

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

Actual Problems of Theory and History of Art

II

Collection of articles

**St. Petersburg
2012**

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

Актуальные проблемы теории и истории искусства

II

Сборник научных статей

Санкт-Петербург
2012

УДК 7.061
ББК 85.03
А43

Редакционная коллегия:

И.И. Тучков (председатель редколлегии), М.М. Алленов, А.В. Захарова (отв. ред. выпуска),
А.А. Карев, С.В. Мальцева, Н.А. Налимова, С. Педоне (Рим), А.С. Преображенский, В.А. Расторгуев,
А.П. Салиенко, М.В. Соколова, Е.Ю. Станюкович-Денисова, И. Стевович (Белград)

Editorial board:

Ivan Tuchkov (chief of the editorial board), Mikhail Allenov, Andrey Karev, Svetlana Maltseva,
Nadezhda Nalimova, Silvia Pedone (Rome), Alexandr Preobrazhensky, Vasily Rastorguev, Alexandra Salienko,
Maria Sokolova, Ekaterina Stanyukovich-Denisova, Ivan Stevović (Belgrade),
Anna Zakharova (editor in charge of the present volume)

Рецензенты:

д. иск. проф. Т.В. Ильина (СПбГУ)
к. иск. доц. Е.А. Ефимова (МГУ имени М.В. Ломоносова)

Reviewers:

Tatyana Ilyina (St. Petersburg State University)
Elena Efimova (Lomonosov Moscow State University)

Печатается по постановлению Ученого совета исторического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова и Ученого совета исторического факультета Санкт-Петербургского государственного университета

А43 **Актуальные проблемы теории и истории искусства** : сб. науч. статей. Вып. 2. / Под ред. А.В. Захаровой. – СПб.: НП-Принт, 2012. – 584 с.

Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles. Vol. 2. / Ed. A.V. Zakharova. – St. Petersburg: NP-Print, 2012. – 584 p.

ISBN 978-5-91542-185-0

Сборник научных статей содержит материалы Международной конференции молодых специалистов, проходившей на историческом факультете МГУ имени М.В. Ломоносова 24–27 ноября 2011 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 24–27, 2011. 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.

ISBN 978-5-91542-185-0

© Авторы статей, 2012
© Исторический факультет Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова
© Исторический факультет Санкт-Петербургского государственного университета

На обложке использована картина Егора Кошелева «Акме», 2005.
Собрание галереи «Реджина», Москва
On the cover: Egor Koshelev, “Acme”, 2005. Gallery “Regina”, Moscow

Содержание Contents

А.П. Салиенко, А.В. Захарова. Предисловие Alexandra P. Salienko, Anna V. Zakharova. Foreword.....	12
--	----

Искусство Древнего мира и средневекового Востока Ancient and medieval Muslim art

О.С. Звонков. Алебастровые предметы из гробницы Тутанхамона Oleg S. Zvonkov. Alabaster artifacts found in the tomb of Tutankhamun	18
--	----

Н.А. Налимова. Классические Афины до «эпохи Перикла»: утраченные архитектурные и живописные памятники Nadezhda A. Nalimova. The classical Athens before the “Age of Pericles”: the lost monuments of architecture and painting.....	24
--	----

Т. Кишбали. Погребальные сооружения Кари IV в. до н. э. Tamás Kisbali. Burial buildings of the 4th c. B.C. in Caria.....	29
---	----

Е.В. Могилевская. К проблеме датировки группы боспорских акварельных пелик из собрания Государственного Эрмитажа Ekaterina V. Mogilevskaya. On the problem of dating the group of Bosporan watercolor pelikai in the collection of the State Hermitage	34
---	----

Д.С. Васько. К истории фальсификаций древнегреческой расписной керамики Dmitriy S. Vasko. Ancient Greek painted pottery: to the history of falsification	40
---	----

Е.В. Журбина. История Купидона и Психеи в древнеримском изобразительном искусстве Ekaterina V. Zhurbina. The tale of Cupid and Psyche in ancient Roman art.....	46
--	----

Л.Д. Петрова. Фрески бань замка Кусайр-Амра. Аспекты перцепции арабо-мусульманской культурой античного наследия Lyubava D. Petrova. Frescoes in the Baths of Qasr Amra castle. The aspects of perception of ancient heritage in the Muslim Arab culture.....	53
---	----

Е.В. Кирюшкина. Особенности формирования и развития декора дворцовой архитектуры мусульманской Испании Ekaterina V. Kiryushkina. The architectural decoration of palaces in Muslim Spain: characteristics of its formation and development process	60
---	----

Востонохристианское искусство Eastern Christian art

Валентина Кантоне. Исследование иллюстрированных рукописей от пергамента к цифровой библиотеке онлайн: сообщение о проекте, со-финансируемом Европейским социальным фондом Valentina Cantone. A study on the illuminated manuscripts from the parchment to the digital library online: report on a project co-financed by the European Social Funds.....	68
---	----

