

**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 благодетельствованные им Овидий и Гораций. Вклад, который сегодня вносят в развитие научных исследований отдельные предприниматели и целые фонды, необходим для сохранения высокой планки гуманитарного знания — залога того созидательного начала, которое движет нас по пути сохранения всего лучшего, чем располагает современное общество из наследия прошлого.

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

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



Предисловие директора фонда «Русский художественный мир»

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

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

*Директор фонда «Русский художественный мир»
Елена Жукова*

СОДЕРЖАНИЕ CONTENTS

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

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО МИРА ART OF THE ANCIENT WORLD

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

ВОСТОЧНОХРИСТИАНСКОЕ ИСКУССТВО EASTERN CHRISTIAN ART

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

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

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

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

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

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

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

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

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

РУССКОЕ ИСКУССТВО XX ВЕКА RUSSIAN ART OF THE 20TH CENTURY

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

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

Иллюстрации

Plates	596
--------------	-----

Список сокращений

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

УДК 7.034(450)

ББК 85.14

В.Н. Захарова

Дух и форма: Генрих Вёльфлин о портретной живописи итальянского Ренессанса

Наследие классика искусствознания и одного из наиболее влиятельных искусствоведов XX столетия Генриха Вёльфлина не принадлежит к числу предметов, обойденных вниманием исследователей. В то же время такой важный аспект трудов ученого, как восприятие итальянской портретной живописи эпохи Возрождения, практически не привлекал внимания историков искусствоведческой мысли. Между тем мы полагаем, что он принципиально важен в контексте развития истории искусства в XX в., поскольку подход швейцарского исследователя сохранял свое влияние на протяжении долгого времени. В настоящей статье рассматривается проблема интерпретации портретных образов XV–XVI столетий в таких работах ученого, как «Классическое искусство» [3] (1899) и «Италия и немецкое чувство формы» (1931), известной русскоязычному читателю под названием «Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса» [2]. При этом мы бы хотели сконцентрироваться прежде всего на выявлении контекста и генезиса вёльфлиновской рецепции ренессансного портрета.

Определяющую роль в формировании позиции Генриха Вёльфлина по отношению к портрету эпохи Возрождения в Италии и к искусству итальянского Возрождения в целом играет концепция телесности, оформившаяся в ранних работах исследователя. В наиболее развернутом виде она была представлена в книге «Ренессанс и барокко» [5] (1888).

Одной из центральных проблем, которые интересуют Вёльфлина в «Ренессансе и барокко», становится вопрос о причинах эволюции формы в искусстве¹. Из современных ему теорий, объясняющих изменение формы, наиболее предпочтительной для Вёльфлина становится «психологическая», получившая развитие в немецкой культурно-исторической традиции и рассматривающая стиль как выражение своего времени. Взятая в чистом виде, она не удовлетворяет автора из-за распространенной среди ученых практики объединения больших временных отрезков общими понятиями «... поскольку из-за этого приема <...> картина приобретает расплывчатый характер <...> еще более потеряннее чувствует себя тот, кто ищет связующие нити между общими сведениями и проблемами стиля» [5, с. 139]. Вместо изучения частных проявлений культурных влияний Вёльфлин

¹ Эта проблема была оформлена в форме вопроса: «...где именно пролегает путь, ведущий из кельи схоласта к мастерской архитектора?», на который впоследствии ответит Э. Панофский [5, с. 140; 10, с. 213–325].

предлагает обратиться к «господствующему духу эпохи», который может быть выражен тектонически и, следовательно, играть определяющую роль в области архитектуры [5, с. 140].

Наиболее полное выражение, по мнению Вёльфлина, дух эпохи находит в категории телесности². Тело человека выступает как мера всех вещей, определяющая его отношение к внешнему миру: «Мы судим о каждом предмете по аналогии с нашим телом. Мы готовы различать в любом предмете — даже при полном несхождении форм — некое существо, которое имеет голову и ноги, переднюю и заднюю стороны <...> Мы предполагаем, что всюду существуют тела подобные нашему; весь внешний мир мы обозначаем по принципам выразительности, перенятым у собственного тела» [5, с. 140–141]. В этом контексте именно архитектура, как искусство соотношения объемов и масс, становится наиболее подходящим материалом для Вёльфлина. Архитектура выступает как «выражение времени <...> поскольку переводит в свои монументальные формы телесное бытие человека, определенную манеру держаться и двигаться, игриво-легкую или серьезно-важную осанку, взволнованность или спокойствие — одним словом, *жизнеощущение эпохи*. Однако, как всякое искусство, архитектура идеально возвышает это жизнеощущение, стремясь показать человека таким, *каким он хотел бы быть*» [5, с. 141–142]³.

Это «идеальное» телесное самоопределение эпохи охарактеризовано ученым при помощи бинарных оппозиций. Сопоставляя готическое и ренессансное жизнеощущения, он говорит о превращении «жесткого» и «негибкого» в «свободное» и «раскрепощенное», резких и точных движений — в спокойную силу и неподвижность. Еще более значительным выглядит разрыв между Ренессансом и барокко: на смену гармоничному, спокойному, радостному существованию приходит жизнь дисгармоничная, бурная, порывистая, трагичная⁴. Отталкиваясь от архитектуры, Вёльфлин распространяет категорию телесности и на другие виды искусства. Обращение к живописи происходит уже в той части «Ренессанса и ба-

² Ср.: «Смысл сведения форм стиля к формам человеческого тела покоится на том, что тело несет непосредственные отражения душевной жизни данной эпохи». В данном случае мы используем первый вариант перевода [6, с. 79].

³ Основанием для рассуждений Вёльфлина о соответствии архитектурных форм строению человеческого тела являются высказывания античных (Витрувий) и ренессансных (Альберти, Вазари) авторов. Вёльфлин неоднократно обращается к антропоморфным аналогиям в работе «Ренессанс и барокко», используя такие словосочетания, как «архитектурное тело», «тело колонны» и т. п. Стремление объяснить формальные изменения через смену мироощущения или психологического состояния людей может быть соотнесено с идеями учителя Вёльфлина в Берлине В. Дильтея. Философ и литературовед Дильтей выступал против изучения внешних условий, не определяющих, по его мнению, художественное произведение, противопоставив ему исследование мировоззрения художника. Д. Харт, работавшая с архивом Вёльфлина в Базеле, говорит о непосредственной зависимости ранних работ Вёльфлина от идей Дильтея на основании изучения подготовительных записей для книги «Ренессанс и барокко» [17, р. 295].

