

**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. Manasheerova. 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.В. Муромцева
(МГУ имени М.В. Ломоносова)

Роль художественного объединения «Новеченто итальяно» в процессе оформления тоталитарного искусства в Италии

Долгое время на официальное искусство тоталитарных режимов в контексте общей истории искусства XX в. смотрели как на «чужеродный элемент, недостойный быть предметом исследования». Интерес к его изучению на Западе возник впервые в 1970-е гг., а в России – лишь в последние десятилетия. Одним из ярких примеров тоталитарного искусства стала художественная практика Италии в эпоху Муссолини.

В центре нашего внимания – художественное течение «Новеченто итальяно», возникшее в послевоенный период, организационно оформившееся в 1922 г., через месяц после знаменитого фашистского «марша на Рим», и расширившееся впоследствии до уровня общенационального.

Стилистические приемы и теоретические построения, на базе которых произошло формирование художественного течения «Новеченто», вписывались в контекст общеевропейской тенденции ретроспективизма, распространившейся после Первой мировой войны. В 1920-е гг. ретроспективизм как принцип диалога с прошлым опытом охватил все сферы культуры, включая живопись и скульптуру. Потребность осмысления пройденного пути в искусстве привела к частичному отказу от авангардистских экспериментов. По мнению ряда исследователей, именно Первая мировая война нанесла решающий удар по модернизму и авангарду¹.

Возвращение к фигуративности и обращение к идеалам классики стали характерными чертами развития искусства во многих европейских странах в послевоенный период. Мода на классицистический стиль, как и другие новаторские тенденции в искусстве начала XX в., распространялась из Парижа. В 1918 г. основоположники пуризма А. Озанфан и Ш. Жаннере (Ле Корбюзье) опубликовали свой знаменитый манифест «После кубизма»², в котором провозглашали необходимость «возвращения к порядку» (*rappel à l'ordre*). Свой вариант неоклассицизма предложил и один из основоположников кубизма П. Пикассо, увлекавшийся в те годы живописью Энгра и поздними работами Сезанна.

Увлечение классическими формами не было лишь внешней характеристикой, а основывалось на возросшем интересе к философии платонизма. В 1921 г. в Париже Джинно Северини опубликовал свое ставшее знаменитым сочинение, озаглавленное «От кубизма к классицизму» (*Du cubism au classicism*), в котором, исходя из теоретических построений Витрувия, Леона Баттиста Альберти, Луки Пачоли, Дюрера, Пьеро делла Франческа, он обозначил возможность применения принципов числовой гармонии в искусстве. Проникнутая французским рационалистическим духом, книга вскоре получила широкую известность и на родине художника, в Италии.

Процесс «возвращения к порядку» немедленно захватил итальянское искусство, еще недавно находившееся под влиянием футуризма³. Эта тенденция возникла и распространилась не только благодаря «французской моде» и ставшей популярной книге Северини; неоклассицизм в Италии черпал свои истоки из последних работ У. Боччони («Портрет

маэстро Феруччо Бузони», «Две подруги», «Пейзаж» 1916 г.) и из позднего искусства Дж. де Кирико. Еще в декабре 1919 г. основатель «метафизической живописи» опубликовал статью-манифест, озаглавленную «Возвращение к ремеслу», в которой заявил о необходимости реабилитации таких понятий, как *мастерство и техника*⁴.

Свой вариант «возвращения к порядку» в живописи был предложен группой «Новеченто», сформированной в 1922 г. в Милане. Идейной вдохновительницей этого художественного течения стала куратор, коллекционер и журналист Маргерита Сарфатти⁵. Сарфатти вела активную общественную жизнь, занималась организацией выставок, журналистской работой. С 1916 г. началось ее сотрудничество с газетой «Народ Италии» (*Il Popolo d'Italia*), основанной Бенито Муссолини⁶. Именно в этом издании были напечатаны статьи, в которых Сарфатти подробно излагала свою точку зрения на развитие современного искусства. Так, в сентябре 1922 г. она провозглашала «необходимость возвращения к дисциплине и порядку в искусстве в столь бурное и беспокойное время». Чуть позднее в статье, подписанной псевдонимом Иль Серено, она заявляла, что культура «испытывает ностальгию по авторитарности»⁷. При этом Сарфатти, увлекавшаяся авангардом и всегда проявлявшая интерес ко всем новаторским течениям в искусстве, отнюдь не ратовала за натурализм, отказ от экспериментов и возвращение к реализму. Ее концепция «современной классики» предполагала активный творческий поиск и использование достижений авангарда, в частности кубизма и футуризма. Художники, объединившиеся вокруг М. Сарфатти, относились к умеренному крылу авангарда. По меткому выражению А. Буччи, все они были «обращенными бунтарями». М. Сирони, А. Фуни, Л. Дудревиль и другие «новечентисты» в довоенный период пробовали себя в области дивизионизма и в сфере футуристической живописи. Но именно в послевоенное время происходило формирование их собственного художественного стиля, совпавшее с тенденцией «возвращения к порядку» в искусстве и с бурными изменениями в общественно-политической жизни Италии.