Сильвия Педоне. Визуальные эффекты и инфекции в мусульманской и византийской скульптурной декорации Silvia Pedone. Visual effects and visual infection in Islamic and Byzantine champlevé sculpture.....	73
А.В. Захарова. Византийская живопись второй половины X – начала XI в. по миниатюрам рукописей Anna V. Zakharova. Byzantine painting from the second half of the 10th to early 11th century in manuscript illumination.....	78
А.В. Щербакова. Пространство кафоликона Осиос Лукас в Фокиде и его возможный прототип – храм свв. Сергия и Вакха в Константинополе Alexandra V. Shcherbakova. The space of the catholicon of Hosios Loukas in Phocis and its possible prototype, the church of Sts. Sergius and Bacchus in Constantinople	83
А.А. Фрезе. Соотношение периферии и основного объема храмов в византийской и древнерусской архитектурных традициях: о применимости термина «пятинефный» к памятникам IX–XII вв. Anna A. Freze. The correlation of central and peripheral zones in Byzantine and Russian churches: on the usability of the term “five-nave” regarding the 9th-12th c. monuments.....	87
М.В. Гринберг. Минологий ГИМ Син. гр. 9 и рукописи его круга Maria V. Grinberg. The Menologion Syn. Gr. 9 and manuscripts of its circle.....	94
А.Л. Макарова. Фрески алтарной апсиды церкви Рождества Богородицы в Бетании (Грузия): стиль живописи и проблема датировки Anna L. Makarova. The altar apse frescoes in the church of Nativity of the Virgin in Betania (Georgia): painting style and question of dating.....	100
О.В. Овчарова. История изучения фресок Нерези (иконографический аспект) Olga V. Ovcharova. The history of research on the iconography of Nerezi frescoes.....	108
А.В. Веремьева. Икона «Богородица Бенедиктинок» из собора в Андрии и некоторые другие памятники византийской иконописи в Южной Италии. Проблема художественных взаимосвязей Востока и Запада в период около 1200 г. Alesya V. Veremyova. The icon of the Virgin “delle Benedettine” from Andria cathedral and some other monuments of Byzantine icon-painting in Southern Italy. The problem of artistic connections between East and West around 1200	117
О.Д. Белова. К вопросу о стиле миниатюр одной византийской рукописи конца XIII в. (РНБ, греч. 101) Olga D. Belova. The style of miniatures in the Byzantine manuscript of the end of the 13th c. (National Library of Russia, gr. 101).....	125
Е.А. Немыкина. Региональная специфика и проблемы влияний в средневековой болгарской архитектуре на примере памятников города Несебра Elena A. Nemykina. The regional specifics and the problems of influence in the medieval Bulgarian architecture: Nessebar’s monuments.....	132
С.В. Мальцева. Балканские влияния или параллели в древнерусской архитектуре? Svetlana V. Maltseva. Balkan influences or parallels in Old Russian architecture?	137
В.А. Ханько. Икона «Воскрешение Лазаря» из ГРМ в контексте развития поздневизантийской живописи Vera A. Khanko. “The Raising of Lazarus” icon from the State Russian Museum in the context of development of Late Byzantine art	145
Джованни Газбарри. Подделки раннехристианских и византийских произведений на рубеже XIX-XX вв. Заметка о «Кладе Росси» Giovanni Gasbarri. Early Christian and Byzantine fakes at the turn of the twentieth century: a note on Giancarlo Rossi’s Tesoro Sacro	149

Древнерусское искусство

Old Russian art

- Д.Д. Ёлшин. Зодчество Переяславля Южного: школа или артель?
Denis D. Jolshin. The architecture of Pereyaslavl', a workshop or a school?..... 156
- Д.А. Скобцова. Образы святых князей Бориса и Глеба в росписи
Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке
Daria A. Skobtsova. Images of saintly princes Boris and Gleb in the frescoes
of the Church of Transfiguration of Our Saviour in Polotsk 162
- А.М. Манукян. Иконографическая программа южных врат собора
Рождества Богоматери в Суздале. Некоторые замечания
Anna M. Manukyan. The iconographic program of the south door
of Suzdal cathedral of the Virgin's Nativity. Some remarks 168
- Е.И. Морозова. Полихромные зооморфные инициалы в московских рукописях конца XV в.
Ekaterina I. Morozova. Polychrome zoomorphic initials in Moscow manuscripts of the late 15th c..... 174
- А.В. Трушникова. Бесстолпные храмы Пскова конца XIV – начала XVI в.
К вопросу о балканских аналогах
Alexandra V. Trushnikova. The late 14th – early 16th c. churches without pillars in Pskov.
On the problem of Balkan parallels 181
- П.А. Тычинская. Образ конного архангела в византийском и поствизантийском искусстве
и его связь с русской иконографией «Архангел Михаил – грозных сил воевода»
Polina A. Tychinskaya. The image of the equestrian archangel in Byzantine and post-Byzantine art
and its connection to the Russian iconography «Archangel Michael the Voivode»
(Commander of the heavenly host) 189
- Д.В. Найдёнова. Зооморфный образ святого Христофора на северных алтарных дверях
второй половины XVI – начала XVIII в.
Darya V. Naydyonova. The zoomorphic image of St. Christopher on the northern altar doors
from the second half of the 16th to early 18th century 195
- Н.М. Абраменко. Образы святых князей Бориса и Глеба в иконописи и прикладном искусстве
конца XVI – начала XVII в. Патрональная тема в искусстве времени Бориса Годунова
Natalya M. Abramenko. Images of the Russian saints princes Boris and Gleb in the art of the period
of the tsar Boris Godunov. Tradition of the veneration of the tutelary saints of Russian tsars..... 201
- А.С. Трапезникова. К вопросу о духовных и эстетических ориентирах современных иконописцев
Anastasia S. Trapeznikova. On the problem of spiritual and aesthetic reference points
of contemporary icon painters..... 209

