

**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. ALEKSEEVA. 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 акваманилов 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 7.035(4-191)2; 7.047(21)

ББК 85.14

М.А. Ивасютина

Пьер-Анри Валансьен — теоретик и живописец

Творчество французского художника Пьера-Анри Валансьена (1750–1819) практически не освещено в отечественном искусствознании. В основном его имя упоминается, когда речь идет об учителях Камиля Коро. Однако зарубежными учеными давно признано его непосредственное воздействие на развитие пейзажной живописи XIX в., что доказывает в одной из своих статей крупнейший исследователь французской живописи Жермен Базен [7]. Большое внимание его искусству уделяется в трудах, посвященных классицистическому пейзажу [8], а также проблемам пленэрной живописи XIX в. [9]. Тем не менее до сих пор нет ни одного специального монографического исследования, посвященного Валансьену.

В искусстве Валансьена парадоксально сочетаются совершенно разные концепции пейзажной живописи — классицистический пейзаж и первые предпосылки зарождения пленэра. Целью данной статьи является рассмотрение многогранного, в некоторых аспектах даже противоречивого творчества этого художника.

Пьер-Анри Валансьен — один из крупнейших мастеров и теоретиков классицизма, развивавший в своем искусстве принципы так называемого исторического пейзажа, господствовавшего на рубеже XVIII–XIX вв. во время всеобщего увлечения античностью и искусством Высокого Возрождения. Именуемый также «героическим» или «идеальным», исторический пейзаж органично входит в строгую систему классицизма. Его зарождение относится еще к XVII в., времени господства рационалистической философии Декарта, когда работали такие мастера, как Никола Пуссен и Клод Лоррен. В ходе длительной эволюции к началу XIX в. были сформированы основные критерии и устойчивые нормы построения классицистического пейзажа, которые опирались на искусство великих мастеров прошлого, в первую очередь самого Пуссена и художников Болонской школы в лице братьев Карраччи, Доменикино, Альбани и других ее представителей. Такие работы, как «Бегство в Египет» (ок. 1603, Рим, Галерея Дориа-Памфили) Аннибале Карраччи, с их строгим возвышенным строем, уравновешенностью и гармонией композиционного и колористического решения оставались образцом для подражания многие годы.

Характерным примером классицистического пейзажа может служить картина Валансьена «Классический пейзаж с фигурами, пьющими из источника» (1806, Толедо, Музей искусств) (Илл. 55). Это идеально-прекрасный, очищенный от всего случайного и временного образ природы. Чаще всего ее прототипом становилась Италия — страна паломничества живописцев всей Европы. Именно ита-

льянская природа олицетворяла собой тот «прекрасный идеал», который искали мастера классицистического пейзажа.

В этом пейзаже Валансьен приблизился к той гармоничной согласованности всех художественно-выразительных средств, которая отличает работы крупнейших мастеров классицизма. Четко выстроенная композиция делится на три плана: прозрачный родник изображен на первом, плодородная долина на втором, и замыкают ее далекие горы. Справа и слева она уравновешена кулисами — густолиственными южными деревьями с пышными кронами. В течение двух столетий были также выработаны каноны колористического построения: на первом, чаще всего затененном, плане господствуют тепло-коричневые тона, второй решен в звучных зеленых, а третий — в светлых голубых. Общий теплый тон пейзажа свидетельствует о том, что это полотно было создано в мастерской по воображению и воспоминаниям мастера. Обязательным было включение в пейзаж библейских, мифологических или литературных персонажей, сцен из истории Древней Греции и Рима. Подобные картины пользовались официальным признанием и отвечали общему представлению об идеализированной природе, такой, какой она должна быть, — залитой ярким солнцем, включающей все природные составляющие: горы, леса, водоемы.

