Манн говорил: «...Поверьте мне, свобода, вопреки всей болтовне лжефилософов и всем прихотям истории духа, всегда будет тем, чем она была две тысячи с лишним лет тому назад, — светом и душой Европы» [цит. по: 1, с. 9, сн. 18]. Это без преувеличения великие слова, ибо в недрах утопических или человеконенавистнических концепций XX в. свобода, напоенная духом античности, наполненная ее формой, жила в умах тех, чьи поиски истины шли иными путями, нежели прямое заимствование и применение того, что было достигнуто гением древности, в качестве визуального шаблона для своей идеологии.

В минувшем столетии, как и на протяжении всей истории своего развития, Южная Европа, по справедливому замечанию А.Г. Костеневича, не порывала родственной связи с античным Средиземноморьем, из материнского лоно которого, собственно, и вышла. Казалось бы, в землях к северу от лимеса или Адрианова вала обстоятельства могли сложиться иначе просто в силу своеобразия генезиса культуры этих территорий. Однако в XX в. немецкое искусство являет пример сильнейшей привязанности общеевропейского художественного сознания к ан-

⁶ Напр.: Дейнека А.А. «Бег» (Холст, масло, 229×259, 1932–1933. ГРМ. Инв. Ж-7741) [32, с. 46, кат. 058].

⁷ Исследователи отмечают, что А.А. Дейнека в своем творчестве не избегал цитатности — ни такой, которая обусловлена знаковой формой и своеобразной «перекличкой» идей, как в случае с античными изобразительными источниками, ни такой, за которой стоит «обращение к использованию громадного фонда невостребованных образов» [18].

тичной основе. Именно там происходит столкновение идеологизированного и, по сути дела, *псевдоантичного* идеала с подлинно глубинным поиском выхода из мрака европейской трагедии. «Античность в ее воздействии на немецкую культуру отличает то, что она неким загадочным образом сумела идти в ногу со сдвигами в нашем духовном бытии», — писал в своей работе, посвященной творчеству Иоганна Кристиана Гёльдерлина, выдающийся немецкий мыслитель второй половины XX в. Ганс Георг Гадамер [9, с. 267]. Этот тезис, думается, справедлив не только применительно к романтизму, его можно распространить шире. Действительно, если попытаться дерзновенно окинуть мысленным взором историю европейской художественной культуры после античности, то следует признать, что от раннего Средневековья и до наших дней не только творцы и мыслители, но и общество в целом не расставалось с великими достижениями античного времени. Анализируя воздействие античности на западноевропейскую культуру XX столетия, С.С. Аверинцев рассуждал: «...впервые Винкельман попытался резюмировать суть эллинской культуры известной формулой о “благородной простоте и спокойном величии”, прослеживая эстетическое качество вплоть до мелочей античного быта, а “образ мыслей всего древнегреческого народа в целом” не усомнился охарактеризовать как “величавый”. Сегодня никто не повторит за ним этих слов. Его представление об античной классике кажется нам наивным, и оно в самом деле наивно. Однако оно обладает одним неотъемлемым преимуществом: это действительно представление — цельное, последовательное и логичное...» [1, с. 5]. Заметим: соответствующее цельности, последовательности и логике античного художественного гения.

Не только трагической безысходностью, на счет которой принято относить особенности художественного метода экспрессионистов и представителей других направлений авангардистского искусства, объясняется их фундаментальный вызов в изобразительном искусстве. Творчество художников, после 1933 г. ставших изгоями официальной художественной доктрины, кажется, в значительной степени обусловлено стремлением к гармонии, столь ясной и бесспорной в античности и естественной для самого человеческого существа. Представители того направления в искусстве, которое в Германии было объявлено «дегенеративным», на самом деле в своем противостоянии фальши оказались истинными хранителями этой гармонии, парадоксальным образом сохраненной в травмированных, искалеченных формах европейского авангарда. Пожалуй, самым выразительным в этом отношении явлением следует признать живопись Макса Бекмана. В 1920–1930-е гг. в ней преобладает символика, построенная на христианских образах и сюжетах античной мифологии, а финал его творчества ознаменован триптихом «Аргонавты» и незавершенной работой под названием «Амазонки». К началу тридцатых годов Бекман — зрелый мастер, в работах которого исследователи обнаруживают исключительное богатство изобразительного мастерства и художественной эрудиции. Остановлюсь только на одном произведении: «Похищение Европы» (1933) — ключевая работа в контексте предлага-