Западное искусство Средневековья и Нового времени

Medieval and Early Modern Western art

- Лоренцо Риккарди. Станковая живопись XIII–XIV вв. на юге Лацио:
две малоизвестные иконы из Амазено
Lorenzo Riccardi. Panel painting between the 13th and 14th century in Southern Lazio:
two “forgotten” works in Amaseno 217
- Н.А. Коваленко. Сиенская школа живописи 1260–1300 гг. К проблеме изучения образов Богоматери
Natalya A. Kovalenko. The Sienese school of painting in 1260-1300.
On the problem of studying the images of Our Lady 223

М.Л. Мусурок. Город внутри и вне стен. Анализ миниатюр братьев Лимбургов из часословов герцога Жана Беррийского Marina L. Musurok. The city inside and outside the walls: the analysis of the Limbourg brothers miniatures from the Books of Hours of Duke de Berry.....	230
Е.И. Тараканова. Итальянская капелла XV в. и театр Ekaterina I. Tarakanova. Italian chapel of the 15th century and theatre	235
М.А. Лопухова. “Sacris superis initiati canunt”: идея избранности в декорации капеллы Строчици в церкви Санта Мария Новелла во Флоренции Marina A. Lopukhova. “Sacris superis initiati canunt”: the idea of selectness in the decoration of the Strozzi Chapel in the Basilica of Santa Maria Novella in Florence.....	241
Е.А. Титова. Античные купольные постройки Рима в интерпретации архитекторов Возрождения Elizaveta A. Titova. Ancient domed buildings of Rome in the interpretation of Renaissance architects	247
П.А. Алёшин. Произведения искусства в поэзии Аньоло Бронзино Pavel A. Alyoshin. Works of art in the poetry of Agnolo Bronzino	255
М.М. Прохорцова. Тема Распятия в творчестве Франсиско Сурбарана. Специфика стилистически-иконографической трактовки Maria M. Prokhortsova. The theme of Crucifixion in the art of Francisco Zurbaran. Peculiarities of style and iconography	261
А.-Т. А. Куркина. Формирование архитектурного стиля Брынковяну и его распространение на территории Дунайских княжеств в период с 1688 по 1730 г. Ana-Teodora A. Kurkina. The development of Brâncoveanu architectural style and its diffusion in Danubian principalities in 1688–1730.....	267
Д.А. Григорьева. «Английское» и «французское» в языке политической сатиры Уильяма Хогарта Darya A. Grigorieva. The “English” and the “French” in the language of political satire of William Hogarth ...	273
Западное искусство XIX–XX вв. и теория искусства Western art of the 19th–20th cc. and theory of art	
Е.А. Скворцова. Иллюстрации Дж.А. Аткинсона к «Горестям человеческой жизни» Дж. Бересфорда и «Резчику...» А.Б. Эванса Ekaterina A. Skvortsova. Illustrations of J.A. Atkinson to J. Beresford’s “The Miseries of Human Life” and A.B. Evans’ “Cutter”.....	278
Е.Г. Гойхман. Особенности восприятия и интерпретации классической традиции в восточных сюжетах Эжена Делакруа 1830–1840-х гг. Elena G. Goikhman. The characteristics of perception and interpretation of the classical tradition in the oriental subjects of Eugène Delacroix in 1830–1840ies.....	284
Е.А. Петухова. Жюль Шере и «Les Maîtres de l’affiche» Elena A. Petukhova. Jules Chéret and “Les Maîtres de l’affiche”	292
А.Ю. Мищук. Роль античного наследия в скульптурном и графическом творчестве Аристида Майоля Anna Yu. Mishchuk. The role of antique heritage in sculpture and graphic works by Aristide Maillol.....	298
О.В. Муромцева. Роль художественного объединения «Новеченто итальяно» в процессе оформления тоталитарного искусства в Италии Olga V. Muromtseva. The role of the artistic group “Novecento italiano” in the process of shaping the totalitarian art in Italy	304
Д.Н. Алёшина. Британская абстрактная живопись школы Сент-Айвз. Проблема русских влияний Dina N. Aleshina. The British abstract painting of the St. Ives school. The problem of Russian influences	310

