

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

Actual Problems of Theory and History of Art

III

Collection of articles

**St. Petersburg
2013**

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

Актуальные проблемы теории и истории искусства

III

Сборник научных статей

Санкт-Петербург
2013

УДК 7.061
ББК 85.03
А43

Редакционная коллегия:

А.Х. Даудов (председатель редколлегии), З.А. Акопян, Н.К. Жижикина, А.В. Захарова, А.А. Карев, С.В. Мальцева (отв. ред. выпуска), С. Педоне, О.С. Попова, А.С. Преображенский, А.П. Салиенко, Е.Ю. Станюкович-Денисова (отв. ред. выпуска), И. Стевович, И.И. Тучков

Editorial board:

Abdulla H. Daudov (chief of the editorial board), Zaruhi Hakobian, Nadia C. Jijina, Andrey A. Karev, Svetlana V. Maltseva (editor in charge of the present volume), Silvia Pedone, Olga S. Popova, Alexandr S. Preobrazhensky, Alexandra P. Salienko, Ekaterina Yu. Stanyukovich-Denisova (editor in charge of the present volume), Ivan Stevović, Ivan I. Tuchkov, Anna V. Zakharova

Рецензенты:

акад. Российской Академии художеств проф. С.В. Голынец (Уральский федеральный университет имени Первого Президента России Б.Н. Ельцина)
канд. иск. проф. И.А. Доронченков (Европейский университет в Санкт-Петербурге)
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:

Ilya A. Doronchenkov (European University in St. Petersburg)
Elena Erdeljan (Belgrade University, Serbia)
Sergey V. Golynets (Eltsin Ural Federal University)
Tatyana V. Ilyina (St. Petersburg State University)
Valery S. Turchin (Lomonosov Moscow State University)

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

A43 Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. – СПб.: НП-Принт, 2013. – Вып. 3. / под ред. С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. 615 с.

Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles. – St. Petersburg: NP-Print, 2013. – Vol. 3. / eds. S.V. Maltseva, E.Yu. Stanyukovich-Denisova. 615 p.

ISBN 978-5-91542-230-7

Сборник научных статей содержит материалы Международной конференции молодых специалистов, проходившей на историческом факультете СПбГУ 31 октября – 4 ноября 2012 г. и посвященной актуальным вопросам истории искусства и культуры. 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 Новейшего времени, России XVIII–XXI 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 St. Petersburg State University on October, 31 – November, 4, 2012. 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 21 st c., Russian art from the 18th to the 21st cc., theory of art.

The edition is addressed to art historians, historians, art students and art lovers.

© Авторы статей, 2013
© Исторический факультет Санкт-Петербургского государственного университета
© Исторический факультет Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова

На обложке использована картина Вика «Бегство в Петербург», 2003. Частное собрание, Санкт-Петербург
On the cover: Vik, "Escape to St.Petersburg", 2003. Private collection, St.Petersburg

Содержание Contents

С.В. МАЛЬЦЕВА, Е.Ю. СТАНЮКОВИЧ-ДЕНИСОВА. Предисловие
SVETLANA V. MALTSEVA, EKATERINA YU. STANYUKOVICH-DENISOVA. Foreword..... 12

ВИК. Бергство в Петербург
VIK. Flight to Petersburg 18

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО МИРА ART OF THE ANCIENT WORLD

Н.К. ЖИЖИНА. На перекрёстке проблем, или Возраст актуальности: история античного искусства как составляющая общих вопросов антиковедения
DR. NADIA С. JIJINA. On the Crossroads of Knowledge or the Age of Topicality: Problems of Greek and Roman Art as Part of General Classical Studies..... 20

Н.А. НАЛИМОВА. Слепки из Байи: между оригиналом и копией (к проблеме исследования греческой бронзовой скульптуры классического периода).
NADEZHDA A. NALIMOVA. Casts from Baia: between the Original and Copy (Researching Greek Bronze Sculpture of the Classical Period) 24

Е.М. МАЛКОВА. Украшение или символ: диадема в произведениях древнегреческого искусства
EUGENIA M. MALKOVA. A Decoration or a Symbol: Diadem in Ancient Greek Art..... 30

Е.В. МОГИЛЕВСКАЯ. Акварельная пелика из раскопок А.Е. Люценко в некрополе Пантикапея. Вопросы датировки, атрибуции и семантики изображения.
EKATERINA V. MOGILEVSKAYA. An "Aquarelle" Pelike from A.E. Liutsenko's Excavations of the Pantikapaion Necropolis: the Problems of Date, Attributing and Semantic 43

Е.С. ИЗМАЙЛИКИНА. Проблема отражения греческой, римской и восточной архитектурной традиции в малоазийских ордерных сооружениях эллинистического и римского времени
EKATERINA S. IZMAILKINA. The Problem of Greek, Roman and Oriental Architectural Tradition Penetration into Classical Order Constructions in Asia Minor of Hellenistic and Roman Times 49

КИШБАЛИ ТАМАШ ПЕТЕР. Программа скульптурного убранства Галикарнасского Мавзолея
TAMAS KISBALI. Sculptural Program of the Mausoleum at Halicarnassus..... 60

А.С. КОСТРОВА. К вопросу о строительстве римских городов в Нарбоннской Галлии в I веке до н. э. – II веке н. э.
ANNA S. KOSTROVA. To the Problem of Specific Features of Roman Architecture in the Cities of Gallia Narbonensis in the 1st Century BC – 2nd Century AD 65