Официальное образование группы «Новеченто» произошло 7 декабря 1922 г. Участники объединения – Л. Пезаро, М. Сарфатти, художники Маруссиг, Буччи, Оппи, Сирони, Малерба, Дудревиль и Фуни – собрались в тот день в галерее Лино Пезаро в палаццо Польди Пеццоли в Милане. Они выработали общую рабочую программу, затрагивавшую в основном вопросы выставочной политики и финансовых отношений⁸. Надо отметить, что именно для Италии сам факт создания творческой группы был новаторством. Вплоть до этого времени речь могла идти лишь о региональных школах и тенденциях, формировавшихся нередко вокруг отдельной личности (футуризм Маринетти) или печатных органов (например, журнал «Пластические ценности» – рупор «метафизической живописи»), но не о творческих объединениях в общепринятом смысле.

После оформления объединения «Новеченто» не было выпущено никакого манифеста, объясняющего его цели, устремления, художественный стиль и философские взгляды. В воспоминаниях и письмах отдельных художников можно найти лишь редкие косвенные указания на творческие принципы «новечентистов». Однако нельзя утверждать, что у объединения не было никакой выраженной поэтики и общей идеи. Стиль «Новеченто» в первоначальном варианте объединения можно определить исходя из двух основных концепций: современная классика и синтез. Строгая, простая композиция, синтетическое построение объемов, преобладание светотени и примат рисунка над цветом – вот характеристики, отличавшие творчество членов объединения «Новеченто» в начале 1920-х гг (Илл. 69, 70).

На открытии первой выставки «новечентистов» в галерее Лино Пезаро 26 марта 1923 г. присутствовал сам Муссолини. В своем выступлении дуче отметил возможность зарождения государственного искусства в тесном сотрудничестве художников и власти, их совместной работе над общей целью – созданием фашистской мифологии. Таким образом, сравнительно небольшая выставка семи художников из группы «Новеченто» в определенном смысле положила начало развитию феномена взаимодействия искусства и власти в фашистском государстве.

Однако после получения властных полномочий Муссолини предстояло прежде всего решать ряд важнейших внутривластных проблем, а также выбрать собственную внешнеполитическую линию. Вопросы культуры и образования не считались первоочередными, хотя от их воплощения зависел запущенный процесс фашизации нации. В первой половине 1920-х гг. какое-либо государственное присутствие или вмешательство властных структур в художественную жизнь Италии почти не ощущалось. Важнейшим культурным событием 1924 г. стала XIV Венецианская биеннале, на которой «новечентистам» был выделен отдельный зал для создания общей экспозиции. Однако разногласия, существовавшие между художниками, и их стремление к независимости привели к распаду группы.

В целом представленные на биеннале художниками «Новеченто» произведения по стилистике и манере письма совпадали с общеитальянской тенденцией, анти-авангардистской и анти-импрессионистической. Биеннале 1924 г. отметила собой наивысший момент популярности простого и сурового стиля, близкого к пуризму, но опирающегося на иконографические традиции эпохи Возрождения. В качестве примеров подобных произведений можно привести картины Ф. Казорати, например, «Полдень» (*Meriggio*), В. Гвиди – «В трамвае» (*In tram*), П. Борра – «Подруги» (*Le amiche*) и другие. Таким образом, учитывая разногласия внутри «Новеченто», единственной возможностью для группы продолжить свое существование было ее расширение, включение в состав более авторитетных художников, более известных имен, чтобы продолжить творить в том же изначально выработанном стилистическом направлении. Биеннале 1924 г. поставила точку в истории существования творческого объединения «Новеченто». Но в то же время было положено начало более широкому художественному течению, получившему название «Новеченто итальяно», первая национальная выставка которого состоялась в 1926 г.

Середина и вторая половина 1920-х гг. были отмечены ужесточением фашистского режима и ликвидацией тех элементов демократии либерального образца, которые формально еще сохранялись в Италии. В ноябре 1926 г. после четвертого покушения на жизнь дуче были изданы так называемые «чрезвычайные законы», усилены и реструктурированы органы безопасности, постепенно введена цензура, активно заработала машина массовой пропаганды. Различные сферы культуры стали основными инструментами создания фашистской мифологии; была поставлена задача «создания фашистского искусства, не уступающего античному»⁹.