М.Ю. Торопыгина. Атлас «Мнемозина». <i>Non finito</i> в истории искусства Marina Yu. Toropygina. "The Mnemosyne Atlas": <i>non finito</i> in the history of art.....	314
А.В. Григораш. Gesamtkunstwerk: к истории понятия в немецкой историографии Aliona V. Grigorash. Gesamtkunstwerk: towards the history of the idea in German historiography.....	321
С.С. Ванеян. Монументальные моменты мнемотопа. О некоторых аспектах и измерениях произведения искусства как исторического памятника и художественного творения Stepan S. Vaneyan. The monumental moments of mnemotop. On some aspects and dimensions of artwork as a historical monument and as an artistic creation	327
А.А. Зоря. Типология цитирования в искусстве второй половины XX в. Alina A. Zorya. Typology of quotation in the art of the second half of the 20th c.....	334
М.В. Разгулина. Психоанализ и теория архитектуры. К вопросу о междисциплинарном подходе к теории искусства Maria V. Razgulina. Psychoanalysis and architecture theory. On the interdisciplinary approach in art theory	341
Русское искусство XVIII в. Russian art of the 18th c.	
А.М. Бердыева. Образ воды в портрете петровского времени Aygul M. Berdyeva. The image of water in portraits of the age of Peter the Great.....	348
Е.Ю. Станюкович-Денисова. Деятельность Ф.-В. Берггольца в Германии: к изучению путей формирования коллекций архитектурных чертежей в XVIII в. Ekaterina Yu. Stanyukovich-Denisova. The activities of F.-W. von Bergholtz in Germany: the ways of making the collections of architectural drawings in the 18th c.....	355
И.В. Северцева. Храм села Руднево Тульской губернии – памятник русской архитектуры первой половины XVIII в. Inga V. Severtseva. St. Nicholas church of Rudnevo in Tula district – a monument of Russian architecture of the first half of the 18th century.....	359
П.Л. Баранов. К вопросу об особенностях иконостаса церкви святого Климента папы римского на Пятницкой улице в Москве Pyotr L. Baranov. On the peculiarities of the iconostasis of the church of Pope Clement at Pyatnitskaya street in Moscow	365
А.В. Крайний. К вопросу о композиции пятиглавия в храмовой архитектуре Санкт-Петербурга XVIII в. Alexey V. Krayniy. On the problem of five dome composition in the 18th c. church architecture of St. Petersburg.....	371
А.В. Отришко. Графика Антона Павловича Лосенко (1737–1773): иностранные влияния и национальное своеобразие Alexandra O. Otrishko. The graphic works by Anton P. Losenko (1737–1773): foreign influence and national identity	376
Ю.И. Чежина. Образы всадниц в русской культуре XVIII в. К типологии конного портрета Yuliya I. Chezhina. The image of a lady on horseback in 18th c. Russian culture. On the typology of equestrian portraits.....	382
А.В. Юровецкая. Произведения на христианские сюжеты в творчестве Сальватора Тончи Anastasia V. Yurovetskaya. Christian theme in the work of Salvatore Tonci	389

Русское искусство XIX – начала XX в.

Russian art of the 19th and early 20th cc.

- А.А. Сурова. Влияние западноевропейских образцов на русскую монументальную живопись Синодального периода на примере храмов Тверской области
Anna A. Surova. The influence of European models on Russian monumental painting of the Synodal period as it is seen in churches of the Tver region..... 395
- А.Е. Кустова. Отечественная война 1812 г. и Первая мировая война в карикатуре
Anna E. Kustova. French invasion in Russia in 1812 and The First World War in caricature..... 401
- Е.Д. Евсеева. К биографии художника И.В. Бугаевского-Благодарного
Ekaterina D. Evseeva. Some information concerning the biography of I.V. Bugaevsky-Blagodarny 408
- Е.И. Катрунова. Проект реконструкции церкви Успения Богородицы на Сенной площади архитектора Д.А. Бутырина
Elena I. Katrunova. D.A. Butyrin's reconstruction project of the church of Our Lady at Sennaya Square..... 413
- А.А. Варламова. Погодинская изба: к вопросу о первоначальном облике
Alexandra A. Varlamova. To the question of the original appearance of the Pogodin Hut 416
- А.Л. Павлова. Церковные росписи XIX в. в России: отражение столичных стилистических тенденций в многообразии направлений провинциальной монументальной живописи
Anna L. Pavlova. 19th century church wall paintings in Russia: the reflection of capital cities' stylistic trends in the variety of regional murals..... 420
- Е.О. Мирошина. Основные тенденции в монументальной церковной живописи конца XIX – начала XX в. на примере некоторых малоизученных храмовых программ
Ekaterina O. Miroshina. The basic tendencies in late 19th – early 20th c. church monumental painting exemplified in some little studied programs of church decoration 429
- Татьяна Малышева. Раннее творчество Валентина Серова в контексте европейской живописи на примере портрета Ольги Трубниковой 1886 г.
Tanja Malysheva. The early work of Valentin Serov in the context of European painting: the example of Olga Trubnikova portrait of 1886..... 435
- Э.Р. Ахмерова. Портретное искусство стиля модерн в России и Европе
Elmira R. Akhmerova. The portraiture of Art Nouveau style in Russia and in Europe..... 441

Русское искусство XX в.

Russian art of the 20th c.

- Н.Л. Данилова. Декоративные мотивы венского Сецессиона в архитектуре петербургского модерна
Nina L. Danilova. Decorative motives of Vienna Secession in the architecture of St. Petersburg 447
- Ю.Ю. Молоткова. Витраж в архитектуре московского модерна
Yuliya Yu. Molotkova. Stained glass in Moscow Art Nouveau architecture..... 453
- И.Р. Манашерова. Три неизвестных ранних альбома Марка Шагала
Iveta R. Manasheva. Three unknown early albums of Mark Chagall 460
- О.А. Гошчанская. Влияние немецкой и французской художественных школ на рисунок Константина Истомина
Olga A. Goshchanskaya. The impact of the German and French art schools on the drawing of Konstantin Istomin 466