К.Б. КОСЕНКОВА. Сиракузские метаморфозы: к проблеме преемственности архитектурных решений от античности к христианству (на примере храмов Великой Греции)
CATHERINE B. KOSENKOVA. The Syracuse Metamorphoses: to the Problem of Successive Architectural Transformations from Antiquity to Christianity (as Exemplified by the Temples of Graecia Magna)..... 74

Е.Н. ДМИТРИЕВА. Феномен классицизма и античная дактилиотека графа Л.А. Перовского ELENA N. DMITRIEVA. The Phenomenon of Neoclassicism and Count Lev A. Perovsky's Dactylotrocha of Antique Engraved Gems	86
Е.Ю. ТРИФОНОВА. Ещё раз о статуе философа из собрания Государственного Эрмитажа EKATERINA YU. TRIFONOVA. Once Again about the Statue of Philosopher from the Collection of The State Hermitage Museum	92
Д.С. ВАСЬКО. Одесский коллекционер Е.А. Шуманский. История одной продажи DMITRY S. VASKO. An Odessa Collector Eugene A. Shumansky: a Story of One Sale.....	99

ВОСТОЧНОХРИСТИАНСКОЕ ИСКУССТВО EASTERN CHRISTIAN ART

А. АВАЛЬЯНО. Поэт и архитектор: размышление о византийских эпиграммах ALESSANDRA AVAGLIANO. The Poet and the Architect: a Consideration on Byzantine Epigrams.....	106
Л.Ш. МИКАЕЛЯН. Некоторые композиционные схемы и иконографические мотивы в раннехристианской скульптуре Армении в свете сасанидских влияний LILIT SH. MIQAELYAN. Some Compositional Schemes and Iconographic Motives in Early Christian Sculpture of Armenia in the Light of Sassanian Influence	112
З.А. АКОПЯН. Раннесредневековая скульптура Гугарка и Картли. Вопросы художественного стиля и мастерских DR. ZARUNY HAKOBIAN. Early Mediaeval Sculpture of Gugark and Kartli. The Problems of the Artistic Style and Workshops	123
С.В. МАЛЬЦЕВА. Проблема прототипов и хронологии построек последнего периода сербского средневекового зодчества (к историографии вопроса) SVETLANA V. MALTSEVA. On the Prototypes and Chronology of Buildings of the Last Period of Mediaeval Serbian Architecture (Some Remarks on the Historiography).....	134
А.В. ЩЕРБАКОВА. Мраморная декорация интерьера кафоликона Осиос Лукас в Фокиде ALEXANDRA V. SHCHERBAKOVA. Marble Decoration of the Interior of the Catholicon of Hosios Loukas in Phocis	141
Л. БЕВИЛАКВА. Представление прошлого в Византии. Споллии с фигуративными изображениями на городских воротах Никеи (XIII век) DR. LIVIA BEVILACQUA. Displaying the Past in Byzantium. Figural "Spolia" on the City Gates of Nicaea (13 th Century).....	145
С.Н. ТАТАРЧЕНКО. К вопросу об интерпретации центрального сюжета росписи в апсиде церкви Богоматери в Кинцвиси (Грузия): историографический аспект SVETLANA N. TATARCHENKO. On the Interpretation of the Image in the Central Part of the Apse Decoration of the Church of the Mother of God of Kintsvisi Monastery (Georgia): Historiographical Aspect...	151
Е. ГЕДЕВАНИШВИЛИ. Изображение Страшного Суда в росписях храма в Икви. DR. EKATERINE GEDEVANISHVILI. The Representation of the Last Judgment in the Ikvi Murals	157
Л. РИККАРДИ. Польза по необходимости: проект каталога «житийных икон» в византийской и средневековой монументальной живописи Южной Италии LORENZO RICCARDI. Out of Necessity Comes Virtue: A Preliminary Index of "Hagiographical Icons" in the Byzantine and Medieval Wall-Painting in Southern Italy.....	163

Ф. ЛОВИНО. Миниатюры Хроники Михаила Глики в рукописи Marcianus gr. 402 FRANCESCO LOVINO. The Illustrations of Michael Glycas' Βίβλος χρονική in the Marcianus gr. 402	175
М.И. ЯКОВЛЕВА. Икона «Спас Эммануил» из собрания ГИМ — микромозаика раннепалеологовской эпохи MARIA I. YAKOVLEVA. The Icon of Christ Emmanuel from the State Historical Museum — a Micromosaic of Early Palaiologan Period.....	180
Е.А. НЕМЫКИНА. Композиция «Предста Царица одесную Тебе» и проблема новгородско-балканских связей в живописи XIV столетия ELENA A. NEMYKINA. The Composition “Upon the Right Hand Did Stand the Queen” and the Hypothesis of the Novgorodian and Balkan Relations in the Mural Painting of the 14th Century	186
И. ЙЕВТИЧ. Повествование в поздневизантийской живописи: вопросы о священных образах, возникающие в этой связи DR. IVANA JEVTIC. Narrative Mode in Late Byzantine Painting: Questions it Raises about Sacred Images	195