⁴ Тем не менее Вёльфлин выступает против жесткого противопоставления Ренессанса и барокко, опасаясь сведения истории искусства к гегелевской философской модели, в которой решающую роль играет антагонизм [5, с. 137].

рокко» (глава «Причины изменения стиля»), где возникает потребность в примерах проявления мироощущения двух эпох⁵. Позднее категория телесности как выражения господствующего духа эпохи будет широко применена к материалу живописи и скульптуры.

Подробный анализ произведений живописи и скульптуры в непосредственной связи с категорией телесности был предпринят Вёльфлином в работе «Классическое искусство» [3] (1899), а также, в позднем труде «Италия и немецкое чувство формы» (1931), опубликованном в СССР под нейтральным названием «Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса» [2].

Основной темой «Классического искусства» становится выявление характерных особенностей итальянской живописи Высокого Возрождения. Важнейшей задачей искусства Чинквеченто Вёльфлин считает стремление к созданию максимально насыщенного пластически пространства на минимуме площади⁶. Решение этой проблемы, в свою очередь, требует создания ясных, тесно сплоченных, замкнутых форм. Одним из лучших примеров подхода Вёльфлина к этой проблеме является анализ «Святого семейства» («Тондо Дони») Микеланджело: «Очевидно, поставленная здесь перед искусством задача формулировалась так: как на самом ограниченном пространстве передать как можно больше движения? По сути говоря, смысл композиции состоит в концентрированном пластическом богатстве <...> [Задача «Тондо Дони» заключается в следующем]: необходимо возможно ближе составить вместе две фигуры взрослых и младенца, не впадая в неясность и не производя впечатления сдавленности» [3, с. 63]. Для Вёльфлина такая постановка задач, как у Микеланджело (и их разрешение), не могла существовать в эпоху Кватроченто. Она становится возможной лишь на рубеже XV и XVI столетий.

В портретной живописи подобным «пограничным» произведением является «Джоконда». По мнению Вёльфлина, этот портрет (как и все творчество Леонардо да Винчи) стоит на границе Раннего и Высокого Возрождения. В нем сохраняются некоторые черты портретных образов Кватроченто: отсутствие бровей и высокий лоб, прямая осанка и посадка головы, улыбка. В остальном «Джоконда» приближается к произведениям следующего периода. Впечатление движения достигнуто с помощью использования трехчетвертного поворота, при котором

⁵ Так, в «Ренессансе и барокко» образцами нового мироощущения в живописи чаще всего выступают работы Рафаэля, Корреджо и Тициана. Помимо архитектуры и живописи Вёльфлин приводит примеры из области скульптуры и поэзии. Единичное упоминание о влиянии духа эпохи на религиозное самосознание и социальные отношения [5, с. 150] не находит дальнейшего развития.

⁶ С разрешением этой задачи непосредственно связана и другая черта произведений Высокого Ренессанса — постепенное нарастание движения в искусстве XVI в. Одним из наиболее ярких примеров в этой области может быть назван фрагмент «Классического искусства», где автор говорит о росписях плафона Сикстинской капеллы. Характерно то, как меняется темп речи и ритм фраз у Вёльфлина по мере перехода от относительно «медленных» сцен к наиболее «стремительным». От более развернутых характеристик «Опьянения Ноя» и «Грехопадения и изгнания из Рая» он переходит к лаконичной формуле «Сотворения светил»: «Ни пяди лишнего пространства» [3, с. 81].

верхняя часть туловища показана вполоборота, а лицо — практически анфас. Эту же цель преследует включение в композицию изображения рук. Важную роль в создании иллюзии объема фигуры играет пейзаж. В отличие от пейзажных планов в портретах XV в. здесь появляется дистанция между моделью и природой⁷. Как и У. Патер [11, с. 164], Вёльфлин называет пейзаж «Джоконды» «фантастическим»: «Своей неопределенной манерой исполнения пейзаж производит сновидческое впечатление: он пребывает на другой степени реальности, нежели фигура» [3, с. 48]. Но выводы, которые он делает из этого обстоятельства, решительно отличаются от идей Патера. В пейзаже «Джоконды» Вёльфлин видит не причуду художника, но сознательно использованный прием, направленный на усиление контраста между фигурой и фоном и выступающий как «средство укрепления телесности» [3, с. 48].

В «Искусстве Италии...» Вёльфлин переносит тектонические отношения в область портретной живописи Чинквеченто. Он анализирует портрет Б. Кастильоне кисти Рафаэля, исходя из принципов построения архитектурной конструкции. В этом произведении, по мнению Вёльfliна, «впечатление определяется прежде всего тектоникой: в вытянутом лице лоб дан очень широкий; с вертикалью носа контрастирует горизонталь глаз, скул и рта. Но глаз независимо от своей природной формы представляет собой замкнутую величину. Разрешение здесь то же, что и в мотиве интервала пилястров фасада. Общий силуэт замкнутой фигуры врезан в четырехугольник плоскости картины» [2, с. 269].

Приведенные примеры демонстрируют, что и в религиозной живописи, и в ренессансном портрете Вёльfliна интересует проблема передачи формы и движения — различных выражений телесности. Вокруг этой проблемы построены обе работы исследователя — раннее «Классическое искусство» и позднее «Искусство Италии...». Однако если в «Классическом искусстве» Вёльfliн говорит о принципиальных различиях в искусстве Кватроченто и Чинквеченто, то в «Искусстве Италии...» основной акцент сделан на разницу в трактовке формы у немецких и итальянских мастеров эпохи Возрождения.

Принципиальные отличия в подходе к форме в эпоху Раннего и Высокого Возрождения, по мысли ученого, обусловлены различным мироощущением, в основе которого лежит категория телесности с такими ее проявлениями, как осанка, движение, жестикуляция. На смену изящным, но «непроясненным» формам, которые предпочитало XV столетие, в XVI в. приходят формы ясные, сплоченные, замкнутые. Порывистые движения Кватроченто сменяет величественный и простой жест Высокого Ренессанса. «Новая телесность и новое движение чинквеченто, — пишет Вёльfliн, — явственно обнаруживаются при сравнении такой композиции, как “Рождение Марии” Сарто <...> с фресками Гирландайо и его “посещениями рожениц”. Иной стала сама походка женщин. Из деревянной и семенящей она обернулась привольной поступью: замедлился ее темп, превратив-

⁷ Некоторые современные исследователи, напротив, склонны видеть в этом портрете попытку объединения фигуры и фона, «погружение модели в пейзаж» [12; 14].