Художники, принявшие участие в первой выставке «Новеченто итальяно» 1926 г., сделали попытку показать, каким может быть искусство фашистской Италии. Наряду с работами участников творческого объединения 1922 г. на выставке были представлены произведения широкого круга художников, принадлежавших к различным школам и направлениям. Их привлечение к выставочным проектам «новечентистов» было важно, с точки зрения организаторов, для того, чтобы представить более полную картину развития итальянского современного искусства. Однако, несмотря на то что такие мастера,

как де Кирико, Савинио, Прампolini, Кампильи и другие, несомненно, придавали значимость художественным манифестациям «Новеченто итальяно», они же способствовали потере идентичности и «размыванию» стиливых рамок, изначально обозначенных художниками, стоявшими у истоков движения.

К началу 1930-х гг., утратив поддержку итальянских властей и однородность объединения, организаторы «Новеченто итальяно» во главе с Сарфатти были заняты проведением целой серии выставок за границей: во Франции, Швейцарии, Германии, Америке, Венгрии, Швеции, Норвегии и Аргентине. Последний из перечисленных выставочных проектов – экспозиция, показанная в Буэнос-Айресе в 1932 г., – оказался наиболее удачным и благодаря тщательному отбору произведений, по мнению большинства исследователей, выражал дух «новечентизма».

Первая половина 1930-х гг. стала временем проведения широкомасштабной критической кампании, организованной радикальным крылом фашистской политической элиты во главе с Р. Фариначчи и направленной как против художественного объединения в целом, так и против его «музы» Маргериты Сарфатти. В этот период и произошел распад объединения на несколько течений: окончательно отделились примитивисты тосканской школы (возглавляемые А. Соффичи), в свойственной им неоиmprессионистической манере продолжили творить А. Този и его последователи, наконец, наиболее яркие представители течения, Сирони и Фуни, обратились к монументальной живописи. Марио Сирони со своими сподвижниками предпринял еще одну попытку создания образа фашистского искусства, основные идеи которого художник выразил в «Манифесте монументальной живописи» 1933 г. (документ также подписали Фуни, Карра и Кампильи). Концепция Сирони во многом была созвучна представлениям Дж. Боттаи, занимавшего пост министра корпораций с 1929 по 1932 г. и активно воплощавшего в жизнь политику фашизации искусства, включения всей системы художественного производства в структуры фашистского корпоративного государства. Сирони, Фуни, Карра, Северини, Кальи и многие другие менее известные художники украсили монументальными росписями, мозаиками, витражами, скульптурами сотни зданий общественного назначения, активное строительство которых развернулось в 1930-е гг. Достаточно упомянуть только некоторые из них: комплекс Римского университета, спроектированный Пьячентини (там работали Сирони, скульптор Артуро Мартини и другие мастера), средневековое палаццо Муниципалитета в Ферраре (Фуни), Дворец правосудия в Милане (Карра) и другие.

В этот период художники-«новечентисты» утратили «ауру тишины» и дух «магического реализма», которые отличали их ранние произведения. Стил Сирони стал более экспрессивным, «жестким», тогда как Фуни обратился к классическим приемам и сюжетам. Многие художники стали писать в реалистической манере, стремясь воплотить в жизнь призывы к «созданию простого и общедоступного искусства». С середины 1930-х гг. все более жесткие требования властей к представителям творческих профессий воплощать идеологические ценности фашизма сильнее, чем когда-либо прежде, угрожали независимости искусства. Проведение тематических выставок (особенно популярны были темы труда, спорта, молодежи, и даже такие сюжеты, как «итальянский народ слушает выступление Муссолини по радиоприемнику»), учреждение государственных премий, усиление цензуры – все эти меры приблизили итальянское официальное искусство к уже построенным аналогичным системам в СССР и Германии. И если на протяжении первого десятилетия нахождения у власти политика Муссолини в области культуры носила либеральный характер и позволяла существовать различным творческим объединениям и

течениям (футуризму, абстракционизму, экспрессионизму и тому подобному), то с середины 1930-х гг. формировался единый образ тоталитарного искусства Италии.