емых здесь рассуждений [34]. То, что в картине Валентина Серова только предугадывалось, в решении немецкого художника становится реальностью: страх сменяется обреченностью свершившегося. Безжизненное, почти обесцвеченное тело Европы бессильно поникло на спине темного зловещего чудовища, победно и хищно поднявшего голову и всей своей мощью как бы попирающего отодвинутый в невыразимо далекую перспективу теряющийся в ней светлый горизонт. Лиричный и романтичный в начале столетия (достаточно вспомнить автопортрет с Минной Бекман-Тубе 1909 г.), по духу созвучный миру старого уклада, во второй половине жизни Бекман всем своим существом — и интеллектуальным прорывом, и бьющими через край эмоциями — сопротивляется господству этого нового минотавра, грозящего пожрать святая святых — гармонию мира. Из этого сопротивления позднее вырастут «Аргонавты», которых Стивен Лакнер, друг художника и исследователь его творчества, назовет самым безмятежным из триптихов Бекмана [44]. В этой работе его незатейливое желание «просто писать красивые картины» [44] обретет форму воплощенной мечты, и в то же время в конце пути в творении измученного мастера, в образах первых мореплавателей античности, вновь восторжествует и воцарится «светящаяся любовь к красоте и гармонии» [44].

Если принять за аксиому, что во всякое время искусство есть его отражение средствами художественной выразительности, то придется признать, что это зеркало уже несколько десятилетий отражает угрожающе страшный мир. На что же в этом мире может опереться сегодняшний художник, носитель европейской культуры? Есть ли у него и у всех нас шанс увидеть на горизонте нынешнего хаотичного и истерзанного противоречиями мира не закат, а рассвет?

В 2013–2014 гг. на обозрение посетителей Государственного Эрмитажа была представлена скульптура под названием «Утро. Гёльдерлин» работы немецкого художника Маркуса Люперца [37; 31]. Вылепленный как будто детской неуверенной рукой, лысоватый и неказистый человек с нарочито большой головой и подчеркнута диспропорциональной фигурой словно бы приподнимается из дремучей первобытной неуклюжести, простодушным взором усердно всматриваясь в неведомую даль. Во всем его облике — безыскусность и наивность. Почему же такое высокое название выбирает скульптор при использовании подобной формы? Предположу, что смысл его выбора многозначен: в авторском решении есть и усмешка, и самоирония, и, как ни странно, явление неразрывной традиции европейской культуры, протянувшейся от античности через век Просвещения и романтизм XIX столетия в век XX. Бесхитростный облик, этакий собирательный образ современника, визуализированное эхо, явственно доносящее до зрителя голос того самого «детства человечества», к которому, как к критерию или пробирному камню европейская культура продолжает обращаться вновь и вновь, вбирая опыт минувшего. Казалось бы, этот колодец, этот источник новых открытий уже давно должен быть осушен, но вновь выясняется, что он не исчерпан до дна. Художественный опыт человечества — айсберг (да простит мне читатель по-

добный трюизм), его видимая часть, не множа сущности, говорит о пройденном пути лишь необходимое и достаточное, остальное же, что составляет арсенал генетической памяти человечества, присутствует «по умолчанию», но остается скрытым. В искусстве сегодняшнего дня значимая «фигура умолчания» — это узнаваемое по кодам имен, названий и визуальных схем наследие античности, понимаемое и принимаемое при создании и восприятии нового. В творческих исканиях мастеров — от Бекмана до Люперца — живет свобода, названная эллинами по имени, и трогательное любование неказистым человеком, открытое восхищение его почти детской непосредственностью и радостью бытия созвучно этому понятию.