шись в *andante maestoso*. Не видно больше порывистых поворотов головы или отдельных членов, есть крупное и небрежное перемещение тела, а на место всего, что прежде топорщилось и кололо глаз, пришли теперь раскованность и вздымающаяся в неспешном ритме кривая. Суховатая порода раннего Возрождения с ее жесткой формой членов более не соответствует нынешним представлениям о красоте» [3, с. 283]⁸. Изменяется и отношение к речи и ее роли в живописи: «многословие» Кватроченто уступает место торжественному молчанию, речь заменяет жест. В сценах, где речь имеет принципиальное значение для понимания сюжета (как в случае с «Тайной Вечерей» Леонардо), Вёльфлин указывает на то, что центральным мотивом становятся «уже произнесенные слова», — прием, полностью выходящий «за пределы мировоззрения Кватроченто» [3, с. 42]. Таким образом, на смену действию, происходящему на наших глазах, приходит действие свершенное.

Настойчивость, с которой Вёльфлин проводит идею замены слова жестом, утверждая принцип «немногословности» Чинквеченто, отсылает к мысли И.И. Винкельмана о сдержанном выражении эмоций в лучших образцах античного искусства⁹. В более общем смысле Высокий Ренессанс у Вёльфлина имеет сходство с Высокой Классикой («Высоким стилем») Винкельмана¹⁰. Основные качества искусства XVI столетия, которые выделяет Вёльфлин, — простота, величественность, благородство — перекликаются с «благородной простотой и спокойным величием» [7, с. 315] произведений IV в. до н. э. Наконец, концепция истории искусства как истории стилей и модель «органического» развития искусства¹¹, которыми оперирует Вёльфлин, также связаны с трудами Винкельмана.

Важнейшими для рассуждений Вёльфлина о живописи итальянского Ренессанса стали идеи соотношения между идеалом в искусстве и физическим строением тела и отражения моральных качеств во внешнем облике человека, восходящие к Винкельману. Появление прекрасных произведений античной эпохи, по мысли Винкельмана, связано с гармоничным строением тела древних греков и их духовным совершенством, которые, в свою очередь, обусловлены влиянием среды.

⁸ Данный пример (анализ сцены «Рождество Иоанна Крестителя» Гирландайо в Санта Мария Новелла, Флоренция), на наш взгляд, является хорошей иллюстрацией подхода Вёльфлина к искусству Кватроченто. Однако выбор этой фрески как образца, представляющего движение XV в., является не слишком удачным. Семенящая походка и порывистые движения, о которых говорит Вёльфлин, характерны лишь для фигуры служанки, вбегающей в комнату. Именно эта фигура выступает как воплощение *Pathosformel* у А. Варбурга.

⁹ «Подобно тому как морская глубь всегда остается безмятежной при самой сильной буре на поверхности, точно так же, несмотря на все страсти, в выражении лиц греческих фигур проявляются величие и зрелость души» [7, с. 315].

¹⁰ Сравнение итальянского искусства XVI в. с античной Высокой Классикой возникает уже у Винкельмана. Он неоднократно сопоставляет произведения греческих мастеров, принадлежащих к «Высокому стилю» с работами Рафаэля [7, с. 165–167].

¹¹ Уподобление истории искусства живому организму, выделение этапов развития («детство», «зрелость», «упадок») искусства появляются еще у Д. Вазари. Винкельман совмещает этот принцип с идеей воздействия на искусство внешних (климатических, политических, экономических) факторов.

Идея отражения внутренних качеств во внешности человека была подхвачена физиогномикой XVIII в.¹², а идеал, сконструированный Винкельманом (и осмысленный прежде всего как идеал мужской красоты), подвергшись незначительным изменениям, продолжал существовать и в следующем столетии [21, р. 39].

Фрагменты «Классического искусства», касающиеся портретной живописи Высокого Возрождения, демонстрируют, что Вёльфлин использовал концепции Винкельмана и Лафатера в своих рассуждениях о связи внутренних качеств и внешнего облика человека. Реминисценции физиогномических теорий появляются в «Классическом искусстве», когда Вёльфлин говорит о ренессансных портретах. Например, в «Джоконде» строение нижних век, по мнению Вёльфлина, «говорит о большой чувствительности, о чутких нервах изображаемой модели» [3, с. 45]. В «Скрипаче» Себастьяно дель Пьомбо (ок. 1513 г., Собрание Ротшильда, Париж) автор обращает внимание на «чрезвычайно привлекательное лицо с вопрошающим взглядом и выражением решительности у губ» [3, с. 156]. В качестве комментария к «Портрету кардинала» кисти Рафаэля (ок. 1510–1511 гг., Прадо, Мадрид) Вёльфлин приводит суждение современного голландского художника Й. Израэльса, демонстрирующее влияние физиогномической теории: «Вот возвышенный образ, чей дух говорит о воздержанности и внутреннем мире. Глаза глубоки и пронизательны, а мертвенная бледность впалых щек свидетельствует о человеке церкви и монастыря. Изящный изгиб носа выдает аристократическое итальянское происхождение, а легко сжатые губы — человека рассудительного и кроткого» [3, с. 155].

Говоря о различиях в портретной живописи Кватроченто и Чинквеченто, он упоминает об изменениях в изображении отдельных частей лица: изящный и маленький рот увеличивается, высокий лоб занижается, дугообразная линия бровей приобретает более спокойную форму, вздернутый нос превращается в прямой¹³, узкие лица становятся более широкими. Несмотря на то что, по мне-

¹² Прежде всего, следует упомянуть влиятельную теорию швейцарского писателя и богослова XVIII в. И.К. Лафатера, который делал выводы о характере человека, исходя из строения черт его лица. Идеи опубликованной в 1772–1778 гг. «Физиогномики» Лафатера оказали воздействие на трактаты П. Кампера, А. Козенса, Ч. Белла, Ф. Галля и др.