ДРЕВНЕРУССКОЕ ИСКУССТВО OLD RUSSIAN ART

М.В. СТЕПАНОВ. Рабочие методы древнерусских зодчих MIKHAIL V. STEPANOV. Working Methods of Old-Russian Architects	201
Д.Д. ЁЛШИН. «Двустолпные» храмы древнерусского Переяславля: византийский контекст DENIS D. YOLSHIN. The Two-Pillar Churches of Pereyaslavl-of-Russia: Byzantine Context.....	209
А.А. ФРЕЗЕ. Церковь св. Михаила в Переяславле и византийская архитектура IX – начала XIII века ANNA A. FREZE. The Church of St. Michael in Pereyaslavl-of-Russia and Byzantine Architecture of the 9 th – Early 13 th Centuries	216
Д.А. СКОБЦОВА. Фрагменты фресок храма-усыпальницы Евфросиниева монастыря в Полоцке из фондов Новгородского музея-заповедника DARYA A. SKOBTSOVA. The Fragments of the Frescoes from the Burial Church in St. Euphrosyne’s Convent in Polotsk (from the Funds of the Novgorod State Museum)	222
С.А. КИРЬЯНОВА. Об иконе «Богоматерь Упование всех концов земли» SVETLANA A. KIRYANOVA. On the Icon “Mother of God Hope of all Ends of the Earth”	228
П.Г. ЕРШОВ. Успенский собор Старицкого монастыря и «архаизирующие» памятники первой половины XVI века PETR G. ERSHOV. The Dormition Cathedral of Staritski Monastery and “Archaizing” Monuments of the First Half of the 16th Century	231
Н.М. АБРАМЕНКО. Святые князья Борис и Глеб как заступники русского войска в произведениях XVI-XVII веков ABRAMENKO, NATALIA M. Saint Princes Boris and Gleb as Patrons of the Russian Army in the Russian Art of the 16 th – 17 th Centuries.....	241
Н.Г. ТИТОРЕНКО. Церковь Знамения на Тверской улице и особенности истолкования древнерусских форм в архитектуре Санкт-Петербурга начала XX века NATALIA G. TITORENKO. Znamenskaya Church in Tverskaya Street and Some Peculiar Features of Interpretation of Medieval Russian Forms in Petersburg Architecture of the Beginning of the 20 th Century..	248

РУССКОЕ ИСКУССТВО XVIII–XX ВВ. RUSSIAN ART OF THE 18th – 20th CC.

М.И. МИЛЬЧИК. Разгадка загадки портретов Архиепископа Афанасия или еще раз об их атрибуции DR. MIKHAIL I. MILCHIK. The Solution to the Puzzle of Archbishop Athanasius' Portraits or on their Attribution Once Again.....	254
Е.Ю. СТАНИУКОВИЧ-ДЕНИСОВА. Церковь Симеона Богоприимца и Анны Пророчицы в Петербурге: к истории строительства и реконструкции первоначального облика EKATERINA YU. STANYUKOVICH-DENISOVA. The Church of Sts. Simeon the God-Receiver and Anna the Prophetess in St. Petersburg: on the History of Building and the Reconstruction of Original State.....	258
В.С. НАУМОВА. Усадебное строительство К.Г. Разумовского в Малороссии. Особенности архитектурного заказа VERA S. NAUMOVA. Estate Buildings of K.G. Razumovsky in Malorossija. Specific Features of Architectural Commission	263
М.И. СТИХИНА. Николай Врангель — исследователь творчества Ф.С. Рокотова MARIA I. STIKHINA. Nicolay Wrangel — a Researcher of F.S. Rokotov' Art	269
ТЕТЕРМАЗОВА З.В. Живописный и гравированный портрет в России второй половины XVIII века. Проблема соотношения изображения и слова ZALINA V. TETERMAZOVA . Painted and Engraved Portrait in Russia in the Second Half of the 18 th Century. The Problem of Correlation between an Image and a Word	274
Е.А. КУЛИНИЧЕВА. Деятельность художественных кружков Абрамцева и Талашкина глазами американской художественной критики (на примере журнала «Ремесленник» Г. Стикли) EKATERINA A. KULINICHEVA. G. Stickley's magazine "Craftsman": American Art Criticism on the Abramtsevo and Talashkino Art Groups	280
Ю.И. ЧЕЖИНА. Забытый портрет кисти Г.Г. Мясоедова YULIYA I. CHEZHINA. A Forgotten Portrait by G.G. Myasoyedov.....	287
Т.Л. МАЛЫШЕВА. Шаг к модернизму: В.А. Серов и постимпрессионистические течения в европейской живописи в 1880-х годах TANJA MALYSHEVA. A Step Towards Modernism: Serov and the Post Impressionist Movements in European Art	292
А.И. ДОЛГОВА. Национальные мотивы в интерьере петербургского модерна (дома страхового общества «Россия» и Торгово-промышленного товарищества Бажанова и Чувалдиной) ANASTASIYA I. DOLGOVA. National Motives in the Art Nouveau Interior of St. Petersburg. Houses of the Insurance Society "Russia" and the Trade-Industrial Society of Bazhanov and Chuvaldina	298
К. КУЛДНА, Е.С. ХМЕЛЬНИЦКАЯ. Большая тихая дорога — забытое творчество эстонского скульптора Августа Тимуса KERSTI KULDNA; EKATERINA S. KHMELNITSKAYA. Large Quiet Road — the Forgotten Art of the Estonian Sculptor August Timus.....	303
Е.И. ШАБУНИНА. Творчество архитектора Я.Г. Гевирца после 1917 года EKATERINA I. SHABUNINA. The Works of the Architect Yakov Gevirts after 1917	308
М.А. БУЛАТОВА. Театральное пространство города в живописи художников группы ОСТ. MARIA A. BULATOVA. City as a Theater Space in the Paintings of OST Artists	314
О.В. ФУРМАН. Портрет в творчестве Павла Филонова. От реализма к натурализму OLGA V. FURMAN. Portrait in the Art of Pavel Filonov. From Realism to Naturalism.....	320