Наверное, правильно было бы говорить о *разных ликах* античности в искусстве минувшего века, но, думается, справедливым следует признать то, что весь XX век в изобразительных искусствах (от живописи и скульптуры до кино) — это *поиск опоры*. В одних случаях — стремление растерянного разума, оказавшегося перед лицом катастрофических потрясений небывалого масштаба, провозгласить минувшее тем единственно возможным способом существования, в котором есть место прекрасному и спасительному. В иных — это тщетная попытка обоснования безумных концепций, и, наконец, — возвращение к непреходящему и вечному, говоря словами Макса Бекмана, — «отплытие в новое начало». Вопреки превратностям судьбы алгоритм рождения и устремлений человеческой души остается неизменным. В европейском сознании и самосознании он впервые был постигнут эллинами во времена классической античности, чтобы затем освещать дорогу остальным.

Литература

1. *Аверинцев С.С.* Образ античности в западноевропейской культуре XX в. Некоторые замечания // Новое в современной классической филологии / ред. С.С. Аверинцев. - М.: Наука, 1979. - С. 5–40.
2. *Алленов М.М.* Образы античности в русской живописи // Античность в европейской живописи XV – начала XX в. - М.: Советский художник, 1985. - С. 24–32.
3. *Андреев Ю.В.* Цена свободы и гармонии. Несколько штрихов к портрету греческой цивилизации. - СПб.: Государственный Эрмитаж; Алетейя, 1998. - 400 с.: ил. - (Античная библиотека).
4. Античность в европейской живописи XV – начала XX в. - М.: Советский художник, 1985. - 176 с.
5. *Балаханова Ю.Б.* Post Festum: Затянувшийся пролог, который обещает стать эпилогом // Олимпия. Победа над временем: каталог выставки. - СПб.: Славия, 2013. - С. 23–37.
6. *Бритова Н.Н., Лосева Н.М., Сидорова Н.А.* Римский скульптурный портрет / ГМИИ им. А.С. Пушкина. - М.: Искусство, 1975. - 102 с.: ил.
7. *Витпер Б.Р.* Искусство Древней Греции. - М.: Наука, 1972. - 270 с.: ил.
8. *Вулих Н.В., Неверов О.Я.* Роль искусства в пропаганде официальной идеологии принципата Августа // ВДИ. -1988. - № 1. - С. 162–173.
9. *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного // *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. - М.: Искусство, 1991. - С. 266–323.
10. *Деготь Е.Ю.* Разные вещи. Советская реалистическая картина в контексте «новой вещественности» 1920-х годов // «Новая вещественность» Николая Загрекова и русские художники: к 110-летию со дня рождения Н. Загрекова: каталог выставки / вступ. ст. Дж. Боулта, Е. Деготь. - СПб.: Петроний, 2007. - С. 23–37.

