

**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. Жижица, 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 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 7.01:159.964.2

ББК 85.14

М.В. Разгулина

Антон Эренцвейг и проблемы психологии абстрактного искусства

Теория искусства всегда была тесно связана с психологией, поскольку в искусстве крайне важна человеческая составляющая, антропологическая инстанция. Искусство создается людьми и ими же воспринимается. И, конечно, в XX веке, когда психоанализ формируется как самостоятельная дисциплина и распространяет свое влияние на другие области гуманитарного знания, теория искусства обогащается целым рядом концепций, связанных, как правило, с двумя важными процессами — процессом художественного творчества и проблемой зрительского восприятия.

В данной статье мы остановимся на первом из них и будем говорить о художественном творчестве как о психическом феномене. И особенно интересным нам видится в этом свете процесс создания произведения абстрактного искусства. Эта проблематика отражена в трудах теоретика искусства Антона Эренцвейга, до сих пор, к сожалению, не переведенных на русский язык и не нашедших отражения в отечественной литературе по психологии искусства. Мы также попытаемся совместить разговор о теории искусства и художественной практике и проиллюстрировать теоретические концепции Эренцвейга вполне конкретным материалом, а именно — произведениями голландского художника-абстракциониста Пита Мондриана.

Кратко напомним, что, когда речь идет о фигуративном искусстве, процесс творчества, в соответствии с классической психоаналитической концепцией (а психоанализ — это теория и практика структурного подхода к человеческой психике), напоминает работу нашей психики в момент сновидения. Сновидение является продуктом взаимодействия сознания, которое служит поставщиком образов, и глубинных сфер нашей души, бессознательного, обычно сознанием контролируемого и подавляемого. Для бессознательного не существует пространственно-временных связей. Но сознание в сновидении пытается навязать некую логику, некий сюжет. В результате возникают четыре механизма, по которым строится сновидение: это *сгущение*, когда образы нагнетаются в каком-то фрагменте сновидения, *смещение*, напоминающее метафору, *символизация*, то есть надделение образов наглядностью и, наконец, *вторичная обработка*, связывающая все это в единый сюжет. И художник, по Фрейд [1], действует почти как сознание в момент сновидения, он свои фантазии, мечты, которые позволяют получить обманчивое удовлетворение наших потребностей, перерабатывает.

И, соответственно, образы сгущает, смещает, символизирует и подвергает вторичной обработке.

Что же тогда происходит в момент создания произведения абстрактного, нефигуративного искусства? Еще Гомбрих в своем эссе *Meditations on a Hobby Horse* [4], опубликованном в 1963 г., указал на то, что абстракция, к которой обращается современное искусство, имеет сходство со слабой способностью ребенка различать реальность. И когда Пикассо уподобляет фигуру быка простому знаку, он поступает так же, как ребенок с его синкретичным видением мира, который превращает палку в игрушечного коня, или пьяный, вежливо снимающий шляпу перед фонарным столбом. Эта позиция вовсе не унижает абстрактное искусство, а только — с психоаналитической точки зрения — связывает его с бессознательным.

Эту мысль развивает Антон Эренцвейг, искусствовед австрийского происхождения, эмигрировавший в Великобританию в 1938 г. после присоединения Австрии к Германии, автор двух важных монографий о связи психоанализа и художественного творчества: «Психоанализ художественного видения и слышания» [2] 1953 г. и «Скрытый порядок искусства» [3] 1967 г. В «Скрытом порядке искусства» Эренцвейг напоминает, что психоаналитическая концепция сублимации в творчестве предполагает, что зачастую наивысшие достижения искусства напрямую связаны с глубинными сферами нашей психики, с исконным и примитивным в нас, с бессознательным. Это не означает, что психоанализ сводит искусство к примитивным инстинктам. Но в процессе создания произведения, абстрактного в том числе, эта инстанция психики оказывается задействованной. В абстракции же удивительным образом совмещаются вполне сознательный подход, интеллект, любовь к геометрии — с одной стороны, и отсутствие дифференциации предметов, характерное для бессознательного, — с другой.

В то же время кажущаяся пустота абстрактного искусства — это отсутствие образов, а не структуры. По-настоящему пустой абстракция стала бы, если бы была освобождена от матрицы бессознательного и превратилась бы в таком случае в простое обобщение. Для Антона Эренцвейга первыми образцами абстрактного искусства становятся, таким образом, узоры на керамике эпохи неолита. Здесь можно вспомнить еще одного исследователя, занимавшегося вопросом связи психоанализа и теории искусства, Эриха Нойманна. Нойманн обращался прежде всего к теориям Юнга и в своей монографии 1954 г. «Искусство и творческое бессознательное» [5] делит всю историю искусства на три периода, выделяя их по принципу отношения искусства к коллективному бессознательному. Среди этих трех типов культуры — архаического, ренессансного и современного — именно архаический характеризуется преобладанием в искусстве коллективного бессознательного.