История отношений между художниками «Новеченто» и режимом Муссолини, лично выразившего свою официальную поддержку их искусству в 1923 г. по случаю проведения первой выставки объединения в галерее Лино Пезаро, а также в 1926 г. во время первой Национальной выставки «Новеченто итальяно», представляет собой неоднозначную главу в истории искусства Италии XX в. Сложность состоит в том, сколь двусмысленными оказались связи между образами фашистской идеологии (которая в пылу пропагандистской деятельности использовала множество культурно-исторических символов Италии) и изначально оригинальной эстетикой «возвращения к порядку» (*ritorno all'ordine*).

Отвечая на вопрос о роли художников-«новечентистов» в создании искусства эпохи фашизма, надо отметить, что большинство из них поддерживали режим и заявляли о своем стремлении воплотить его идеалы в своих произведениях. В наибольшей степени эта задача удалась М. Сирони и другим мастерам, создававшим монументальные произведения в 1930-е гг. Однако само объединение «Новеченто итальяно» нельзя ассоциировать с искусством эпохи фашизма, во-первых, из-за его разнородности, а главное, из-за природы его возникновения. Создание объединения было частной инициативой художников, арт-критиков, владельцев галерей, а такого рода организация, по определению, не могла воплотить фашистские идеалы, так как не являлась частью системы, выстраиваемой идеологами фашизма.

Поток критики, обрушившийся на «Новеченто» в 1930-е гг., и послевоенный период забвения, когда это художественное течение ассоциировали с искусством фашизма, отчасти связаны с самим названием объединения. Столь громкое имя, предложенное Ансельмо Буччи, наложило на художников обязательство стать воплощением искусства своего века. Именно из-за этих претензий (которых, по утверждению самих участников группы, не существовало) они подвергались «гонениям» со стороны фашистских властей, а затем и со стороны историков искусства, обративших внимание на «Новеченто итальяно» лишь в 1990-е гг.

Изучение «Новеченто итальяно» представляется достаточно сложным, так как далеко не на всем протяжении своего существования данное объединение представляло собой единый творческий организм. Характеризовать стиль этого художественного объединения возможно лишь на раннем этапе его существования. В дальнейшем с точки зрения изучения художественных качеств произведений «новечентистов» более перспективным представляется рассмотрение творчества отдельных художников – членов объединения. Однако анализ эволюции творческого движения «Новеченто» с 1922 до 1930 г. позволяет лучше понять сложность и глубину вопроса о существовании государственного искусства или единого художественного стиля эпохи Муссолини. Путь, пройденный «Новеченто итальяно», эмблематичен, так как являет собой отражение процесса построения фашистской системы управления такими сферами, как культура и искусство.

Примечания

¹ Голомисток И.Н. Тоталитарное искусство. М., 1994; Лифшиц М.А. Искусство и фашизм в Италии // Он же. Искусство и современный мир. М., 1978; Тараканова Е.В. «Героические годы». Хроника культурной жизни и опыт анализа художественных теорий Италии: 1918–1922 // Искусствознание. 2008. № 4 С. 5–28; Il ritorno all'ordine / A cura di E. Pontiggia. Milano, 2006; Bossaglia R. Il Novecento italiano. Milano, 1979; Masi A. Storia dell'arte italiana 1909–1942. Città di Castello, 2007.

² Jeanneret Ch. E. (*Le Corbusier*), et Ozanfant A. *Après le cubisme*. Paris, 1918.

³ Для более детального анализа тенденции «возвращения к порядку» (*ritorno all'ordine*) 1920-х гг. см.: Pontiggia E., Quesada M. *L'idea del classico. Il dibattito sulla classicità in Italia 1916–1932*. Catalogo della mostra. Milano, 1992.

⁴ De Chirico G. *Il ritorno al mestiere // Far I. Commedia dell'arte moderna*. Milano, 2002.

⁵ О жизни и деятельности М.Сарфатти см.: *Cannistraro P.V., Sullivan B.R. Margherita Sarfatti, l'altra donna del duce*. Milano, 1993; *Wieland K. Margherita Sarfatti. L'amante del Duce*. Torino, 2006.

⁶ Газета *Il Popolo d'Italia* была основана Бенито Муссолини в 1914 г. В 1922 г. стала официальным печатным органом фашистской партии. Один из самых активных корреспондентов газеты – Э. Преццолини. За материалы, посвященные культуре, отвечала М. Сарфатти.

⁷ Цит. по: *Il Novecento Italiano*. Milano, 1995. P. 13.

⁸ Dal manoscritto autografo di Leonardo Dudreville (dall'archivio Dudreville, Ghiffa) // *Il Novecento Italiano...* P. 65–66.

⁹ Il discorso di Mussolini del 5 ottobre all'Accademia delle Belle Arti di Perugia // *Il Popolo d'Italia*. 7 ottobre 1926.