Т.А. Эфрусси. Баухауз на выставках в СССР. 1924–1932 гг. Tatiana A. Efrussi. Bauhaus at exhibitions in USSR. 1924–1932	472
О.В. Фурман. Лик–лицо–маска в фигуративной живописи Казимира Малевича 1928–1933 гг. К проблеме образности в искусстве русского авангарда Olga V. Furman. Image – Face – Mask in figurative painting by Kazimir Malevich, 1928–1933. On the problem of Russian avant-garde imagery	478
К.А. Кораблева. Николай Купреянов. Стилистическая эволюция Xenia A. Korablyova. Nikolay Kupreyanov. Stylistic Evolution	483
В.Г. Басс. «Отряд забывчивых метафор». К вопросу о прагматике классической формы в отечественной архитектуре XX – начала XXI в. Vadim G. Bass. “A Party of Forgetful Metaphors”. On the Problem of pragmatics of the classical form in Russian architecture of the 20th and early 21st c.....	488
Аннотации	494
Abstracts	518
Сведения об авторах.....	537
About the authors.....	540
Иллюстрации Plates	543

О.А. Гощанская
(МГУ имени М.В. Ломоносова)

Влияние немецкой и французской художественных школ на рисунок Константина Истомина

Константин Истомин (1887–1942) – один из мало изученных мастеров советского искусства XX в. Произведения, хранящиеся в музеях и частных коллекциях, и воспоминания учеников свидетельствуют о нем как о замечательном живописце и талантливым педагоге, одном из основателей системы советского художественного образования. Умение анализировать и тонко чувствовать определяют мировоззрение и искусство Истомина. Развитие его творческой личности находилось под влиянием двух художественных школ – немецкой и французской. Немецкая школа требовала от художника больше думать, а французская школа – еще и чувствовать.

Целью нашей работы является выяснение, в какой мере эти две школы отразились на рисунке Истомина. Такая постановка вопроса в изучении творчества художника в науке еще не рассматривалась. Тем не менее она представляется актуальной, потому что, будучи в первую очередь живописцем, Истомин большое значение придавал рисунку как методу изучения формы, инструменту построения архитектуры картины и как самостоятельному виду творчества.

Первое знакомство с французской школой у Истомина состоялось в Харькове в частной студии Шрейдера, «ярого последователя» барбизонцев. «Барбизонцы, но не передвижники – таков был мой первый художественный лозунг», – пишет художник в своей автобиографии¹ в 1935 г. Что нашел для себя Истомин у барбизонцев? Безусловно, интерес к пейзажу, в котором внешне ничего не происходит. Вопрос выбора темы и сюжета не был важным для него. Он мог увидеть общечеловеческое по значимости явление в повседневном. Часто обращаясь к пейзажу, он создавал целые серии рисунков. Истомин избегал повествовательности, выражая мысли и чувства исключительно живописными средствами – композицией, рисунком, колоритом. Это сближало его с барбизонцами и отличало от передвижников. Его любимым художником-барбизонцем был Коро. Истомин писал, что Коро «умело превращал локальность в пространственность»². Сравнивая рисунок Истомина «Слобода» и картину Коро «Бурная погода. Па-де-Кале», можно выявить присущие им общие принципы построения композиции: отказ от прямой перспективы и конструирование пространства кулисами – планами, параллельными плоскости холста. Глубина создается благодаря сокращению предметов на более удаленных планах и *запрокидыванию поверхности земли* вверх к линии горизонта. Цельность плоскостного воздействия достигается пересечением фигур, предметов, деревьев и линии горизонта. Предметы и фигуры разных планов через пересечение как бы «подают друг другу руки» – благодаря этому достигается цельность листа, или «коллективное действие плоского целого», как это определяет А. Гильдебранд в своей книге «Проблема формы в изобразительном искусстве»³. Как и Коро, Истомин выстраивает композиционную коробку – «прозрачный ящик»: фиксирует первый план у переднего края листа или картины линиями или предметом – это вход в картину. Делая отступ, фиксирует второй план (выстраивает

следующую плоскость), чтобы подчеркнуть движение вглубь, и так далее до крепко выстроенной задней плоскости. Эти методы помогают художнику развернуть перспективу в пейзаже в ширину и в глубину. Такой конструктивный подход можно отчетливо проследить практически во всех пейзажных рисунках Истомина.

В 70–80-х гг. XIX в. в Мюнхене К.-Т. Пилоти совершил реформу в немецкой живописи, призывая обращаться к живой природе. При этом особое внимание уделялось преподаванию рисунка. Это был революционный шаг для того времени, открывший путь к познанию и отображению формы. В Германии это дало мощный импульс для развития натурализма и реализма, произошел отход от исторической, мифологической и религиозной живописи. Художники обратились к действительности, решая при этом формальные проблемы искусства. Вместо нарратива в картине художники выражали свои идеи через рисунок, цвет, композицию. Это стало основным методом Истомина, усвоенным им в немецкой школе. Мюнхен того времени был Меккой для желающих обучаться рисунку, сюда приезжали многие художники поступать в Академию Штука, ученика Пилоти, и в частные школы, которые готовили к Академии. На принципах обращения к природе, изучения законов природы и глубокого понимания формы развивались художественные школы словенца Антона Ашбе и венгерского профессора Шимона Холлоши в Мюнхене, популярные среди русских учеников. Истомин учился у Холлоши с 1906 по 1909 г. вместе с В.А. Фаворским.

Во второй половине XIX в. в Мюнхене возник кружок философа Конрада Фидлера, в который входили художник Ханс фон Маре и скульптор Адольф Гильдебранд. Гильдебранд, исходя из теоретических взглядов Фидлера и фон Маре, сформулировал основные законы познания формы и пространства в книге «Проблема формы в изобразительном искусстве» в 1893 г. Книга Гильдебранда оказала сильное влияние на метод Холлоши и на русское искусство через его учеников. В 1914 г. Фаворский и Розенфельд перевели книгу на русский язык. Фаворский и Истомин претворяли ее принципы в своем творчестве и преподавании.