Эренцвейг, однако, приходит и к другой неожиданной мысли касательно причин возникновения абстрактного искусства. Британский критик искусства Адриан Стоукс, испытавший влияние Мелани Кляйн, говорил о том, что именно длительное наблюдение природы ведет к отходу от конкретной реальности [6].

И с точки зрения Эренцвейга, дегуманизация западного искусства началась с предпочтения пейзажа изображению человеческого тела. Недифференцированный фон поглотил персонажей и вышел на первый план. С этого момента оставался всего один маленький шаг к абстрактному искусству.

Здесь мы позволим себе проиллюстрировать эту концепцию Эренцвейга живописным материалом — работами Пита Мондриана, произведения которого замечательны тем, что дают возможность увидеть путь, который он прошел в своем творчестве.

Мондриан — плоть от плоти голландской живописи. Он начинает с классического голландского пейзажа с низкой линией горизонта и плотной живописной текстурой. Ранние вещи абсолютно примыкают к традиции — с одной стороны, и при этом протоабстрактны — с другой. Например, в «Пейзаже польдера с поездом и маленькой мельницей на горизонте» 1907 г. из музея Орсэ, так обстоятельно и трогательно подробно названном, все эти детали читаются — и поезд, и маленькая мельница, все это любовно выписано. Но уже здесь пейзаж превращается в пару столь любимых впоследствии Мондрианом прямоугольников. И в этом проявляется удивительная способность замечать главное; всматриваясь, видеть структуру вещей.

Можно даже заметить, как одни и те же мотивы кочуют в творчестве Мондриана, и он смотрит на них под разным углом, чтобы потом окончательно отречься от фигуративности и отображать одну лишь структуру. Так, плоская голландская равнина начнет члениться на ромбы в «Пейзаже с дюнами» 1911 г. из Муниципального музея Гааги, а затем останутся только они, например, в абстрактной уже «Ромбовидной композиции с красным, черным, синим и желтым» 1925 г. из частной коллекции.

«Мельница вечером» 1905 г. читается силуэтом на фоне светлого неба, в 1908 г. он увидит мельницу — мотив, столь типичный для голландской традиции! — красной на закате («Мельница, освещенная солнцем. Мельница Винкель», Муниципальный музей Гааги). Потом все вторичное окончательно уйдет в композиции 1911 г. Останется один маленький шаг к абстракции («Цветная композиция А», 1917 г.). Можно выстроить и другие изобразительные ряды, чтобы убедиться, что все остальные элементы пейзажа — деревья или сельские церкви — предельно схематизируются и присутствуют в поздней абстрактной живописи Мондриана уже только в виде структуры. Можно даже сопоставить раннюю работу с поздней и убедиться в том, что «Речной пейзаж с лодкой» 1910 г. из Государственного музея в Амстердаме и «Композиция № 2» 1922 г. из музея Соломона Гуттенхайма поразительно похожи, несмотря на кажущуюся пропасть, пролегающую между ними.

Дело в том, что и в ранних вещах Мондриана деталей практически нет, а все привычные предметы предстают очищенными от наших привычных о них представлений. Понятно, что это еще не абстрактное искусство, но внимательное и тщательное наблюдение природы приводит его к тому, что грань уже пересечена.

То есть путь к абстракции начинается с объективизации видения — объективизации в прямом смысле, художник смотрит на объект, а не позволяет своим стереотипным представлениям об объекте взять верх. И только при сравнении его ранних работ с абстрактными можно понять суть позднего Мондриана. Если в искусстве форма — это и содержание, то содержание остается прежним. Та же плотная живописная фактура, абсолютная выверенность пропорций, приглушенный эмоциональный строй. И хотя это искусство уже беспредметно, по сути своей оно не меняется. Мондриан не изменяет себе, он приходит к логическому завершению своих поисков.

Но что, с точки зрения Эренцвейга, происходит в этот момент перехода от пусть уже условно фигуративной живописи к абстракции? Дело в том, что недостаток ясно определенных образов — это отчасти следствие того, что четко сфокусированное сознание не может «переварить» громадное количество образов. Они вступают в противоречие друг с другом, и концентрация, которой мы добиемся при помощи сознательного усилия, теряется.