¹³ Идеи Вёльфлина по поводу изменения формы носа в портретах Высокого Возрождения наиболее явно демонстрируют влияние Винкельмана. Однако если Винкельман полагал, что прямые, составляющие единую со лбом линию носы в античных скульптурных и медальерных портретах могли соответствовать реальной внешности древних греков, то Вёльфлин говорит о намеренной идеализации: «И если когда-то у дерзко задранных носиков могли отыскаться поклонники, то теперь они более не в моде, так что портретист пускается во всевозможные ухищрения для того, чтобы загладить скачущую линию и выправить форму до прямой и спокойной. То, что мы называем и воспринимаем в качестве благородного носа в античной скульптуре, вновь ожило только в эпоху классицизма [курсив мой. — В.З.]» [3, с. 289]. Ср.: «У богов и богинь лоб и нос образовывали почти прямую линию. Такой же профиль имеют головы знаменитых женщин на греческих монетах, хотя здесь исключалась возможность работы по собственному произволу в духе идеальных понятий. Можно, впрочем, предположить, что подобные черты лица были столь же характерны для древних греков, как приплюснутые носы для калмыков и маленькие глазки для китайцев. Большие глаза греческих лиц на резных камнях и монетах могли бы подкрепить это предположение» [7, с. 308].

нию автора, «идеальные лица», так же как и «идеальные тела», существовали и в XV столетии, понятие идеального в XVI в. занимает гораздо более значительное место. Идеализация, существовавшая в портретах Кватроченто, была преимущественно внешней, и поэтому для Вёльфлина она не является подлинной. Напротив, «идеализация модели изнутри» [3, с. 278] становится возможной только в следующем столетии, когда художники стремятся передать в облике портретируемого «величие и значительность» [3, с. 278], отказываясь от несущественных деталей. «Прекрасно то, что создает впечатление спокойствия и мощи, — говорит Вёльфлин, — и, поскольку одно связано с другим, должно быть, тогда и появилось понятие “правильная красота”» [3, с. 290]. В качестве основных признаков «идеальной красоты» в портрете XVI в. швейцарский искусствовед выделяет «симметрию в лице», а также его «обозримость» и «последовательность в соотношении величин его элементов» [3, с. 290]. Таким образом, как и Винкельман, Лафатер и их последователи конца XVIII–XIX столетий, Вёльфлин связывает понятия «прекрасного» и «правильного».

Косвенным образом к идеям Винкельмана отсылает и мысль Вёльфлина о подчиненной роли колорита по сравнению с композиционными моментами в живописи и скульптуре Высокого Возрождения. Миф Винкельмана о «беломраморной античности» обретает вторую жизнь у Вёльфлина, который отмечает, как цветные статуи Кватроченто с наступлением XVI столетия сменяют фигуры, лишенные раскраски. Исключением из этого правила являются живописные портреты, поскольку именно в случае с портретными изображениями автор прибегает к относительно подробному анализу цветовой составляющей. Если религиозные и исторические сюжеты позволяли исследователю сконцентрироваться на композиционном построении картин, то в случае с ренессансными портретами возможности формального анализа оказывались несколько ограниченными.

О разнице в отношении к форме у немецких и итальянских художников Вёльфлин неоднократно упоминает уже в «Классическом искусстве», противопоставляя северную сдержанность и повышенное ощущение телесности юга. Впоследствии в «Искусстве Италии...» он развивает эту концепцию, накладывая на нее модель бинарных оппозиций, разработанную в «Основных понятиях истории искусства». Немецкое искусство XVI в. Вёльфлин связывает с такими категориями, как живописность, глубина, открытая форма, единство и относительная ясность. Итальянскому искусству Высокого Ренессанса соответствуют линейность, плоскостность, замкнутая форма, множественность и абсолютная ясность.

Мнение Вёльфлина по поводу причин столь различного отношения к телесности и форме в разные периоды и у разных народов эволюционирует по мере становления его метода. Если в «Ренессансе и барокко» он «близко подходит к идее, согласно которой некий объективный дух, некое господствующее в данном обществе настроение заставляет изменяться как человеческие тела, так и способ их видения, то в поздних работах он отказывается от этой аргументации» [1, с. 278]. Не выводя причины разного подхода к телу в Германии и в Италии непосред-

ственно из климатических условий или социальной среды, а также влияния античности¹⁴ или изучения анатомии, Вёльфлин объясняет их исходя из различия физического строения тел германцев и итальянцев. В Италии, по мысли ученого, интерес к изображению тела и отличный от немецкого способ его видения «вызывается не рационально гимнастическим воспитанием¹⁵, а является следствием иного, расово отличного тела, при котором все оно служит выявлением жеста, что на севере встречается весьма редко» [2, с. 90].

Сравнивая искусство Кватроченто и Чинквеченто, Вёльфлин также отмечает, что суть стиля Высокого Возрождения кроется в новом (по отношению к Кватроченто) восприятии тела. Но когда возникает необходимость назвать причины появления нового отношения к телу, он колеблется: «*Возникает впечатление* [здесь и далее курсив мой. — В.З.], что во Флоренции разом, *словно из-под земли*, повыврастали тела другой породы. В Риме никогда не переводились полные тяжелые формы, их здесь даже искали, однако в Тоскане они, *возможно*, встречались реже» [3, с. 287]. «*Всякое поколение*, — продолжает автор, — *находит в мире то, что подобно ему самому*» [3, с. 296]. В «Классическом искусстве» фигурирует и другое обоснование эволюции форм. Перемена в строении тела совершается параллельно с изменением способности зрительного восприятия, которое Вёльфлин называет «обучением глаза». Он полагает, что зрители разного времени ориентированы на восприятие различных оптических ценностей. Кватроченто склонно к мелочной детализации форм, к «рассредоточению» изображения по поверхности стены или холста. Чинквеченто, напротив, теряет способность к взгляду с близкого расстояния. Обобщенные, монолитные формы Высокого Ренессанса рассчитаны на восприятие издалека.