Истомин писал, что школа Холлоши имела в его жизни решающее значение⁴. Фаворский в своих воспоминаниях об Истомине замечает, что «он действительно холлошинец настоящий»⁵. В чем состояли принципы рисунка, усвоенные Истоминим у Холлоши и в немецкой школе вообще?

Нам неизвестны ученические рисунки Истомина. Поэтому анализ базируется на сопоставлении его более поздних рисунков и сведений о методе преподавания рисунка Холлоши, приведенных в воспоминаниях Истомина и других учеников Холлоши, а также в книге «Школа Ашбе»⁶. Фаворский писал, что художественный метод Холлоши лучше всего иллюстрировало творчество художника фон Маре⁷. Поэтому мы вкратце сравним принципы Холлоши и фон Маре и выясним, что для себя взял из этого Истомина.

Прежде всего, как писал в своей автобиографии художник, он усвоил у Холлоши метод «сурового реализма». Под «суровым» подразумевается «правдивый» как противоположность фантазийному и манерному. Холлоши учил обращению к природе и изображению ее такой, какой она существует в отношении с окружающим ее пространством, но не слепому копированию и не передаче иллюзорности предмета. Истоки этого метода можно усмотреть в теории о необходимости «учиться видеть», которая вызревает в кругу Фидлера. Фон Маре говорит о том, что нужно понять предмет со всех сторон, прежде чем мочь его хорошо передать. Фидлер считал, что искусство представляет собой познание. В таком подходе возрастает роль искусства и художника. Холлоши ориентировался на реализм Лейбля, который в свою очередь многое перенял у Курбе. В портретах Лейбль

отказался от излишней психологизации, эффектного жеста, что было новым в портретном искусстве Германии. Критика обвиняла Лейбля в отсутствии повествовательности. Герои его, как правило, замкнуты в своем мире, погружены в чтение или общение между собой. Зрителю предлагалось увидеть идею художника через понимание художественного языка. Истомин трактует реализм подобным образом. Он говорит о современном ему мире формальными изобразительными средствами. Чтобы понять мотив, нужно учиться видеть картину и знать художественный язык. Здесь коренится противоречие официальному требованию к советскому искусству быть доступным и понятным широким народным массам. Риторика передвижников оказалась созвучнее соцреализму. Формальный реалистический метод, усвоенный Истоминим в немецкой школе, ему не соответствовал.

Интересно проследить на примере нескольких рисунков, как художник находит верную форму для создания художественного образа. В рисунке «В кафе» (1922–1925) в помещении три человека – посетитель и два служащих (Илл. 115). Первое чувство, возникающее при взгляде на рисунок, – чувство одиночества и пустоты. Фигура сидящего за столом посетителя буквально втиснута в отведенное ей узкое пространство между двумя вертикальными линиями и горизонталью стола. Человек съежился, одно плечо приподнято, кисть согнута в запястье: он отгораживает себя рукой от удара судьбы, ему одиноко, он не доверяет окружающему миру. Служащий за прилавком еще более замкнут, отгорожен физически стеклом прилавка, лицо его полускрыто руками: он погружен в свой внутренний мир. Третий служащий, завершая мысль художника об одиночестве, повернут спиной к зрителю. Пространство листа расчленено на отдельные квадраты, каждый человек занимает свое, только ему принадлежащее пространство. Этот рисунок вполне можно назвать аллегорией одиночества. Пустоту и одиночество мастер выражает художественными средствами – в рисунке и композиции. В рисунке «Пастушка» (1920–1930-е гг.) совершенно иной художественный образ. Истомин использует простые геометрические формы для изображения фигуры: голова – шар, ноги и туловище – цилиндры. Так он передает характерное в форме – материальность и тяжесть. Композиционный треугольник из линий травы, в который помещена пастушка с животным, указывает на укорененность их на земле. Несмотря на неглубокое художественное пространство, Истомин несколькими сокращающимися планами и пересекающимися линиями создает ощущение планетарного пейзажа. Группа из пастушки с животным помещена в середине композиции, все линии скрещиваются с женской фигурой как лучи – она центр этого мира. Голова наклонена, плечи согбенные – пастушка как кариатида, на плечах которой этот мир. Истомин хорошо знал греческое классическое искусство. Представление о том, что человек является центром Вселенной, он выражает в своих рисунках пластически. Фаворский писал, что для Истомина характерна «пространственная типизация человеческой фигуры. Она является как бы кристаллом пространства, и это особенно придает драматизм композиции»⁸. Истомин не культивирует «манеру», а ищет художественный язык в зависимости от изображаемой природы.

Рисунок в системе обучения Холлоши имел основополагающее значение и рассматривался как метод познания формы, мышления. Холлоши требовал от учеников строить форму головы как конструкцию спичечной коробки с шестью гранями и на ее плоскостях помечать видимые и невидимые части – затылок, нос, глаза, два уха и т. д.⁹ В рисунке «Портрет женщины» (1920-е) Истомин как ученик Холлоши строит конструкцию головы, хорошо выявляя плоскости «коробки» – нижнюю, боковую, фронтальную. Объем головы сплюснут и превращен в барельеф, тем самым форма подчинена плоскости листа.