Это примерно то же, что происходит, когда мы пытаемся вспомнить содержание собственного сновидения. Мы помним, что все образы были четкими и ясными. Но если в момент перехода от сна к бодрствованию мы пытались удержать это впечатление, то на первый план выступали противоречия. Мы чувствовали, что слишком несочетаемые вещи сочетались в этом сне, что после пробуждения их нельзя уже совместить в одну картинку.

Точно так же, если пытаться сфокусироваться на размытой картинке, со временем она окончательно превратится в туман. Однако если мы позволим себе хоть на время ослабить внимание и лишь ненадолго сфокусируемся, то потом образ вернется, и даже немного более четкий, но снова исчезнет, как только мы попытаемся его удержать. Так иногда в момент пробуждения остается только эмоциональное состояние от сна, а образы, четкие во сне, теряются. Подобный процесс характерен для абстрактного искусства. Предметы исчезают, а структура и эмоциональное содержание остается.

Антон Эренцвейг говорит о том, что абстрактное искусство потенциально содержит в себе богатства, раскрытие которых зависит от эго творца [2, р. 133]. Проявления сознательной мысли могут заставить абстракцию вернуться к матрице бессознательного и найти связь с другими идеями.

Если проводить параллель с наукой, можно вспомнить о корпускулярно-волновом дуализме в теории света в физике. Это пример того, как абстрактное видение позволяет соединить противоречивые образы. Традиционно существуют две теории, одна из которых объясняет свет как поток корпускул, то есть частиц, тогда как вторая сводит его к электромагнитной волне. Способность к абстрактному мышлению позволяет представить, что свет не является ни потоком частиц, ни электромагнитной волной, но и тем и другим одновременно. Если же мы не обладаем способностью к абстрактному мышлению, сама идея о том, что что-то может быть одновременно и волной, иными словами, колебанием среды в про-

странстве, и телом (частицами), кажется нам такой же странной, как не поддающийся дифференциации мир в восприятии ребенка.

Есть расхожее представление о том, что абстракцией можно считать детские рисунки. Но так ли это на самом деле? Способен ли ребенок к абстрактному мышлению? Обычно считается, что ребенок не может осознавать абстрактные понятия, поэтому математике детей учат только начиная с определенного возраста. Но это не совсем так, и ребенок воспринимает абстрактные символы так же, как и вполне реальные и конкретные объекты. И то, что кажется абстрактным в детском рисунке, вполне конкретно для самого ребенка. Круговая линия вполне может оказаться портретом матери. Только развитие аналитического мышления в возрасте семи-восьми лет дает возможность воспринимать абстрактные понятия, и это — что очень важно — приводит к спаду интереса к конкретным объектам. То есть дальше в большей степени будут развиваться схемы восприятия, когда мы видим не сам предмет, но наше знание о нем, что в искусстве выражается в стремлении к реалистичности — реалистичности в кавычках — изображения.

В абстракции же есть два аспекта. Первый — это *id*, оно, уводящее нас от конкретных объектов. Второй — это эго, сознательная инстанция, которая даже в абстрактном искусстве осуществляет дифференциацию объектов, пусть они лишены своей привычной индивидуальности и границ и сливаются с другими образами. Это прямо противоположно синкретизму, который ищет всегда какие-то типичные физиогномические особенности, пытается подобрать «ключи» и исключает нехарактерные черты, свойственные и другим предметам. Вот почему сходство и различия в абстрактных формах не имеют значения для ребенка. Однако это само по себе противоположно принципам портретного жанра, когда интерес к конкретным, отдельным формам лишает образ характерной индивидуальности, уловить которую стремится портретист.

Эренцвейг проводит параллель между этой концепцией изменений в видении ребенка и историей искусства, подвергая, таким образом, ревизии понимание искусства Ренессанса как обращения к реальности [2, р. 137]. Интерес к конкретному и реальному присутствует в египетском искусстве с его локальным цветом, характерным для предмета, или искажением пропорций, когда разные части тела могут оказаться одинакового размера просто потому, что художник уделяет им одинаковое внимание. Художники итальянского Ренессанса, наоборот, предлагают нам своего рода нарциссическую интроспекцию, определяемую их субъективными чувствами. Свойства отдельно взятого объекта не имеют значения, а перспектива предполагает видение с одной точки зрения (художника). Объекты утрачивают свойственный им цвет, поскольку появляются блики, рефлексы и тени. И, наконец, импрессионизм в XIX в. окончательно лишил объекты их цвета, сделав выбор в пользу свободной игры с цветом и растворив все ясно различимые границы между предметами. И если традиционно (и в том числе с точки зрения психоанализа) самый интересный объект для человека — это другой человек, то путь к абстракции начинается как раз с пренебрежения портретом и интереса к пейзажу.