К.В. СМИРНОВА. Нереализованные конкурсные проекты мемориалов героям и жертвам Великой Отечественной войны XENIYA V. SMIRNOVA. Unrealized Projects of the Contests for Memorials to Heroes and Victims of the World War II	326
У.П. ДОБРОВА. Оп-арт в творчестве А. Андреевой (1917–2008): истоки стиля ULYANA P. DOBROVA. Op Art in the Works of A. Andreeva (1917–2008): Sources of the Style	332
Т.В. ШЛЫКОВА. Традиции русского авангарда в педагогической практике рубежа XX–XXI веков (на примере педагогической деятельности А.В. Кондратьева) TATIANA V. SHLYKOVA. Traditions of Russian Avant-garde in Teaching Practice at the Turn of the 20 th – 21 st Centuries (as Exemplified in Pedagogical Work of A.V. Kondratyev)	339
А.С. ЛООГА. Вик. Творческий метод и символика в живописной серии «Бегство в Петербург» ANASTASIYA S. LOOGA. Vik. Creative Method and Symbolism in a Pictorial Series «Flight to Petersburg»	343
А.С. ГОРЛЕНКО. Образ исторической личности в городском скульптурном памятнике рубежа XX–XXI веков в Санкт-Петербурге: опыт текстуального анализа ALINA S. GORLENKO. The Image of a Historical Personality in the Urban Sculptural Monument in St. Petersburg at the Turn of the 20 th – 21 st Centuries: Applying Textual Analysis	347
Е.Н. ТИМОФЕЕВА. Изучение, сохранение и развитие кружевоплетения русского населения Татарстана в конце XX – начале XXI века EKATERINA N. TIMOFEEVA. Lace-Making by Russian Population in Tatarstan in the End of the 20 th – Beginning of the 21 st Century: Study, Preservation and Development	353
Е.В. ШЕВЕЛЁВА. Частные музеи г. Каргополя Архангельской области и его окрестностей: феномен в контексте развития этнотуризма в регионе ELIZAVETA V. SHEVELYOVA. Kargopol's Private Museums of the Arkhangelsk Region and the Surrounding Area: the Phenomenon in the Context of the Development of Ethnic Tourism in the Region»	359
А.В. АЛЕКСЕЕВА. Синестезия в искусствоведении. Специфика интерпретации термина ANNA V. ALEKSEEVA. Synesthesia in Study of Art. Specificity of the Term	363

ЗАПАДНОЕ ИСКУССТВО XV–XX ВВ. WESTERN ART OF THE 15th – 20th CC.

М.А. ЛОПУХОВА. Реконструкция древности и воображаемая античность в живописи Андреа Мантеньи и Филиппино Липпи MARINA A. LOPUKHOVA. Imaginary and Reconstructed Antiquity by Andrea Mantegna and Filippino Lippi	369
П.А. АЛЁШИН. Бенедетто Варки и теория искусства эпохи Чинквеченто PAVEL A. ALYOSHIN. Benedetto Varchi and the Cinquecento Art Theory	375
В.Н. ЗАХАРОВА. Современное искусствоведение о портрете итальянского Возрождения: актуальные методы и проблемы исследования VERA N. ZAKHAROVA. Modern Art History on Italian Renaissance Portraiture: Topical Methodologies and Issues of Research	381
Л.А. ЧЕЧИК. Древнееврейские надписи в Венецианской религиозной живописи эпохи Возрождения LIYA A. CHECHIK. Ancient Jewish Inscriptions in Venetian Religious Painting of Renaissance	388

Л.В. МИХАЙЛОВА. Пейзажные мотивы в печатной графике Ганса Бургкмайра Старшего (1473–1531) LYUDMILA V. MIKHAILOVA. Landscape Motives in the Print Graphic of Hans Burgkmair the Elder (1473–1531)	394
Е.А. ЕФИМОВА. Альбомы из коллекции И. Детайлера в Государственном Эрмитаже: исторический контекст некоторые проблемы интерпретации DR. ELENA A. EFIMOVA. Albums from the Former H. Destailleur's Collection in the State Hermitage: A Historical Context and Some Problems of Interpretation	401
С.А. КОВБАСЮК. «Злые женщины» в картинах «De Zotte Schilders»: иконографический и социальный аспекты STEFANIYA A. KOVBASIUK. "Evil Women" in the Paintings by "De Zotte schilders": Iconographic and Social Aspects.....	412
Л.Д. ЧИСТОВА. Голландская изобразительная каллиграфия начала XVII века в контексте визуальной и письменной культуры LYUBAVA D. CHISTOVA. Dutch Pictorial Calligraphy of the Beginning of 17 th century in the Context of Visual and Written Culture.....	418
И.М. СОНИНА. Специфика и эволюция бытового жанра в испанской живописи XVII века IRINA M. SONINA. Specific Features and Stages of Evolution of the Spanish Genre Painting in the 17 th Century.....	426
М.А. ПРИКЛАДОВА. Эволюция образа святого Михаила в творчестве севильских мастеров середины – второй половины XVII века MARIA A. PRIKLADOVA. Evolution of the Image of St. Michael in the Art of Sevillian Masters of the Middle and the Second Half of the 17 th Century.....	432
А. КАЛАДЖИНСКАЙТЕ. Деятельность архитектора Иосифа Фонтана в Витебском воеводстве Великого княжества Литовского AUKSĖ KALADŽINSKAITĖ. The Activity of Giuseppe Fontana within Grand Duchy of Lithuania	437
Е.А. СКВОРЦОВА. Батальная тема в творчестве Дж.А. Аткинсона EKATERINA A. SKVORTSOVA. Military Topic in the Art of J.A. Atkinson	444
Е.Г. ГОЙХМАН. Творчество Эжена Делакруа и образ Средневековья в искусстве романтизма рубежа 1820–1830-х годов ELENA G. GOIKHMAN. Eugène Delacroix and the Image of the Middle Ages in the Romanticism Art at the Turn of the 1820's-1830's.....	450
М.А. ИВАСЮТИНА. Истоки импрессионистической концепции пейзажных серий в живописи середины XIX века MARINA A. IVASYUTINA. The Origins of the Impressionist Concept of the Landscape Series in the Painting of the Middle of the 19 th Century	458
А.С. ЯРМОШ. Интерпретация сюжетов и образов древнескандинавской мифологии в шведском фарфоре последней трети XIX века ANASTASIYA S. YARMOSH. The Interpretation of Scenes and Images of Scandinavian Mythology in Swedish Porcelain of the Last Third of the 19 th Century	464
Е.А. ПЕТУХОВА. Плакат в США в 1890-е гг. Истоки и общая характеристика особенностей журнального плаката ELENA A. PETUKHOVA. The USA Poster in the 1890's. The Issues of the Origins and the General Peculiarities of the Journal Poster	470