В школе Холлоши композиции уделялось серьезное внимание. Истомин о композиции писал: «Необходимо соблюдать, чтобы предмет был органически связан с пространством и чтобы самый предмет и все его детали как бы “вылупливались бы” из пространства таким образом, чтобы каждый план предмета был бы как бы поворотом пространства-фона»¹⁰. Истомин, очевидно, подразумевает под этим метод рельефа. Теория рельефа была разработана фон Маре и Гильдебрандом и сформулирована в книге «Проблема формы в изобразительном искусстве». Фон Маре строил свои картины так, как мастер создавал бы рельеф в классический период: параллельными планами. В построении рельефа определяющей является точка соприкосновения ног с землей, отсюда начинал фон Маре строить художественное пространство. Он избегал сильных сокращений, подчиняя рисунок плоскости листа. Подобным способом выстраивает художественный рельеф Истомин. В рисунке «Женщина, стребающая вику» (1930-е) фигуры он располагает в профиль и анфас, выстраивая плоскости. Фигура поставлена на узкую площадку, как в классическом рельефе, и будто упирается в стеклянную плоскость. От точки соприкосновения ног и земли строится фон, развиваясь в высоту вдоль задней плоскости. Рельеф не глубокий, но благодаря пересечениям линий и фигур, сокращениям фигур в параллельных плоскостях, достигается ощущение пространства и цельности. Предметно-пространственный синтез составляет суть композиции художника.

Истомин упоминал, что главными мастерами, на изучение творчества которых в школе Холлоши делался упор, были Рембрандт, Гольбейн и Веласкес. Основное, что сближало метод рисунка Холлоши с творчеством старых мастеров, было классическое понимание формы как объемно-пластической. Чувство формы было всегда свойственно Истому и в рисунке, и в живописи.

Фаворский отмечал, что у Холлоши «единственной пластической темой был человек, его форма, всегда в простых позах и строгих постановах. Прежде всего обращалось внимание на цельность восприятия и изображения. Таким образом, простая поза человека в понимании ученика становилась и предметной, и типичной, и пространственно содержательной, и ритмически цельной»¹¹. У Истомина человек является главным героем, вне зависимости от жанра. Выше мы уже упоминали об интересе Истомина к античному искусству. Истоки важности темы человека следует искать в творчестве фон Маре, воспринявшего античность в самой ее классической сути: для него природа в своем многообразии сводится к фигуре человека. Отдельная фигура как совершенная парадигма всего видимого мира – мысль, воспринятая от античности¹². Маре хотел познать суть природы, которую он искал в природном порядке. Этот порядок он не надеялся увидеть в образе индивидуального человека, поэтому стремился к обобщению и типизации, скорее показывая «сорт людей»¹³.

Можно сказать, что у Истомина нет портретов. Он скорее создает обобщенный образ-тип человека: отказывается от детализации черт, а зачастую вообще не изображает лицо. Но его образы всегда исполнены человеческого достоинства. Художник создал целую серию рисунков натурщицы Лидочки. Благодаря вчувствованию, через отношение к человеку ему удается создать цельный, выразительный и вместе с тем типичный образ женщины. Истомин пишет: «Не беда, если в письме торса будет некоторое обобщение, будет превалировать масса, массив предмета над деталью. Важнее всего <...> получить цельность»¹⁴. Этот подход, почерпнутый из школы Холлоши, нашел отражение у него и в живописи, и в рисунке. Истомин изображает форму так, как он ее видит в целом, в пользу лаконичности отказываясь от детализации, которая может ее разрушить.

В творчестве художника большое значение имеет его увлечение французской живописью и рисунком. Он не был во Франции, но причины и источники увлечения французами у него были, начиная со времени учебы у Шрейдера. Холлоши прививал ученикам любовь к французской живописи. Сильное впечатление произвела на Истомина выставка Ван Гога в Мюнхене в 1908 г., а также знакомство с русскими собраниями французской живописи в Москве. Есть черты, органически присущие художнику и роднящие его с французской школой: живописность рисунка, тонкое чувство колорита, чувственность в передаче природы. На рисунок Истомина прежде всего оказали влияние Ван Гог и Матисс. Рисунок Ван Гога был воспринят как принцип, организующий плоскость листа. Рисунки Истомина – «Павловская слобода. Истра» (1920-е), «Поля. Павловская слобода» (1928) – своей композицией, высоким горизонтом, структурой линий и штрихов напоминают «Пейзаж в Овере после дождя» (1890). Наблюдение и передача движения, развития в природе было важным принципом Истомина, усвоенным им у Холлоши и роднящим его с Ван Гогом. У фон Маре, в отличие от Ван Гога и Истомина, движение отсутствует, фигуры застыли в вечности. В пейзажах 1920-х гг. Истомин достигает мощной энергии благодаря концентрации композиции и смелым, брызжущим штрихам («Лен теребят», кон. 1920-х гг.). Даже техника роднит Истомина с Ван Гогом, он тоже рисует пером и тушью.