Теоретические предпосылки становления канонов классицистического пейзажа также восходят к XVII в. Например, один из основополагающих тезисов — о необходимости преобразования природы согласно высоким идеалам — восходит еще к Пуссену. «Художник не может быть великим, — утверждал мастер, — если он не является чем-то большим, чем имитатор того, что видит» [6, р. 23]. Помимо отбора наиболее прекрасных черт окружающей действительности и лишения ее всего сиюминутного и преходящего важно было взывать к воображению зрителя, к его интеллектуальным способностям. Поэтому Готхольд Эфраим Лессинг в своем знаменитом труде «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» утверждает: «Есть даже случаи, когда большей заслугой художника является подражание природе на основе созданий поэтов, нежели самостоятельное подражание ей. Живописец, изображающий прекрасный ландшафт по описанию Томсона, делает больше того, кто списывает его прямо с природы. Последний имеет оригинал перед глазами. Первый должен сначала так напрячь воображение, чтобы этот оригинал показался ему живым. Он создает нечто прекрасное по живым, чувственным представлениям, другой — по слабым и зыбким представлениям, возбуждаемым произвольными знаками» [4, с. 163].

Именно Валансьен впервые объединил все принципы, по которым строился «идеальный» пейзаж, в единую теоретическую систему, издав в 1800 г. свой знаменитый трактат «Элементы практической перспективы для художников». В нем он подобно своим предшественникам призывал учеников изображать природу идеально-прекрасной, несущей благородные и возвышенные идеи. Поэтому Валансьен советовал, читая античных авторов и руководствуясь воображением, представлять природу в ее совершенных, безупречных формах. Ведь истинно ве-

ликим художником, по его мнению, можно назвать лишь того, кто вдохновляется произведениями Гомера, Вергилия и Теокрита и, «закрывая глаза, видит Природу в ее идеальной форме, облеченную богатством воображения» [8, р. 137].

Валансьен утверждал, что пейзаж должен быть приближен по своим задачам к исторической живописи и нести высокие идеи посредством изображения деяний великих людей на фоне облагороженной природы. Примером может служить такое его полотно, как «Александр перед гробницей Кира Великого» (1796, Чикаго, Институт искусств).

Неудивительно, что идеальный образец постепенно обратился в сухую схему в работах многочисленных подражателей Валансьена, что привело к заполнению Салона огромным количеством пейзажей, отмеченных условностью композиции и колорита, сухостью исполнения. Великую же традицию продолжали такие признанные мастера, как учителя Камиля Коро — Ашиль Мишаллон, лауреат Римской премии за исторический пейзаж, и президент Королевской академии живописи и скульптуры в Париже Жан-Виктор Бертен, чьи произведения обладают несомненными живописными достоинствами.

При этом главный трактат Валансьена не лишен противоречий и подобно творческой практике этого мастера зачастую противостоит строгим догмам его теоретического наследия. Ведь наряду с провозглашением классицистических идеалов Валансьен призывал своих учеников обращаться непосредственно к природе, фиксируя свои наблюдения в беглых зарисовках, а также много путешествовать, передавая специфические особенности каждой местности. «Любовь к природе, — пишет он, — желание созерцать натуру и прежде всего страстное желание передать ее со всей точностью и правдивостью — вот мотивы, руководившие моим выбором профессии, руководившие моими путешествиями и позволившие мне посетить и изучить почти все сады и окрестности Рима и Парижа» [8, р. 136].

Этюд с натуры приобретает в творческой практике и отчасти теории Валансьена огромное значение, становясь неотъемлемой частью работы пейзажиста. Художник с интересом естествоиспытателя изучает мир и описывает в своем сочинении разнообразные атмосферные явления, стремясь постигнуть также и причины их возникновения. Наблюдение эффектов солнечного света и сезонных изменений в природе является, таким образом, необходимой частью интересов художника, позволяя ему наиболее правдиво передать их в живописном полотне.

При этом Валансьен пишет, что художник, работая на природе, сталкивается с рядом препятствий, главным из которых является непрерывная изменчивость состояния природы. Он доказывает абсурдность работы некоторых живописцев над одним и тем же видом в течение целого дня. Он замечает также, что начатый этюд не всегда можно доработать на следующий день, так как эффекты природы практически никогда не бывают одинаковыми в сходные часы дня. Поэтому главной задачей художника в этюде, написанном за один сеанс, он признает передачу целостного впечатления, а не подробного описания деталей. «Для начала нужно ограничить себя копированием основного избранного вами природного эффек-

та, — советует Валансьен. — Начинайте свой этюд с неба, которое определит тон заднего плана, от него продвигайтесь к среднему и, постепенно, к первому плану. Он, следовательно, всегда будет гармонировать с небом, локальный цвет которого служил отправной точкой. Несомненно, что работая таким образом, вы не сможете выписать ни одну деталь. Все этюды с природы должны быть написаны в течение двух часов, а эффект восхода или заката — в течение получаса» [8, р. 138]. Он настаивал на невозможности более продолжительных натуральных штудий из-за меняющегося солнечного освещения, влияющего не только на положение теней, но и на насыщенность цвета предметов. Эти размышления повлияли на дальнейшую эволюцию пейзажной живописи, изменив направление ее развития, и, несомненно, легли в основу открытий импрессионистов, которым был известен этот трактат.