Проявления телесности в работах Вёльффлина связываются не только с разными этапами итальянского Ренессанса, но и с различными общественными классами. Искусству Кватроченто соответствуют такие характеристики, как «буржуазное» или «мещанское», а Высокому Ренессансу — «аристократическое» и «благородное». Переход от Кватроченто к Чинквеченто выражен как смена социальных формаций: «Возникает отчетливое ощущение перехода из одного класса общества в другой: из мещанского искусство делается аристократическим. На вооружение берется все, что выработано в высших общественных кругах в качестве отличительных для них особенностей поведения и восприятия, так что все

¹⁴ Вёльфлин неоднократно подчеркивает, что открытие античных памятников в XV–XVI вв. не имело решающего значения для развития собственного стиля Ренессанса. Художники Возрождения заимствовали у античных мастеров лишь то, что уже было свойственно их культуре. Идеал Высокого Возрождения не был заимствован у Высокой Классики, но был достигнут благодаря внутреннему развитию стиля. «Красота линии пришла не от “Аполлона Бельведерского”, а классический покой — не от “Ниобидов”» [3, с. 301].

¹⁵ Данный фрагмент отсылает к широко распространенной в Германии XIX – начала XX в. практике гимнастических упражнений, охарактеризованной Г.Л. Моссе как не только инструмент создания физически развитого тела, но и способ духовного совершенствования и в конечном итоге — конструирования современного стереотипа маскулинности [21, р. 40–55].

сплошь христианское небо, все святые и герои должны быть теперь переверстаны в аристократию. Тут-то и оформился разрыв между народным и благородным» [3, с. 260].

Характерная для работ Вёльфлина параллель между итальянским Ренессансом и современной автору живописью в «Классическом искусстве» выступает как противопоставление реалистических устремлений Кватроченто (в частности, творчества Мазаччо) «реализму» XIX столетия. Используя кавычки во втором случае, Вёльфлин отмечает, что слово «реализм» уже не обладает незамутненным смыслом. «К нему пристало нечто пролетарское, отголосок ожесточенной оппозиции, в которой нам навязывается звероподобное уродство, требующее себе прав просто потому, что оно также существует на свете» [3, с. 18]. Этот отрывок из «Классического искусства» для части исследователей служит поводом для нападков на Вёльфлина как на «критика рабочего класса»: «Критикуется не просто реализм, а изображение рабочего класса. Яркий, красочный “бюргерский” реализм Кватроченто снисходительно сопоставляется с “пролетарским” реализмом, но немилосердно сравнивается с аристократическим, возвышенным идеализмом Высокого Возрождения» [19, р. 33]. В этом отношении нам ближе менее радикальная трактовка Э. Гомбриха, рассматривающего «Классическое искусство» как ответную реакцию на реалистическое направление в искусстве конца XIX столетия [16]. Однако критика Вёльфлина в «Классическом искусстве» также была заострена против эссеистической традиции У. Патера, превозносящей Кватроченто, и связанных с ней классицизирующих направлений в искусстве XIX в. По мнению Вёльфлина, живопись Раннего Ренессанса — радостная, изящная, с «налетом сказочного великолепия» [3, с. 9] — легко воспринимается зрителем, тогда как простота и благородство Высокой Классики остаются неоцененными. Непонимание Высокого Ренессанса проистекает из желания принимать специфическое (характерное для конкретного времени и территории) за всеобщее, из-за стремления «повторять те образы, которые могут существовать и быть осмысленными лишь на вполне определенной почве и под вполне определенными небесами» [3, с. 10]¹⁶.

Как и «Классическое искусство», «Основные понятия истории искусств» (1915) также могут быть рассмотрены как реакция на современные автору события. В период, когда общей практикой было включение истории искусства в контекст истории культуры, выстраивание параллелей между искусством и «духом эпохи», появление этого труда стало революционным шагом. Обращаясь к психологическим объяснениям изменения стиля в «Ренессансе и барокко» и в «Классическом искусстве», в «Основных понятиях...» Вёльфлин отходит от анализа психологической подоплеки форм, что ведет к отказу от признания приоритета за одним из

¹⁶ Ср.: «В каждую данную эпоху осуществляются только определенные возможности» [4, с. xl]. Здесь Вёльфлин сближается с позитивистской точкой зрения И. Тэна, выведившего характеристику искусства из особенностей расы, условий природной и общественной среды и исторического момента.

стилей. Произошедший в 1915 г. разрыв связей между искусством и исторической жизнью имел принципиальное значение для ученого. Как отмечает М. Варнке, тот факт, что «в 1914 г. Вёльфлин добровольно ограничил себя рамками формализма и не был склонен соотносить эстетические формы с внехудожественными факторами, отражает его сопротивление политическим лозунгам того времени» [22, р. 176]¹⁷. Вместе с тем «формальный метод» Вёльфлина, каким он предстает в «Основных понятиях...», позволявший игнорировать психологические, культурно-исторические и другие проблемы во имя анализа формы, может быть сопоставлен с авангардистскими движениями начала XX в. Метод Вёльфлина сближается с редукционизмом художников того времени, которые «последовательно отсекают и выводят за рамки искусства то изобилие культурной информации, которое предписывалось классической академической культурой» [5, с. 26]¹⁸.

Переход от Кватроченто к Чинквеченто и от одного социального класса к другому, по мысли Вёльфлина, связан не только с изменением чувства телесности, но и с процессом, который он называет «возвышением типов» [3, с. 269], то есть движением от «буржуазного» и «мещанского» в сторону «благородного» и «аристократического». В XVI в. этот процесс затрагивает образы Христа, Мадонны, святых и исторических персонажей, а также имеет важные последствия для портретной живописи. Ощущение возросшего достоинства, которое ученый видит в портретах Чинквеченто, обусловлено, с одной стороны, стремлением художника представить изображенного в наиболее выгодном свете, а с другой — более требовательным отношением к выбору модели. «Очевидно, не всякий, не с какой попало физиономией человек мог теперь заявиться к художнику», — отмечает Вёльфлин [3, с. 267]. Более того, как и в случае с религиозной живописью, портреты Чинквеченто отражают изменения, произошедшие в психологическом состоянии людей и в области телесности: «Составляется более возвышенное представление о человеческом достоинстве, так что <...> создается впечатление, что, перешагнув порог XVI в., мы встречаемся с иной породой людей — с людьми более крупными, наделенными большей восприимчивостью» [3, с. 267].

В «Искусстве Италии...» Вёльфлин вновь обращается к подобным объяснениям, на этот раз используя их для оформления своей концепции «идеально гармоничного» итальянского искусства, отличного от искусства немецкого. «Призна-

¹⁷ На основании переписки и дневниковых записей Вёльфлина М. Варнке реконструирует связи между работами швейцарского ученого и событиями Первой мировой войны. К сожалению, исследователь не рассматривает позднюю работу Вёльфлина «Искусство Италии...». Однако он приводит цитату из дневника Вёльфлина, относящуюся еще к военному периоду: «Я нахожу это непостижимым. Мне сложно собрать минимум, совсем немного самообладания <...> Говорить о влиянии итальянцев на немецкое искусство, когда бесчисленные итальянцы со штыками наступают на границе» [22, р. 175].