11. Иванов Вяч. Ив. Древний ужас. По поводу картины Л. Бакста «Terror Antiquus» // Иванов Вяч. Ив. Собр. соч.: В 4 т. / ред. Д.В. Иванов, О. Дешарт. - Брюссель: Foyer Oriental Chrétien», 1979. - Т. 3: Статьи. - С. 91–110.
12. Маркс К. К критике политической экономии. Введение // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения: В 28 т. - М.: Партиздат, 1933. - Т. 12. - Ч. 1. - С. 171–204.
13. Недошивин Г.А. Судьба античного наследия в искусстве XX века // Античность в европейской живописи XV – начала XX в. - М.: Советский художник, 1985. - С. 32–39.
14. Недошивин Г.А. Из истории зарубежного и отечественного искусства. Избранные труды / сост. Н.Г. Недошивина, П.М. Алешковский. - М.: Советский художник, 1990. - 304 с.
15. Никулина Н.М. Тема античности в творчестве В.А. Серова. «Одиссей и Навзикая» // Античность и современность. К 80-летию Ф.А. Петровского. - М.: Наука, 1972. - С. 481–495.
16. Олимпия. Победа над временем: каталог выставки в выставочном центре «Эрмитаж — Казань». - СПб.: Славия, 2013. - 268 с.
17. Соколов Г.И. Расцвет римского искусства (I–II вв.). Время принципата Августа // Культура Древнего Рима: В 2 т. / отв. ред. Е.С. Голубцова. - М.: Наука, 1985. - Т. 1. - С. 375–384.
18. Турчин В.С. Образ двадцатого... В прошлом и настоящем. - М.: Прогресс-Традиция, 2003: [Электронный ресурс]. - URL: <http://www.dali-genius.ru/library/obraz-dvatsatogo.html> (дата обращения: 12.06.2014).
19. Barrow R. Review of: “Modern Antiquity. Picasso, de Chirico, Léger, Picabia” // The Classical Review (New Series). - 2013. - Vol. 63. - No. 1. - P. 286–288.
20. Breker A. Im Strahlungsfeld der Ereignisse. - Preußisch Oldendorf: K.W. Schütz KG, 1972. - 399 S.
21. Green Ch., Daehner J.M. Modern Antiquity: Picasso, de Chirico, Léger, Picabia / The J. Paul Getty Museum. - Los Angeles: Getty Publications, 2011. - 164 p.
22. Jenkins I. The Parthenon Frieze. - London: British Museum Press, 1994. - 119 p.
23. Otium Ludens: Stabiae — at the Heart of the Roman Empire: exhibition catalogue (The State Hermitage Museum, St. Petersburg. December 7th, 2007 – March 30th, 2008) / ed. by A. Pesce; P.G. Guzzo, G. Bonifacio, A.M. Sodo et al. - Castellammare di Stabia; Naples: N. Longobardi, 2007. - 192 p.; ill.
24. Prettejohn E. The Modernity of Ancient Sculpture: Greek Sculpture and Modern Art from Winckelmann to Picasso. - London; New York: I.B. Tauris, 2012. - 320 p. - (New Directions in Classics, 2).
25. Richardson E. Classical Victorians: Scholars, Scoundrels and Generals in Pursuit of Antiquity. - Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2013. - XVI+227 p. - (Classics after Antiquity).
26. Scott J. The Pleasures of Antiquity. British Collectors of Greece and Rome. - New Haven; London: Yale University Press for the Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2003. - 340 p.

Интернет-ресурсы

27. Архитектурный сайт Санкт-Петербурга. - URL: <http://www.citywalls.ru/house5536.html> (дата обращения: 02.11.2013).
28. Блог о путешествиях и культуре в Европе. - URL: <http://www.mishanita.ru/2012/11/29/18026> (дата обращения 27.10.2013).
29. Большая галерея искусства (Big Art Gallery): Интернет-сайт дизайн-студии БигАрт. - URL: http://www.bigart-gallery.ru/Pohischenie_Evropyi__1933-pictures-544-105600.html (дата обращения: 24.06.2014).
30. Викисклад фотоматериалов и изображений: Особняк С.Н. Чаева. Внутренняя отделка второго этажа. Фото М.А. Хлопова. - URL: <http://commons.wikimedia.org/wiki> (дата обращения: 14.11.2013).
31. Государственный Эрмитаж: Офиц. сайт. - URL: http://www.hermitagemuseum.org/html_Ru/04/2014/hm4_1_358.html (дата обращения: 25.07.2014).
32. Дейнека. Живопись: [Электронный ресурс]. - URL: <http://issuu.com/pbsputnik/docs/deyneka.2.zhivopis.opt> (дата обращения: 02.07.2014).
33. Донн Дж. Ночная песнь в день Святой Люсии / пер. В. Шубинского // Донн Дж. Стихотворения и поэмы. - М.: Эксмо, 2011. - (Всемирная библиотека поэзии): [Электронное издание]. - URL: <http://books.google.ru> (дата обращения: 12.06.2014).
34. Евпланов А. Золотое руно Макса Бекмана // Gallery of Andy: Частная виртуальная галерея Андрея Евпланова: [Электронный ресурс]. - URL: <http://rockkent.narod.ru/Beckman/beckman.htm> (дата обращения: 25.06.2014).