Согласно своим рекомендациям Валансьен создал ряд удивительных по свежести и непосредственности произведений. В первую очередь это относится к его многочисленным итальянским этюдам. В них он отказывается от эффектности избираемого мотива, создавая простые по композиции работы, например «Фермы на вилле Фарнезе» (1780, Париж, Лувр) (*Илл. 56*) с двумя вертикалями тополей, возвышающихся над постройкой и словно прорезающих безмятежное голубое небо. Пространство пейзажа цельно и монолитно, оно не делится на последовательные планы, не замыкается кулисами. Работа написана легко и вдохновенно, непосредственно с природы, о чем свидетельствует светлый свежий колорит и общий холодноватый тон. Большинство современников Валансьена, писавших свои картины в мастерской, создавали их в теплой коричневато-зеленой гамме. В этой же работе голубоватые рефлексы неба объединяют все изображенное в единое целое.

Знаменитым видам, ставшим уже традиционными благодаря многочисленным путеводителям, Валансьен предпочитает незамысловатые мотивы: поросшие травой античные руины («Руины на вилле Фарнезе», 1781–1784, Париж, Лувр), широкие равнины («Вид в окрестностях Рима», Тулуза, Музей августинцев), «портреты» отдельных деревьев («Этюд дерева», Нью-Йорк, Музей Метрополитен). Даже известные памятники он пишет с непривычной точки зрения: собор Святого Петра изображен с одного из римских холмов утопающим в туманной дымке раннего утра («Вид Рима утром», 1782–1784, Париж, Лувр). Особой простотой и естественностью отличаются его панорамные виды, где формы буквально намечены одним широким движением кисти, как в работе «Равнина с руинами в сумерки» (Париж, Лувр), редкой по темному, богатому нюансами колориту. Исключительным в то время, когда пейзажисты стремились писать наиболее ясные и устойчивые природные состояния, было и его обращение к необычным природным явлениям, бурям, заходам солнца в предгрозовых облаках («Шторм у моря», 1780, Париж, Лувр).

Большое значение он придавал изучению неба, и еще до Констебля, в 1780-х гг., создал множество этюдов облаков. В этих работах, написанных широко и свободно, он уделяет внимание лишь беспокойной жизни одной из самых непостоянных

природных стихий. Эти простые по композиции виды, где господствует целостность общего мимолетного впечатления, демонстрируют определенную художественную смелость и свежесть восприятия («Небо, покрытое тучами», 1782–1784, Париж, Лувр). Порой для достижения цели художнику достаточно лишь нескольких широких движений кистью («Этюд облаков над Римской Кампаньей», 1782, Вашингтон, Национальная галерея искусств). Именно эта сторона творческой деятельности Валансьена повлияла на эволюцию пейзажной живописи XIX в.

Валансьен с поразительной чуткостью фиксирует состояние природы в определенный момент дня, уделяя особенное внимание передаче атмосферы и характера освещения. Иногда он даже пишет один и тот же вид в разную погоду, при различном освещении. Таковы его пейзажи «Рокка-ди-Папа в туман» (Париж, Лувр) и «Рокка-ди-Папа в облачный день» (Париж, Лувр), в которых он почти на столетие предвосхищает знаменитые пейзажные серии импрессионистов.

Однако Валансьен считал эти работы, восхищающие современного зрителя, лишь подсобным материалом или своего рода документами, призванными помочь художнику при создании больших законченных полотен для Салона. «Я советую создавать этюды, — писал мастер, — которые могут впоследствии помочь при создании картины. Такой совет важен для художников, которые, не думая, делают ошибку и стремятся наделить большей законченностью этюд, который должен быть беглым наброском, поспешно схватывающим уходящий момент» [8, р. 137]. Примером творческого претворения этюда в картину может служить «Пейзаж с человеком, испуганным змеей» (1817, Барнард-Касл, Музей Боуи), созданный на основе этюда с натуры («Вилла Боргезе», Париж, Лувр), благодаря которому тщательно выполненный в мастерской пейзаж сохранил некоторую степень свежести и правдоподобия.