О.Н. ЗИНЕВИЧ. Проблема традиции и неомифологизма в современном искусстве на примере античных мотивов в «художественной книге» (livre d'art) первой половины XX века OLGA N. ZINEVICH. The Antique Motifs in the "Livre d'Art" of the First Half of the 20 th Century as the Example of the Problem of Tradition and Neomythologism in the Modern Art.....	475
М.А. КРАСНОКУТСКАЯ. Ювелирное искусство ар деко во Франции: взаимовлияние культуры и украшений 1920-х - 1930-х годов MARIA A. KRASNOKUTSKAYA. Art Deco Jewelry in France: Interaction between Culture and the Accessories in the 1920's - 1930's	480
Д.Н. АЛЕШИНА. Бен Николсон и Патрик Хэрон: британская абстрактная живопись до и после Второй мировой войны DINA N. ALESHINA. Ben Nicholson and Patrick Heron: British Abstract Painting Before and After the World War II.....	486
Л. МИТИЧ. Выставки американского искусства в Белграде в период холодной войны: проблема взаимоотношений искусства и политики LORA MITIĆ. The Exhibitions of American Art in Belgrade during the Cold War: Problem of the Relationship between Art and Politics.....	492
Д.А. БУЛАТОВ. Первая <i>документа</i> 1955 года в Касселе и проблема концептированной истории искусства DANIIL A. BULATOV. The First <i>Documenta</i> in Kassel (1955) and the Problem of a Conceptualized Art History	499
А.О. КОТЛОМАНОВ. Скульптура Генри Мура в контексте проблематики современного монумента ALEXANDER O. KOTLOMANOV. Sculptures by Henry Moore in the Context of Modern Monument Problems.....	505
Е. МАТИЧ. Фотография модернизма и постмодернизма: теория и способы представления JELENA MATIĆ. Modernism and Postmodernism Photography: Theory and the Ways of Representation	510
К.А. ЧУНИХИН. «Модерн и постмодерн» Клемент Гринберга, или апология модернизма в эпоху постмодернизма KIRILL A. CHUNIKHIN. Clement Greenberg's "Modern and Postmodern": the Apology of Modernism in the Postmodern Era	515
Аннотации	521
Abstracts	545
Сведения об авторах	566
About the authors	571
Иллюстрации Plates	575

М.А. Ивасютина

(СПбГАИЖСА имени И.Е. Репина; Государственный Эрмитаж)

Истоки импрессионистической концепции пейзажных серий в живописи середины XIX века¹

Стремление к новаторству в сочетании с верностью традициям, столь характерное для французского искусства Нового времени, вызывает неизменный интерес у историков искусства. Так и импрессионизм, достаточно полно изученный в трудах зарубежных и отечественных исследователей, рассматривается как течение, кардинально изменившее развитие искусства второй половины XIX в. и предвосхитившее многообразные тенденции XX в. Однако, заостряя внимание на открытиях импрессионистов, авторы зачастую упускают из виду их преемственность по отношению к живописи предшествующего периода. Хотя некоторые зарубежные искусствоведы, в частности Стивен Адамс, посвятили этой проблеме отдельные исследования [10], а Джон Ревалд уделяет ей значительное место в своей «Истории импрессионизма» [8], в большинстве случаев авторы оставляют этот вопрос без внимания. Отечественные историки искусства в основном ограничиваются лишь кратким рассмотрением влияния традиции на искусство импрессионистов.

Так, и возникновение пейзажных серий в творчестве импрессионистов рассматривается в литературе как одно из их нововведений. Целью данной статьи является выявление предпосылок становления этого художественного метода в искусстве их непосредственных предшественников. Эта преемственность рассматривается автором как в контексте общего изменения восприятия действительности, так и в выборе мотивов и выразительных средств.