Матисс оказал влияние не только на колорит Истомина, но и на рисунок. «Зора на террасе» Матисса и «Девушка из Карачая» Истомина обнаруживают общие черты – рисунок плоскостный, большие цветочные пятна. Это то новое, что Матисс привносит в искусство, что привлекло Истомина и появилось в его творчестве начиная с конца 1920-х годов. В обеих работах схожая композиция – сидящая женская фигура в центре. Но у Истомина более высокий рельеф, фигура занимает больше пространства и придвинута к передней плоскости. Образ, исполненный достоинства и внутренней глубины, замкнут, взгляд направлен мимо зрителя. У Матисса больше пустого пространства и легкая фигура будто парит в нем как на ковче-самолете, взгляд девушки направлен прямо на зрителя, но он легок и пуст. Интересно сравнить картину Матисса «Испанка с бубном» (1909) и работу Истомина «Женщина у столика» (кон. 1920-х гг.). Общие черты: фигура в центре композиции, схожая поза, обобщенность рисунка рук. У женской фигуры Истомина не прописано лицо, но, тем не менее, она излучает внутреннюю энергию и достоинство. Истомин, хорошо знакомый с учением Гильдебранда, большое значение придавал равновесию вертикали и горизонтали в композиции, что дает «общему строю явления известную крепость». В постановке фигуры остов из отвесных вертикалей и горизонталей играет ту же роль, что «скелет в организме»¹⁵. Благодаря четкой конструкции формы и композиции, фигура становится «кристаллом пространства». Истомин не изменяет своему чувству формы, хотя рисунок становится более обобщенным, а рельеф менее высоким. Конструктивная коробка пространства сохраняется, что отличает его рисунок от плоскостности и декоративности Матисса. Образы, созданные Истоминим, имеют особое настроение. Его персонажи задумчивы и, как правило, поглощены чтением, что подчеркивает их духовную глубину и замкнутость в своем внутреннем мире.

Обращение Истомина к теме «окна» берет свое начало в школе Холлоши. У Холлоши мотив окна служил возможности передать освещенность предметов и пространства. Окно у него занавешено, затуманено, играет роль преимущественно источника света. Если есть конфликт, то он в борьбе света и тьмы. У Истомина окно – это еще и взгляд во внешний мир. В такой трактовке темы окна Истомин ближе к Матиссу. Однако мир за окном у Матисса жизнерадостный, декоративный. Вид из окна, как и яркая картина, у

Матисс украшает изображенный на картине интерьер. У Истомина мир за окном, как правило, противопоставляется среде обитания человека, его внутреннему миру, в этом скрыт социальный конфликт. В «Вузовках» окно как граница отделяет внутреннее пространство комнаты, в котором находятся женщины, от мира за окном. В «Эскизе композиции» (1923–1924) окно проходит резкой диагональю через весь лист, рассекая его на две части – интерьер с читающей фигурой и пространство за окном. Человек в интерьере сдвинут в сторону. Пространство, отведенное фигурке, погруженной в чтение, сведено лишь к одной из многочисленных решеток окна. За окном фигуры людей разъединены диагональю лестницы, окнами. Каждый человек сам по себе, в своем узком пространстве. При этом Истомин, расчлняя пространство на решетки, сохраняет цельность плоскости листа и композиции благодаря ритмике линий, цветовых пятен, пересечению и сцепке планов.

«Сознание этого художника – результат его знакомства с сознаниями других художников», – так писал Аполлинер о Матиссе¹⁶. Сам Матисс сказал: «Я никогда не избегал влияния других. Я считал бы это трусостью и недоверием к самому себе. Я считаю, что личность художника развивается и утверждается благодаря ее сопротивлению другим индивидуальностям. Если схватка оказалась для нее роковой, если она не выдержала, значит, такова ее судьба»¹⁷. Истомин постоянно находился в поиске и менялся. Тем не менее он сумел создать свой художественный язык. Его герои многое могут рассказать о себе и о времени, в которое они жили, благодаря верно найденным художественным средствам. Нужно хотеть и учиться видеть.

Примечания

¹ Яблонская М.Н. Константин Николаевич Истомин. М., 1972. С. 95.

² Истомин К.Н. Письмо Казенину. 5.01.36 // Там же. С. 118.

³ Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей о Гансе фон Маре / Автор вст. статьи А. Васнецов. М., 1991. С. 45.

⁴ Истомин К.Н. Автобиография // Яблонская М.Н. Константин Николаевич Истомин... С. 95.

⁵ Фаворский В.А. Письмо Тихомирову. 23.03.55 // Там же. С. 124.

⁶ Молева Н., Белютин Э. Школа Ашбе. М., 1958.

⁷ Фаворский В.А. Письмо Тихомирову // Яблонская М.Н. Константин Николаевич Истомин... С. 124.

⁸ Фаворский В.А. Воспоминания о К.Н. Истомине // Там же. С. 131.

⁹ Молева Н., Белютин Э. Школа Ашбе... С. 48.

¹⁰ Яблонская М.Н. Константин Николаевич Истомин... С. 121.

¹¹ Фаворский В.А. Воспоминания о К.Н. Истомине // Там же. С. 131.

¹² *Braunfels-Esche S. Marées und Hildebrand* // Hans von Marées / Hrsg. C. Lenz. München, 1987. S. 127–144.

¹³ Ibid.

¹⁴ Истомин К.Н. Письмо Чекмазову. 2.12.36 // Яблонская М.Н. Константин Николаевич Истомин... С.120.

¹⁵ Гильдебранд А. Проблема формы... С. 47.

¹⁶ Матисс А. Записки живописца. СПб., 2001. С. 374.

¹⁷ Там же. С. 373.