Этюды, созданные для того, чтобы сохранить впечатления от природы, относились к частной сфере деятельности художника и не предназначались для публичной демонстрации. Таким образом, в творчестве Валансьена четко определился разрыв, столь характерный для художников начала XIX в., между «официальным» творчеством и созданными лично для себя работами. Лишь импрессионисты во второй половине столетия смогли полностью преодолеть эту двойственность.

Теоретические достижения Валансьена были развиты его последователями Лекарпентье в «Эссе о пейзаже» 1817 г. и Депертом в «Теории пейзажа», опубликованной в 1818 г. Оба теоретика подчеркивали значимость непосредственного изучения природы. Жан-Батист Деперт утверждал, что самый умелый мастер и самые значительные трактаты не могут научить искусству пейзажа: «Только открытый воздух, атмосфера и сверкающие в солнечном свете испарения земли могут научить магии воздушной перспективы» [8, р. 140]. Таким образом, прокладывались пути для революционных открытий пейзажистов середины и второй половины XIX в.

Эти принципы легли в основу деятельности многочисленных учеников Французской академии в Риме, базировавшейся на вилле Медичи, где работа непосред-

ственно на мотиве была общей практикой еще задолго до появления импрессионизма. Образ Италии воссоздавало целое поколение французских живописцев: Жан-Жозеф-Ксавьер Бидо («Ущелье в Чивита Кастеллана», 1787, Стокгольм, Национальный музей), Франсуа Гране («Долина Тибра», 1802–1819, Экс-ан-Прованс, Музей Гране), Жан-Антуан Константен («Внутри Колизея», 1777–1784, Экс-ан-Прованс, Музей Гране). Передавая богатство итальянской природы и тонко схватывая характер контрастного южного освещения, эти художники добиваются особой легкости и отточенности мастерства в своих работах.

И, конечно, множество итальянских видов, удивительных по свежести и непосредственности, создает Камиль Коро, открывая своим творчеством совершенно новый этап французской пейзажной живописи. Пространственное единство, целостность композиции и колорита отличают его этюд «Мост в Нарни» (1826, Лувр, Париж), где он запечатлел руины римского моста на фоне бескрайней долины. Ощущение глубины достигается благодаря тонким цветовым и тональным переходам от переднего плана к тающим в голубой дымке далям. В написанном утром пейзаже Коро тонко передал прозрачность воздуха и эффект мягкого рассеянного света, уделяя внимание изменению цвета под воздействием атмосферы. Обобщенность, композиционная смелость и колористическое богатство делают этот пейзаж поистине новаторским и значимым для дальнейшей эволюции французской живописи. Как заметил еще Лионелло Вентури, в этой работе Коро «самостоятельно, не имея никакой программы, чисто интуитивно перенесся через пятьдесят лет живописи, перейдя от классицизма к импрессионизму» [1, с. 72].

Таким образом, Валансьен опосредованно, через своих учеников, повлиял на творческое становление Коро, а также наметил своим живописным и теоретическим наследием пути дальнейшего развития французского искусства, предвосхитив достижения мастеров середины и второй половины XIX в. Его открытия легли в основу дальнейших открытий французских пейзажистов в области пленэрной живописи, в поисках наиболее точной передачи световоздушной среды и живого, непосредственного впечатления. Не случайно его трактат был почитаем такими импрессионистами, как Камиль Писсарро и Арман Гийомен.

Литература

1. Вентури Л. Художники Нового времени. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 352 с.
2. Даниэль С.М. Европейский классицизм. – СПб.: Азбука-классика, 2003. – 304 с.
3. Даниэль С.М. Картина классической эпохи. – М.: Искусство, 1986. – 220 с.
4. Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. – 519 с.
5. Турчин В.С. Французское искусство от Людовика XVI до Наполеона. – М.: Жираф, 2007. – 482 с.
6. Adams St. The Barbizon School and the Origins of Impressionism. – London: Phaidon Press, 1997. – 240 p.
7. Bazin G. Pierre-Henri de Valenciennes // Gazette des Beaux-Arts. – 1962. – Т. 59. – No 6. – P. 353–362.
8. Boime A. The Academy and French Painting in the Nineteenth Century. – New Haven; London: Yale University Press, 1986. – 330 p.
9. Conisbee P. In the Light of Italy. Corot and Early Open-air Painting. – Washington: Board of Trustees, 1996. – 288 p.