Главную роль в реформе художественного видения и средств выражения, совершенной импрессионистами, сыграла работа на натуре, ведь именно они возвели пленэр в обязательное условие создания живописного произведения. Стремление писать непосредственно с натуры появилось уже у мастеров середины XIX в., подобному методу следовали Камиль Коро, Шарль-Франсуа Добиньи и другие художники Барбизонской школы. Импрессионисты в начале своего творческого пути нередко встречали этих мастеров непосредственно за работой в лесу Фонтенбло или на побережье в Нормандии. Однако свои этюды барбизонцы, за исключением Добиньи, обычно дорабатывали в мастерской, создавая на их основе законченные произведения. Новаторство импрессионистического видения заключается в стремлении полагаться на зрение, чувство и ощущение более, чем на знание. Показательны в этом отношении знаменитые слова Моне о том, что он «хотел бы родиться слепым, а затем внезапно прозреть, так чтобы начать писать, не зная, что собой представляют предметы, которые он видит» [8, с. 360]. Но еще до него подобное стремление передавать только то, что дано в процессе непосредственного восприятия, было характерно для Гюстава Курбе, заявлявшего, что он пишет исключительно то, что видит [1, с. 40].

Работа на природе, стремление запечатлеть мир во всей его изменчивости и непостоянстве привели к возникновению новой художественной концепции — созданию серий.

¹ Научный руководитель — В.И. Раздольская, кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства факультета теории и истории искусства Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, заслуженный деятель искусств.

Пейзажи с изображением одного и того же вида в разное время суток, при различном освещении складываются в единый цикл, тем самым в живопись впервые вводится фактор времени. Известно воспоминание Клода Моне о том, как у него возникла идея писать серии. Он работал на природе, но вдруг увидел, что сильно изменившееся освещение не позволяет ему продолжить начатый холст. Художник попросил дочь принести новый, но спустя некоторое время все изменилось настолько, что он был вынужден на том же месте начать новое полотно, и т. д.

Становление концепции пейзажных серий происходило постепенно. Еще в середине 1860-х гг. Клод Моне пишет несколько пейзажей с изображением дороги недалеко от леса Фонтенбло с одной и той же точки зрения («Дорога в Шайи», 1865, Париж, Музей Орсе; «Дорога в Шайи», 1865, Копенгаген, Музей Одрюпгард). В трактовке мотива здесь еще ощущается влияние живописной манеры барбизонцев. Примером ранних серий Моне могут служить семь видов вокзала Сен-Лазар с изображением интерьера и экстерьера вокзала, движущихся поездов в густом дыму («Вокзал Сен-Лазар. Прибытие поезда», 1877, Кембридж, Музей искусств Фогга; «Вокзал Сен-Лазар», 1877, Лондон, Национальная галерея). В этой серии еще не доминирует один определенный мотив, напротив, картины дополняют друг друга, создавая единый обобщенный образ вокзала и поезда, новейшего изобретения, будоражащего умы современных парижан.

Однако свой «классический» вид пейзажные серии приобретают в позднем творчестве Моне. Его кисти принадлежат знаменитые серии 1890-х гг. «Стога», «Тополя», «Руанский собор». Они состоят из картин, объединенных единством мотива, композиционного и пространственного решения, которые отличаются лишь цветовой гаммой, что позволяет передать изменения, непрерывно происходящие в природе в зависимости от погоды и характера освещения. В поздних сериях Моне все меньше варьируется композиционное решение, взгляд художника все более остро улавливает малейшие изменения в колористической характеристике изображаемого мотива и доводит их до предельной силы выражения. Моне занимают здесь в первую очередь живописные задачи.

В 1890-х гг. к пейзажным циклам обращаются Сислей и Писсарро. Альфред Сислей создает несколько видов церкви в маленьком городке Море («Церковь в Море. Утро», 1893, Швейцария, Музей искусств Винтертура; «Церковь в Море», 1894, Париж, Музей Пти-Пале). Также и Камиллю Писсарро уже недостаточно единственного изображения парижского бульвара Монмартр для передачи неустойчивых явлений окружающего мира. Он создает серию из тринадцати картин, в которой изображенный с одной точки зрения бульвар представлен то при мягком весеннем освещении, то залитым искусственным электрическим светом («Бульвар Монмартр в Париже», 1897, Государственный Эрмитаж; «Бульвар Монмартр: Ночной эффект», 1897, Национальная галерея, Лондон). Примечательно, что импрессионисты, всегда стремившиеся передать открытый солнечный свет, обращаются и к ночным видам, желая замкнуть цикличность серии, то есть изобразить мотив с первых лучей солнца и до глубоких сумерек и даже ночи.

Заостренное внимание художников на проблеме времени свидетельствует о кардинально изменившемся восприятии человеком времени и пространства. Новое динамичное видение было вызвано коренной ломкой мировосприятия, которую повлекло за собой начало новой эпохи, бурное развитие науки и техники. Показателен тот факт, что практически одновременно зарождается и кинематограф, способный передавать действие, разворачивающееся во времени.

Однако, несмотря на все новаторство концепции пейзажных серий, сходные поиски можно обнаружить в творчестве художников середины XIX в. — Камиля Коро, Гюстава Курбе и мастеров Барбизонской школы, в некоторых случаях еще задолго до появления импрессионизма как единого течения.

Так, еще во время своей первой поездки в Италию, в 1826 г., Камиль Коро создает несколько видов Рима, написанных в разное время суток: «Вид от садов Фарнезе» (1826, Вашингтон, Коллекция Филипса) — утром и «Вид на Колизей от садов Фарнезе» (1826, Париж, Лувр) — в полдень. Это стремление передать свет, по-разному озаряющий близкий мотив в зависимости от времени дня, и окутывающую предметы воздушную среду уже в 1820-х гг. открывает тот путь, по которому пойдет дальнейшее развитие французского пейзажа. Художник посвятил этим работам около пятнадцати сеансов, и о многократном возвращении к мотиву свидетельствует тщательность и внимательность в отделке деталей. В дальнейшем он откажется от детализации ради большей живописной целостности.