Нам видится, что использование концепции Антона Эренцвейга в рамках междисциплинарного подхода в теории искусства, столь успешно сейчас развивающейся, позволяет интерпретировать процесс создания произведения абстрактного искусства как сочетающий в себе сознательный подход и отсутствие дифференциации предметов, характерное для такой сферы психики, как бессознательное. Подобное углубление в сам феномен художественного творчества дало теоретику возможность отметить, что причиной недостатка образов в абстрактном искусстве является и то, что четко сфокусированное сознание не в состоянии обработать большое количество образов. Это парадоксальным образом приводит нас к выводу, что возникнуть абстрактное искусство может из пейзажной живописи. Недостатком работ Антона Эренцвейга нам кажется их оторванность от практического материала, поэтому процессы, подобные описанным им, мы проследили в нашей статье на конкретном живописном материале — работах Пита Мондриана.

Литература

1. Фрейд З. Художник и фантазирование // Эстетика и теория искусства XX века. – М: Прогресс-Традиция, 2007. – С. 334–343.
2. Ehrenzweig A. The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing. – New York: Geo. Braziller, 1953. – 272 p.
3. Ehrenzweig A. The Hidden Order of Art. – Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1967. – 306 p.
4. Gombrich E.H. Meditations on a Hobby Horse. – London: Phaidon, 1963. – 183 p.
5. Neumann E. Kunst und Schöpferisches Unbewusstes. – Zürich: Rascher Verlag, 1954. – 166 p.
6. Stokes A. Form in Art // New Directions in Psychoanalysis. – London: Tavistock Publications, 1955. – P. 406–422.

Название статьи. Антон Эренцвейг и проблемы психологии абстрактного искусства.

Сведения об авторе. Разгулина Мария Викторовна — сотрудник, Государственная Третьяковская галерея. Лаврушинский переулок, 10, Москва, Россия, 119017. mrazgulina@yandex.ru

Аннотация. За любым произведением искусства скрывается творческий процесс. Главной целью данного исследования было показать, каким образом психоанализ в качестве методологической основы может быть использован для объяснения этого процесса и самого феномена художественного творчества. Особенно интересным представляется в этой связи процесс создания произведения абстрактного искусства. Основой нашей статьи стала концепция теоретика искусства Антона Эренцвейга, утверждавшего, что абстрактное искусство рождается из глубинных сфер психики художника, поскольку отсутствие дифференциации свойственно именно бессознательному. Мысль о том, что к отсутствию дифференциации объектов может привести и наблюдение природы, что отчасти объясняет рождение абстрактного искусства в XX в. предшествующей традицией развития пейзажной живописи в европейском искусстве, проиллюстрирована нами на примере творчества Пита Мондриана.

Ключевые слова. Теория искусства, психоанализ, абстрактное искусство, творческий процесс, методология.

Title. Anton Ehrenzweig and the Problems of Psychology of Abstract Art.

Author. Razgulina, Maria V. — researcher, State Tretyakov gallery. 10 Lavrushinskii lane, Moscow, Russian Federation, 119017. mrazgulina@yandex.ru

Abstract. There is a question of the creative process behind every work of art. The main purpose of this paper was to show how general principles of psychoanalysis can be used to explain the phenomenon of artistic creativity. The most intriguing is however the question of the creative process behind the abstract art. Our research is based on Anton Ehrenzweig's theory. In his book "The Hidden Order of Art" he underlines that creative capacity is linked to the power of abstraction, and the abstract art is born in the deeply unconscious layers of a mind. Primitive undifferentiation turns into an instrument of the artist. Using the example of Piet Mondrian's paintings we tried to prove that close contemplation of nature is the true origin of the undifferentiation, so the appearance of the abstract art in the 20th c. was partly caused by the development of the landscape painting in European art.

Keywords. Art theory, psychoanalysis, abstract art, creative process, methodology.

References

- Ehrenzweig A. *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing*. New-York, Geo. Braziller, 1953. 272 p.
- Ehrenzweig A. *The Hidden Order of Art*. Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1967. 306 p.
- Freud S. Artist and Visions. *Aesthetics and Theory of Art of the 20th Century*. Moscow, Progress-Traditsiia, 2007, pp. 334–343 (Russian translation).
- Gombrich E.H. *Meditations on a Hobby Horse*. London, Phaidon, 1963. 183 p.
- Neumann E. *Kunst und Schöpferisches Unbewusstes*. Zürich, Rascher Verlag, 1954. 166 p.
- Stokes A. *Form in Art. New Directions in Psychoanalysis*. London, Tavistock Publications, 1955, pp. 406–420.