35. Котломанов А. Арно Брекер, Йозеф Торак, Георг Кольбе. Концепции телесности в немецкой скульптуре 1930-х годов // *Monumentalita & Modernita*. Италия, Германия, Россия... Проблемы восприятия, интерпретации и сохранения архитектурно-художественного наследия «тоталитарного» периода: материалы науч. конф. (С.-Петербург, 29 июня – 1 июля 2011 г.). – СПб.: Капитель, 2011: [Электронное издание]. – URL: <http://www.kapitel-spb.ru> (дата обращения: 02.07.2014).

36. Лукьянченко О.А. Ф.Ф. Зелинский // Библиотека Якова Кротова: [Электронный ресурс]. – URL: http://www.krotov.info/lib_sec/08_z/zel/zelinsky.html (дата обращения: 20.05.2014).

37. Маркус Люперц. Символы и метаморфозы (Эрмитаж, Главный штаб, 26 марта – 25 мая) // Interview. – 2014. – No 27: [Электронное издание]. – <http://www.interviewrussia.ru/art/bytovoy-musor-autsytery-i-piter-rubens> (дата обращения: 25.07.2014).

38. Морозова О. Музей изящных искусств. Древняя Греция в живописных панно Серова и Головина // Русское искусство: [Электронное издание]. – URL: <http://www.russiskusstvo.ru/news/a74> (дата обращения: 12.11.2013).

39. Мухина В.И. Рабочий и колхозница // Википедия: [Электронный ресурс]. – URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki> (дата обращения: 02.07.2014)

40. Сайт С. Сосновского, посвященный искусству древней Италии и Рима. – URL: <http://ancientrome.ru/art/artwork/img.htm?id=3834> (дата обращения: 30.10.2013).

41. Тарасов О. Монументальная пропаганда Третьего рейха. Арно Брекер // История пропаганды: Интернет-сайт О.Тарасова. – URL: <http://propagandahistory.ru/216/Monumentalnaya-propaganda-Tretego-Reykha--Arno-Breker> (дата обращения: 14.11.2013).

42. Толстик Е. Репрессивный конструктор гармоничности // Визуальные культурные исследования: [Интернет-сайт проекта]. – URL: <http://viscult.ehu.lt/article.php?id=127> (дата обращения: 17.11.2013).

43. Черемушкин П. Арно Брекер — любимец вождей // Совершенно секретно: [Электронное издание]. – URL: <http://sovsekretno.ru/articles/id/2923> (дата обращения: 14.11.2013).

44. The Artchive: [Web-site]. – URL: <http://www.artchive.com/artchive/> (дата обращения 02.07.2014).

45. Cicerone 2007: [пользовательская страница]. – URL: <http://cicerone2007.livejournal.com> (дата обращения: 10.11.2013).

46. Kalkanis E. Review on Prettejohn E. “The Modernity of Ancient Sculpture: Greek Sculpture and Modern Art from Winckelmann to Picasso” (London; New York: I.B. Tauris, 2012 (New Directions in Classics, 2)) // Bryn Maur Classical Review: [Website]. – URL: <http://bmcr.brynmawr.edu> (date of access: 30.04.2014).

47. Nadyrom: [пользовательская страница]. – URL: <http://www.liveinternet.ru/users/nadyrom/post65128424> (дата обращения: 11.11.2013).

48. Parthenon Frieze (Greece): [Website]. – URL: <http://repository.parthenonfrieze.gr/frieze/handle/10442> (date of access: 14.03.2014).

49. Richardson E. // University of Durham (UK): Personal page of a staff member. – URL: <https://www.dur.ac.uk/classics/staff/?id=8727> (date of access: 10.06.2014).

50. *Stray Ch*. Review on: Richardson E. “Classical Victorians: Scholars, Scoundrels and Generals in Pursuit of Antiquity” (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2013. (Classics after antiquity)) // Bryn Maur Classical Review: [Website]. – URL: <http://www.bmcreview.edu> (date of access: 10.06.2014).

Название статьи. Образы античности в искусстве XX века. Вновь об актуальности прекрасного.