В течение всей жизни Коро обращается к одному из своих излюбленных мотивов — местечку Виль д'Авре недалеко от Парижа. Например, в поздний период на протяжении многих лет он изображает пруд, то в ясный день, когда холодный рассеянный свет заливает пространство, то в предвечерний час, когда заходящее солнце определяет теплый колорит картины («Виль д'Авре», 1867–1870, Вашингтон, Национальная галерея; «Виль д'Авре, пруд и виллы», 1850–1855, частное собрание). Эти и многие другие работы Коро, изображающие один и тот же мотив, отличаются избранной точкой зрения, и композиционной структурой, так что их сложно назвать сериями в том смысле, который вкладывали в это понятие импрессионисты. Однако в тех задачах, которые ставил перед собой художник, он значительно приближается к новой концепции пейзажной живописи.

Близки Коро и поиски Добиньи 1850–1860-х гг., когда он создает ряд речных пейзажей, сходных по композиционному и тональному решению. Мастер писал их непосредственно с натуры во время путешествий по рекам Сене и Уазе в специально построенной для этого лодке-мастерской. Простая и лаконичная композиция этих работ была продиктована самим мотивом: вода на первом плане, низкие речные берега на втором, и над ними — широкий простор неба со всей его изменчивостью. Близость к мотиву и возможность постоянно его наблюдать приводят к созданию целой серии живописных произведений, отличающихся свежестью впечатления, передачей мимолетного состояния природы и неуловимых, ускользающих изменений в ее облике («Берега реки Уазы», конец 1850-х, Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж; «Берега Уазы», 1864, Нью-Йорк, Музей Метрополитен; «Закат на Уазе», 1865, Париж, Музей Орсе). Непосредственность видения Добиньи предвосхищает революцию импрессионистов в восприятии и интерпретации природы, а светлый колорит и свободная манера письма — в области живописного выражения. Как известно, Клод Моне, восхищавшийся работами Добиньи, в скором времени последовал его примеру и тоже построил плавучую мастерскую.

Примечательно, что Добиньи внимательно присматривался к творчеству молодых художников и в качестве члена жюри помогал им выставлять свои произведения в Салоне, чем вызвал недовольство многих критиков. Современники критиковали также и его работы, в частности за эскизность и незаконченность в деталях. Даже Теофиль Готье, высоко ценивший искусство Добиньи, около 1864 г., за десять лет до первой выставки импрессионистов, писал: «Право, очень жаль, что этот пейзажист, обладающий такой правдивостью, таким верным и естественным чувством, довольствуется «впечатлением» и до такой степени пренебрегает деталями. Его картины не что иное, как наброски, и притом

— беглые наброски. Каждый предмет выделен только контуром, кажущимся или реальным, и в целом пейзажи господина Добиньи представляют собой только сопоставленные пятна цвета» [8, с. 91].

Характеристика работ Добиньи как простых «впечатлений» очень значительна в историческом плане. Однако в своем стремлении к обобщению и передаче типичного художник все же остается в русле пейзажной живописи середины XIX в. Виды определенной местности в его творчестве воспринимаются как целостный образ Франции, а речные пейзажи еще сложно назвать серией в более позднем понимании этого термина. Скорее в своей целостности они представляют единую панораму, способную передать многообразие видов Сены и Уазы.

Ближе всего к импрессионистической концепции пейзажных серий подошел глава Барбизонской школы Теодор Руссо. Сходные задачи он ставил перед собой при создании двенадцати видов горы Монблан в разную погоду. Так, два противоположных по настроению образа предстают в работах «Вид горы Монблан от ущелья Фосий» (1863–1867, частное собрание), где заснеженный пик горы четко виднеется на фоне чистого неба, и «Вид горы Монблан от ущелья Фосий, гроза» (1865, Копенгаген, Новая глиптотека Карлсберга). Вторая картина представляет собой образ, полный романтических реминисценций, где пик горы заслонен рваными темными тучами, деревья на переднем плане трепещут под резкими порывами ветра и на земле то здесь, то там вспыхивают отсветы молний. В отличие от гладкого письма первого пейзажа, мазки на холсте второй картины образуют шероховатую поверхность.

Две же его работы «Выход из леса Фонтенбло. Утро» (1850, Лондон, Собрание Уоллес) и «Выход из леса Фонтенбло. Заходящее солнце» (1850–1851, Париж, Лувр), написанные одновременно, можно со всей уверенностью назвать прообразом будущих серий импрессионистов. Здесь, благодаря точно переданным изменениям пейзажного мотива в разное время суток, едва ли не впервые вводится и акцентируется фактор времени. Один и тот же вид изображен с одной точки зрения в двух сходных композициях: взгляду зрителя открывается лесная опушка, видимая из самой гущи леса сквозь обрамление деревьев. Руссо тонко передает разницу утреннего освещения, когда все подернуто легким туманом, и золотистых лучей вечернего солнца.

Особое место среди предшественников импрессионизма занимает Гюстав Курбе, особенно часто обращавшийся к пейзажу в 1850–1860-х гг. Большинство работ он посвящает природе своей родины, французской провинции Франш-Конте. Одним из излюбленных его мотивов становится изображение ручья Пюи-Нуар («Ручей в тени», 1865, Париж, Музей Орсе; «Ручей Пюи-Нуар», 1865, Тулуза, Музей искусств), насчитывающего более десяти вариаций, в число которых входит и довольно редкое в тот период изображение той же местности зимой («Ручей Пюи-Нуар в Орнана», 1868, Пасадина (Калифорния), Музей Нортон Саймона).