¹⁸ Хотя сам Вёльфлин не упоминает в своих работах о современном ему искусстве, среди формалистов начала XX в. (таких как К. Белл и особенно Р. Фрай) существовала практика апологии художников-постимпрессионистов и авангардистов с помощью соотнесения их творчества с произведениями итальянских примитивов [20].

емся откровенно: нам трудно долго выносить абсолютную гармонию итальянцев. <...> Относительно голов мы находим, что итальянские лица правильнее немецких не только в искусстве, но и в природе» [2, с. 217].

Тем не менее как в ранних, так и в поздних работах Вёльфлин неоднократно указывает на то, что особенности итальянской портретной живописи эпохи Возрождения не могут быть объяснены, исходя исключительно из иного строения тела, правильной формы головы и черт лица. Важную роль в создании необходимого впечатления играет идеализация модели. «Безусловно, — говорит Вёльфлин, — существует взаимная связь между физическим строением расы и идеалом прекрасного в искусстве, но не следует думать, что гармоническое звучание в портретах Рафаэля, Себастиана и Тициана достигнуто простым подражанием действительности» [2, с. 217]. Портреты XVI столетия представляют собой результат синтеза частных форм. В этом смысле они противоположны портретным образам предшествующего столетия, в которых чувствуется тяготение к простой передаче индивидуальных черт портретируемого. Если образы Кватроченто, по мысли автора, ориентированы на воспроизведение единичных характерных особенностей лица, образующих сходство, то позднее искусство выходит за пределы индивидуально-случайного и создает свободный от частных идеальный тип¹⁹.

По мнению Вёльфлина, идеализации в ренессансном портрете сопутствует стремление к передаче определенного настроения. В большинстве портретов XV в. отсутствует характерное для конкретной личности выражение, потребность в котором возникает позднее. Искусство XVI столетия впервые потребовало передачи «характерной для личности ситуации, определенного момента свободнотекущей жизни <...> От описательного стиля совершается переход к драматическому» [3, с. 150]²⁰. Драматизм теперь выражается посредством движения и жеста, светотеневой моделировки, манеры проведения линии и распределения объемов в пространстве. Портрет сближается с повествовательной живописью [3, с. 150]. Примерами таких «портретов-повествований» у Вёльфлина выступают произведения римского периода творчества Рафаэля, Себастьяно дель Пьомбо и Андреа дель Сарто²¹.

¹⁹ Сравняя итальянский ренессансный портрет с немецким, исследователь отмечает тяготение первого к типическому, а второго — к индивидуальному. При этом Вёльфлин не отвергает мнение Я. Буркхардта о более раннем развитии индивидуальности у итальянцев по сравнению с другими народами (формулируя его как более раннее появление в Италии человека «*независимого*») [2, с. 317].

²⁰ Ср.: «Чинквеченто требует определенного выражения, чтобы вы сразу же видели, что данный человек размышляет или хочет что-то сказать: недостаточно показать, каковы были непреходящие и статичные черты лица, но должен быть изображен момент свободно двигающейся жизни» [3, с. 266].

²¹ Вёльфлин упоминает следующие работы. *Рафаэль*: «Портрет Юлия II» (ок. 1512 г., Галерея Уффици, Флоренция), «Портрет Льва X с кардиналами» (ок. 1518 г., Галерея Уффици, Флоренция), «Портрет Томмазо Ингирами» (ок. 1510–1514 гг., Галерея Палатина, Флоренция), «Портрет Бальдасаре Кастильоне» (ок. 1514–1515 гг., Лувр, Париж); *Себастьяно дель Пьомбо*: «Скрипач» (ок. 1513 г., Собрание Ротшильда, Париж), «Доротейя» (ок. 1512–1513 гг., Государственные музеи, Берлин); *Андреа дель Сарто*: «Скульптор» (ок. 1517 г., Лондон, Национальная галерея).

Требование одновременно идеализации модели и передачи определенного выражения, конкретного момента жизни в портрете сближает идеи Вёльфлина с эстетической мыслью Г. Гегеля. Стремление старых итальянских мастеров (таких как Рафаэль и Тициан) к идеализации изображенного выступает у Гегеля как одно из основных условий при создании портрета. Художник не должен ограничиваться достоверным воспроизведением внешности модели. Напротив, в портрете ему следует опустить некоторые индивидуальные особенности, которые принадлежат к «случайности природы», и передать то, что «относится к характеристике самого индивида в его сокровенной внутренней сущности» [9, с. 257]. Задача живописца состоит в том, чтобы «выявить <...> духовный смысл и характер образа» [9, с. 256]. «Портрет обязан льстить» [8, с. 183; 9, с. 256], — утверждает философ. Вместе с тем образу необходимо быть «жизненным»: «Определенный, основной духовный смысл <...> проникает собой все частные стороны внешнего явления: осанку, положение и движения тела, черты лица, форму членов тела и т. д., так что не остается ничего постороннего и незначущего, а всё оказывается проникнутым этим смыслом» [8, с. 182]. Наконец, портрет, как и повествовательная живопись (и в этом Гегель также предвосхищает Вёльфлина), должен воспроизводить модель в определенной ситуации. Хотя Гегель и не говорит исключительно о портрете эпохи Ренессанса, как Вёльфлин, примерами в его рассуждениях также выступают итальянские (Тициан, Рафаэль) и немецкие (Дюрер) портреты этого периода.

В данном случае мы говорим не столько о непосредственном влиянии эстетических концепций Гегеля, касающихся искусства портрета, на соответствующие места в «Классическом искусстве» Вёльфлина, сколько об общем направлении движения немецкой мысли XVIII–XIX столетий. Среди ученых, изучавших наследие Вёльфлина в XX в., сложилось два основных лагеря: Э. Гомбрих [15, р. 42] (а также А. Хаузер [18] и Д. Аккерманн [13]) говорят о влиянии Гегеля на Вёльфлина, тогда как Д. Харт [17] настаивает на связи Вёльфлина с неокантианством и герменевтикой, категорически отрицая воздействие гегельянства [17, р. 293].