Сведения об авторе. Жижина Надежда Константиновна — кандидат исторических наук, старший научный сотрудник, Государственный Эрмитаж. Дворцовая набережная, 34, Санкт-Петербург, Россия, 190000. Доцент, СПбГУ. Университетская набережная, 7–9, Санкт-Петербург, Россия, 199034. jjjina@mail.ru

Аннотация. В статье, написанной в жанре научного эссе, обсуждается характер взаимодействия западноевропейского и русского изобразительного искусства XX в. с художественным наследием античности. Обращаясь к произведениям Серова, Бакста, Дейнеки, Бекмана, Брекера и других художников, чьи имена менее знамениты, но чье творчество оставило след в искусстве своего времени, автор обозначает этапы, в рамках которых архитекторы, живописцы и скульпторы по-разному выстраивали свои отношения с античностью, в огромной степени — в зависимости от историко-культурных обстоятельств, в которых оказывались.

Ключевые слова. Античное искусство, западноевропейское и русское искусство XX века, архитектура петербургского модерна, Владимир Петрович Апышков, русская живопись, Валентин

Александрович Серов, Леон Николаевич Бакст, советское искусство, Александр Александрович Дейнека, искусство Германии XX века, Йозеф Торак, Арно Брекер, современная немецкая скульптура, Маркус Лупертц, немецкая живопись, экспрессионизм, Макс Бекман, советский кинематограф, Абрам Матвеевич Роом, немецкий кинематограф, Лени Рифеншталь.

Title. Classical Antiquity and the Art of the 20th Century. More about Actuality of Beauty.

Author. Jijina, Nadia C. — Ph.D., reseacher, the State Hermitage Museum. 34 Dvortsovaya embankment, St. Petersburg, Russian Federation, 190000. Professor, St. Petersburg State University. 7–9 Universitetskaya embankment, St. Petersburg, Russian Federation, 199034. jijina@mail.ru

Abstract. Classical legacy as it was presented in the works of Western European and Russian artists of the 20th century is discussed in the essay. Touching upon creativity of Serov, Bakst, Deyneka, Beckmann, Breker, and some other artists, whose work is significant for the discussion, the author attempts to trace the periods within which Classical antiquity was treated differently basically depending upon the exact historical and cultural circumstances of the milieu.

Keywords. Art of Classical antiquity, art of the 20th century, architecture of Modern Style (Art Nouveau) in St. Petersburg, Vladimir P. Apyshkov, Russian painting, Valentin A. Serov, Léon N. Bakst, Soviet art, Alexander A. Deyneka, German art of the 20th century, Josef Thorak, Arno Breker, modern German sculpture, Markus Lüpertz, Soviet cinematography, Abraham M. Room, German cinematography, Leni Riefenstahl.

References

Allenov M.M. Image of Classical Antiquity in Russian Painting. *Classical Antiquity in European painting of the 15th - early 20th century*. Moscow, Sovetskii Khoudozhnik, 1985, pp. 24–32 (in Russian).

Andreev Ju.V. *The value of freedom and harmony. A touched portrait of the Greek civilization*. St. Petersburg, The State Hermitage Museum, Aleteia, 1998. 400 p., ill. (in Russian).

Averintsev S.S. Some notes on the image of Classical Antiquity in Western European culture of the 20th century. *New achievements in today's classical philology*. Averintsev S.S. ed. Moscow, Nauka, 1979, pp. 5–40 (in Russian).

Balakhanova Ju.B. Post Festum: A too long prologue that promises to turn into an epilogue. *Olympia. Triumphant through time: catalogue of the exhibition in the "Hermitage-Kazan" Centre*. St. Petersburg, Slavia, 2013, pp. 23–37 (in Russian).

Barrow R. Review of: "Modern Antiquity. Picasso, De Chirico, Léger, Picabia". *The Classical Review (New Series)*, 2013, vol. 63, no 1, pp. 286–288.

Breker A. *Im Strahlungsfeld der Ereignisse*. Preußisch Oldendorf, K.W. Schütz KG, 399 p.

Britova N.N., Loseva N.M., Sidorova N.A. *Roman sculptural portraiture*. Moscow, Iskusstvo, 1975. 102 p., ill. (in Russian).

Classical Antiquity in European painting of the 15th - early 20th century. Moscow, Sovetskii Khoudozhnik, 1985. 176 p. (in Russian).