10. Lacambre G. Les paysages de Pierre Henri de Valenciennes // *La Revue du Louvre*. - 1976. - No 1. - P. 46–48.

11. Wheelock Wh. Pierre-Henri Valenciennes: An Unpublished Document // *The Burlington Magazine*. - 1976. - No 877. - P. 225–227.

Название статьи. Пьер-Анри Валансьен — теоретик и живописец.

Сведения об авторе. Ивасютина Марина Анатольевна — аспирант, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина (СПбГАИЖСА). Университетская набережная, 17, Санкт-Петербург, Россия 199034. marina_ivasyutina@mail.ru

Аннотация. Пьер-Анри Валансьен — один из крупнейших мастеров классицизма, развивавший в своем творчестве принципы исторического пейзажа и объединивший их в единую теоретическую систему. Его пейзажи, построенные согласно строгим правилам, восходящим еще к работам Клода Лоррена, — образцы идеально прекрасной природы, лишенной всего временного и преходящего. Однако ему принадлежат также этюды с натуры, непосредственностью видения и свежестью колорита предвосхищающие картины импрессионистов. Статья посвящена проблематике творчества этого мастера, чьи теоретические взгляды иногда вступали в противоречие с художественной практикой.

Ключевые слова. Классицизм, пейзаж, Пьер-Анри Валансьен, новое видение, пленэрная живопись.

Title. Pierre-Henri de Valenciennes: Theorist and Painter.

Author. Ivasyutina, Marina A. — Ph.D. student, Repin St. Petersburg State Academy Institute of Painting, Sculpture and Architecture. 17 Universitetskaja embankment, St. Petersburg, Russian Federation, 199034.

Abstract. Pierre-Henri de Valenciennes is one of the most prominent painters of Neo-Classicism, who integrated the principles of the historical landscape painting into one theoretical system. His landscape paintings, the specimen of ideal and beautiful Nature, are constructed in accordance with the strict rules of Classicism and are rooted in the art of Claude Lorrain. But Valenciennes is also the author of the open-air studies, in which one can notice the early signs of spontaneity and freshness of the Impressionistic works. The article deals with the problem of contradiction between Valenciennes's theoretical heritage and his creative work.

Keywords. Classicism, landscape, Pierre-Henri de Valenciennes, new vision, open-air painting

References

- Adams St. *The Barbizon School and the Origins of Impressionism*. London, Phaidon Press, 1997. 240 p.
- Bazin G. Pierre-Henri de Valenciennes. *Gazette des Beaux-Arts*, 1962, Mais-Juin, vol. 6, t. 59, pp. 353–362.
- Boime A. *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*. New Haven, London, Yale University press, 1986. 330 p.
- Conisbee P. *In the Light of Italy. Corot and Early Open-air Painting*. Washington, Board of Trustees, 1996. 288 p.
- Daniel' S.M. *European Classicism*. Saint-Petersburg, Azbuka-klassika, 2003. 304 p. (in Russian).
- Daniel' S.M. *The picture of the Classical epoch*. Moscow, Iskusstvo, 1986. 220 p. (in Russian).
- Lacambre G. Les paysages de Pierre Henri de Valenciennes. *La Revue du Louvre*, 1976, no. 1, pp. 46–48.
- Lessing G.E. *Laocoon: An essay on the limits of painting and poetry*. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury, 1957. 519 p. (Russian translation).
- Turchin V.S. *The French art from Louis XVI to Napoleon*. Moscow, Zhiraf, 2007. 482 p. (in Russian).
- Venturi L. *The painters of the Early Modern period*. Saint-Petersburg, Azbuka-klassika, 2007. 352 p. (Russian translation).
- Wheelock Wh. Pierre-Henri Valenciennes: An Unpublished Document. *The Burlington Magazine*, 1976, no. 877, pp. 225–227.