В заключение можно отметить, что в своих суждениях, касающихся портретной живописи итальянского Ренессанса, Вёльфлин обращается к тем же проблемам, которые интересуют его при анализе религиозной и исторической живописи. Определяющее значение для восприятия Вёльфлином портретной живописи эпохи Возрождения приобретает категория телесности и ее проявления: осанка, движение, жестикуляция. Телесность выступает как выражение мироощущения или «духа эпохи» и обуславливает принципиальные отличия в подходе к форме в эпоху Раннего и Высокого Ренессанса. Как и другие жанры живописи, портрет рассматривается автором как воплощение телесности определенной эпохи. Так же как религиозные и исторические картины того времени, он является отражением изменившегося мироощущения, связывается с переходом от одного социального класса (буржуазии) к другому (аристократии) и, следовательно, с процессом «возвышения типов», охватившим итальянскую живопись в начале XVI в.

Восходящие к Винкельману и к физиогномике XVIII столетия идеи о соотношении между идеалом в искусстве и физическим строением тела и об отражении моральных качеств во внешнем облике человека находят дальнейшую разработку в «Классическом искусстве» и в «Искусстве Италии...». Говоря о «благородстве», «величественности» и «ясности» портретов Высокого Возрождения, Вёльфлин фактически развивает и переносит на другую почву теорию Винкельмана о «благородной простоте и спокойном величии» греческих произведений Высокой Классики. Искусство Чинквеченто приобретает особое значение: оно «репрезентирует порядок»²², воплощая аристократический идеал.

Литература

1. Арсланов В.Г. Западное искусствознание XX века. – М.: Академический проект; Традиция, 2005. – 864 с.
2. Вёльфлин Г. Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. – Л.: Огиз, 1934. – 388 с.
3. Вёльфлин Г. Классическое искусство. Введение в итальянское Возрождение. – М.: Айрис-пресс, 2004. – 368 с.
4. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – М.: В. Шевчук, 2009. – 344 с.
5. Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 284 с.
6. Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. – СПб.: Грядущий день, 1913. – 164 с.
7. Винкельман И.И. История искусства древности. Малые сочинения. – СПб.: Алетейя, 2000. – 800 с.
8. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. – М.: Искусство, 1968. – Т. 1. – 312 с.
9. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. – М.: Искусство, 1971. – Т. 3. – 624 с.
10. Панофский Э. Готическая архитектура и схоластика // Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – С. 213–325.
11. Патер У. Ренессанс. Очерки искусства и поэзии. – М.: Издательский дом Международного университета в Москве, 2006. – 351 с.
12. Соколов М.Н. Время и место. Искусство Возрождения как перворубеж виртуального пространства. – М.: Прогресс-Традиция, 2003. – 384 с.
13. Ackerman J. Toward a New Social Theory of Art // *New Literary History*. – 1973. – No 4. – P. 315–330.
14. Freedman L. The Counter-Portrait: The Quest for the Ideal in Italian Renaissance Portraiture // *Il Ritratto e la memoria. Materiali 3 / a cura di A. Gentili*. – Roma: Bulzoni Editore, 1993. – P. 63–81.
15. Gombrich E.H. In Search of Cultural History // Gombrich E.H. *Ideals and Idols: Essays on Values in History and in Art*. – Oxford: Phaidon Press, 1979. – P. 24–59.
16. Gombrich E.H. Norm and Form: the Stylistic Categories of Art History and Their Origins in Renaissance Ideals // Gombrich E.H. *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*. – London; New York: Phaidon Press, 1978. – Vol. 1. – P. 81–98.
17. Hart J. Reinterpreting Wölfflin: Neo-Kantianism and Hermeneutics // *Art Journal*. – 1982. – Vol. 42. – No 4: The Crisis in the Discipline. – P. 292–300.
18. Hauser A. The Philosophical Implication of Art History: “Art History without Names” // Hauser A. *The Philosophy of Art History*. – New York: Knopf, 1959. – P. 119–276.
19. Iversen M. Politics and the Historiography of Art History: Wölfflin’s “Classic Art” // *Oxford Art Journal*. – 1981. – Vol. 4. – No 1. – P. 31–34.
20. Maginnis H.B.J. Reflections on Formalism: The Post-Impressionists and the Early Italians // *Art History*. – 1996. – Vol. 19. – No 2. – P. 191–207.

²² В оригинале: «Классическое искусство репрезентирует порядок и противостоит хаосу» [19, p. 34].

21. *Mosse G.L. The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity.* – Oxford; New York: Oxford University Press, 1998. – 232 p.

22. *Warnke M. On Heinrich Wölfflin // Representations.* – 1989. – No 27. – P. 172–187.

Название статьи. Дух и форма: Генрих Вёльфлин о портретной живописи итальянского Ренессанса.

Сведения об авторе. Захарова Вера Николаевна — аспирант, Европейский университет в Санкт-Петербурге. Гагаринская ул., 3а, Санкт-Петербург, Россия, 191187. vzaharova@eu.spb.ru

Аннотация. Статья посвящена проблемам интерпретации итальянской портретной живописи эпохи Возрождения в трудах Генриха Вёльфлина «Классическое искусство» (1899) и «Италия и немецкое чувство формы» (1931).

В работе рассматривается концепция телесности, оформившаяся в ранних работах ученого («Прологомены к психологии архитектуры» и «Ренессанс и барокко») и играющая определяющую роль в формировании позиции Вёльфлина по отношению к портрету эпохи Возрождения в Италии и к искусству итальянского Ренессанса в целом. Доказывается, что телесность и ее проявления (осанка, движение, жестикация) выступают как выражение мироощущения или «духа эпохи» и обуславливают принципиальные отличия в подходе к форме в эпоху Раннего и Высокого Возрождения. Как религиозные, так и светские картины того времени являются для Вёльфлина отражением изменившегося мироощущения, связываются им с переходом от одного социального класса (буржуазии) к другому (аристократии) и, следовательно, с процессом «возвышения типов», охватившим итальянскую живопись в начале XVI в.