Degot' E.Ju. Different things. Soviet realistic canvas in the context of "the new objectivity" of the 1920's. *Nikolai Zagrekov's "new objectivity" and Russian artists: to the 110th anniversary of Nikolai Zagrekov: exhibition catalogue*. Bowlt J.E., Degot' E. eds. St. Petersburg, Petronii, 2007, pp. 23–37 (in Russian).

Gadamer H.-G. The relevance of the beautiful. *Gadamer H.-G. The relevance of the beautiful*. Moscow, Iskusstvo, 1991, pp. 266–323 (Russian translation).

Green Ch., Daehner J.M. *Modern Antiquity: Picasso, de Chirico, Léger, Picabia*. The J. Paul Getty Museum. Los Angeles, Getty Publications, 2011. 164 p.

Ivanov V.I. Terror antiquus. Apropos Léon Bakst's painting of «Terror antiquus». *Ivanov V.I. Collected works*. Ivanov D.V., Deschartes O. eds. Bruxelles, Foyer Oriental Chrétien, 1979, vol. 3, pp. 91–110 (in Russian).

Jenkins I. *The Parthenon frieze*. London, British Museum Press, 1994. 119 p.

Marx K. A contribution to the critique of Political Economy. Introduction. *Marx K., Engels F. Works*. Moscow, Partizdat, 1933, vol. 12, part 1, pp. 171–204 (Russian translation).

Nedoschivin G.A. The destiny of classical legacy in the art of 20th century. *Classical Antiquity in European painting of the 15th - early 20th century*. Moscow, Sovetskii Khoudozhnik, 1985, pp. 32–39 (in Russian).

Nedoschivin G.A. *Abstracts from the history of foreign and native art. Selected works*. Nedoschivina N.G., Aleschkovskii P.M. compil. Moscow, Sovetskii Khudozhnik, 1990. 304 pp. (in Russian).

Nikulina N.M. Antique theme in Valentin Serov's creativity. «Odiseus and Nausikaa». *Antiquity and modernity. To Fedor A. Petrovskii's 80th anniversary*. Moscow, Nauka, 1972, pp. 481–495 (in Russian).

Olympia. Triumphant through time, catalogue of the exhibition in the "Hermitage-Kazan" Centre. St. Petersburg, Slavia, 2013. 268 pp. (in Russian).

Otium Ludens: Stabiae — at the heart of the Roman Empire, exhibition catalogue (The State Hermitage Museum, St. Petersburg. December 7th, 2007 – March 30th, 2008). Pesce A. ed.; Guzzo P.G., Bonifacio G., Sodo A.M. et al. Castellammare di Stabia, Naples, N. Longobardi, 2007. 192 p.; ill.

Prettejohn E. *The Modernity of Ancient Sculpture: Greek Sculpture and Modern Art from Winckelmann to Picasso*. New Directions in Classics 2. London, New York, I.B. Tauris, 2012. 320 p.

Richardson E. *Classical Victorians: Scholars, Scoundrels and Generals in Pursuit of Antiquity*. Classics after Antiquity. Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2013. xvi, 227 p.

Scott J. *The Pleasures of Antiquity. British Collectors of Greece and Rome*. The Paul Mellon Centre for Studies in British Art. New Haven, London, Yale University Press, 2003. 340 p.

Sokolov G.I. The heyday of Roman art (1st – 2nd centuries CE). Time of Augustan Principate, *Ancient Roman culture*, 2 vols. Golubtsova E.S. ed. Moscow, Nauka, vol. 1, pp. 375–384 (in Russian).

Tourchin V.S. *The image of the Twentieth... In the past and present*. Moscow, Progress-Traditsia, 2003: [Digital edition]. Available at: <http://www.dali-genius.ru/library/obraz-dvatsatogo.html> (accessed on 12.06.2014) (in Russian).

Voolikh N.V., Neverov O.Ja. The part played by the fine arts in Augustan official ideological propaganda during the time of Principate. *Vestnik drevnei istorii — The ancient history gazette*, 1988, no 1, pp. 162–173 (in Russian).

Wiepper B.R. *Ancient Greek art*. Moscow, Nauka, 1972. 270 pp.; ill. (in Russian).