По мнению автора, восходящие к И.И. Винкельману и к физиогномической теории XVIII столетия (прежде всего к работам И.К. Лафатера) идеи о соотношении между идеалом в искусстве и физическим строением тела и об отражении моральных качеств во внешнем облике человека находят дальнейшую разработку в «Классическом искусстве» и в «Италии и немецком чувстве формы». Говоря о «благородстве», «величественности» и «ясности» произведений Высокого Возрождения, Вёльфлин фактически развивает теорию Винкельмана о «благородной простоте и спокойном величии» древнегреческих произведений Высокой Классики. Искусство чинквеченто приобретает особое значение: оно репрезентирует порядок и противостоит хаосу, воплощая аристократический идеал.

Ключевые слова. Генрих Вёльфлин, искусство Италии, Возрождение, портрет.

Title. Spirit and Form: Heinrich Wölfflin on Italian Renaissance Portraiture.

Author. Zakharova, Vera N. — Ph.D. student, European University at St. Petersburg. 3a Gagarinskaya str., St. Petersburg, Russian Federation, 191187. vzaharova@eu.spb.ru

Abstract. The article is dedicated to the issues of interpretation of the Italian Renaissance portraiture in the works of Heinrich Wölfflin “Classic Art” (1899) and “Italy and the German sense of Form” (1931).

The article deals with the category of “corporeal”, which was established in the early works of the scholar (“Prolegomena to a Psychology of Architecture” and “Renaissance and Baroque”) and played a crucial role in the shaping of Wölfflin’s position on the Italian Renaissance portrait and on the Italian Renaissance art in general. The author proves that a concept of the “corporeal” and its manifestations (posture, motion and gesticulation) appear like a world-view or a “spirit of the age” expression and condition some fundamental differences in approach towards the form in the Early and High Renaissance periods. Secular as well as religious paintings of that time in the works of Wölfflin appear like a transformed world-view reflection; they are connected with transition from one social class (bourgeoisie) to another (aristocracy), and therefore, with a process of a “type idealization”, which spread in Italian painting in the beginning of the 16th c. According to the author of the paper, ideas of the interrelation between artistic ideal and human body, as well as the concept of moral qualities reflection in human appearance, which were developed in Wölfflin’s “Classic Art” and “Italy and the German sense of Form”, go back to Johann Joachim Winckelmann and to physiognomy of the 18th c. (first of all to the works of Johann Caspar Lavater). Wölfflin’s passages on “nobleness”, “majesty” and “lucidity” of the Cinquecento works of art actually develop Winckelmann’s famous theory of “noble simplicity and quiet grandeur” in the Ancient Greek works of the High Classical period. Thereby, the art of Cinquecento acquires a particular significance: it represents order as opposed to chaos, personifying the aristocratic ideal.

Keywords. *Heinrich Wölfflin, art of Italy, Renaissance, portrait.*

References

- Ackerman J. Toward a New Social Theory of Art. *New Literary History*, 1973, no. 4, pp. 315–330.
- Arslanov V.G. *Western art history of the 20th century*. Moscow, Akademicheskii proekt, Traditsiia, 2005. 864 p. (in Russian).
- Freedman L. The Counter-portrait: the Quest for the Ideal in Italian Renaissance Portraiture. *Il Ritratto e la memoria. Materiali* 3. Gentili A. ed. Rome, Bulzoni, 1993, pp. 63–81.
- Gombrich E.H. In Search of Cultural History. *Gombrich E.H. Ideals and Idols: Essays on Values in History and in Art*. Oxford, Phaidon Press, 1979, pp. 24–59.
- Gombrich E.H. Norm and Form: The Stylistic Categories of Art History and Their Origins in Renaissance Ideals. *Gombrich E.H. Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*. Vol. 1. London, New York, Phaidon Press, 1978, pp. 81–98.
- Hart J. Reinterpreting Wölfflin: Neo-Kantianism and Hermeneutics. The Crisis in the Discipline. *Art Journal*, 1982, vol. 42, no. 4, pp. 292–300.
- Hauser A. The Philosophical Implication of Art History: «Art History Without Names». *Hauser A. The Philosophy of Art History*. New York, Knopf, 1959, pp. 119–276.
- Hegel G.W.F. *Aesthetics*. Vol. 1. Moscow, Iskusstvo, 1968. 312 p. (Russian translation).
- Hegel G.W.F. *Aesthetics*. Vol. 3. Moscow, Iskusstvo, 1971. 624 p. (Russian translation).
- Iversen M. Politics and the Historiography of Art History: Wölfflin's «Classic Art». *Oxford Art Journal*, 1981, vol. 4, no. 1, pp. 31–34.
- Maginnis H.B.J. Reflections on Formalism: The Post-Impressionists and the Early Italians. *Art History*, 1996, vol. 19, no. 2, pp. 191–207.
- Mosse G.L. *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*. Oxford, New York, Oxford University Press, 1998. 232 p.
- Panofsky E. *Gothic architecture and scholasticism*. Panofsky E. *Perspective as «symbolic form»*. *Gothic architecture and scholasticism*. Saint-Petersburg, Azbuka-klassika, 2004, pp. 213–325 (Russian translation).
- Pater W. *The Renaissance. Studies in art and poetry*. Moscow, Izdatel'skii dom Mezhdunarodnogo universiteta v Moskve, 2006. 351 p. (Russian translation).
- Sokolov M.N. *Time and place. Art of Renaissance as a first frontier of virtual space*. Moscow, Progress-Traditsiia, 2003. 384 p. (in Russian).
- Warnke M. On Heinrich Wölfflin. *Representations*, 1989, no. 27, pp. 172–187.
- Winckelmann J.J. *History of the art of Antiquity. Minor works*. Saint-Petersburg, Alteia, 2000. 800 p. (Russian translation).
- Wölfflin H. *Art of Italy and Germany of the Renaissance*. Leningrad, Ogiz, 1934. 388 p. (Russian translation).
- Wölfflin H. *Classic art. An introduction to the Italian Renaissance*. Moscow, Airis-press, 2004. 368 p. (Russian translation).
- Wölfflin H. *Principles of art history: the problem of the development of style in later art*. Moscow, V. Shevchuk, 2009. 344 p. (Russian translation).
- Wölfflin H. *Renaissance and Baroque*. Saint-Petersburg, Griadushchii den', 1913. 164 p. (Russian translation).
- Wölfflin H. *Renaissance and Baroque. An investigation into the nature and origin of the Baroque style in Italy*. Saint-Petersburg, Azbuka-klassika, 2004. 284 p. (Russian translation).