Еще один необычный мотив привлек внимание художника — место, где подземная река прорывается наружу из огромного грота недалеко от Орнана. Истокам реки Лу Курбе посвящает не менее пяти работ, незначительно варьируя композицию. Воды реки предстают то разливающимися бурным водопадом («Истоки Лу», 1864, Нью-Йорк, Музей Метрополитен), то спокойными («Истоки реки Лу», 1864, Буффало, галерея Олбрайт Нокс) (Илл. 172), иногда художник вводит фигуру рыбака, подчеркивающую огромный масштаб скалы («Истоки реки Лу», 1865, Вашингтон, Национальная галерея искусства) (Илл. 173). В этих работах проявился нестандартный подход к композиционному реше-

нию: черная зияющая пустота ущелья занимает почти весь центр картины. Неизменным во всех этих пейзажах остается противопоставление тяжести каменной массы скалы и стремительности течения водного потока.

Совсем иные грани в интерпретации водной стихии, ее эпическую мощь и размах открывает Гюстав Курбе в своих многочисленных работах, изображающих морское побережье, которые объединяются в единый цикл. Кажется, что в этих работах ему удалось запечатлеть море при любой погоде и в любом состоянии. В одном из своих шедевров — картине «Спокойное море» (1869, Нью-Йорк, Музей Метрополитен) Курбе достигает невиданной пространственной широты и монументальности. Композиция строится на чередовании горизонтальных планов: береговая линия, узкая полоска водной глади. И три четверти картинной плоскости занимает небо с тяжелыми, мрачными облаками. По тому же принципу строится композиция других марин с изображением спокойного бескрайнего водного простора («Море», 1876, Москва, ГМИИ имени А.С. Пушкина).

Известно также и множество вариантов изображения бурного моря. В картинах «Море в грозу (Волна)» (1869, Париж, Музей Орсе) и «Волна» (1869, Берлин, Государственные музеи) мастерски передана неумолимая мощь разбушевавшейся стихии. Огромная волна в этих работах занимает почти все картинное пространство. Широкие мазки, пастозное наложение краски подчеркивают весомость и тяжесть надвигающейся на берег массы воды. В этих сходных по композиции произведениях особенно ярко проявилось характерное для Курбе утверждение материальности и объемности каждого предмета, выявление его неизменных свойств, даже в том случае, если объектом изображения становится такая непостоянная и изменчивая субстанция, как вода.

Часто Курбе строит свои работы на противопоставлении изменчивого, подвижного моря и незыблемости прибрежных скал. Подобный контраст блистательно решен в картинах «Скала Этрета после грозы» (1870, Париж, Музей Орсе) и «Скала в Этрета» (1869, частное собрание). Утесы полностью доминируют в обеих композициях, а зелень травы, ясная синева неба и моря создают звучную колористическую гамму. Нерушимая мощь этих скал привлекала множество живописцев, в том числе Делакруа и Клода Моне.

Моне обратился к этому мотиву спустя десятилетие, в начале 1880-х гг. Несмотря на схожие стремления обоих художников запечатлеть исключительно только то, что предстало их взору, различие в достижении этих целей очень существенно. Курбе, как обычно, сосредоточивает внимание на передаче материальности и весомости форм, их фактурной осязаемости, тогда как Клод Моне создает серии для того, чтобы непосредственно запечатлеть непрерывную изменчивость зрительных впечатлений. Скалы, растворяясь в световоздушной среде, теряют свою материальность и становятся поводом для игры разнообразных световых эффектов, усиленных обостренным цветовым восприятием художника («Скалы в Этрета. Закат», 1883, Роли, Музей искусств Северной Каролины).

В дальнейшем серии Моне все более и более отражают субъективное видение живописца и отрываются от материальной основы, колорит приобретает бóльшую условность. Сам мотив все меньше интересует его, а служит лишь предлогом для отражения прихотливой игры света и цвета. В его поздних сериях «Кувшинки» и «Мост Ватерлоо» начала 1900-х гг. плоскостность, дематериализация и субъективность видения берут верх над первоначальными задачами импрессионизма. Мастера же середины XIX в., несмотря на интерес к сложным атмосферным эффектам, никогда не отказывались от передачи материальности и определенности окружающего мира.

Таким образом, в творчестве художников середины XIX в. можно найти предпосылки многих открытий импрессионистов, в том числе и возникновения серийной концепции пейзажа. Конечно, история французского искусства знает и более ранние примеры пейзажных циклов, например знаменитую серию Никола Пуссена «Времена года» (1660–1664, Париж, Лувр), в которой художник решает глубокие философские и эстетические проблемы. Но только в XIX в. могло возникнуть стремление художников целиком сосредоточиться на живописных задачах, изображая, как один и тот же мотив меняется с течением суток в зависимости от характера освещения и состояния природы. Своего апогея это стремление достигает в пейзажных сериях импрессионистов.

Литература

1. Березина В.Н. Французская живопись XIX века в собрании Государственного Эрмитажа. – М.: Изобразительное искусство, 1987. – 296 с.
2. Богемская К.Г. Клод Моне. – М.: Искусство, 1984. – 143 с.
3. Вентури Л. От Мане до Лотрека. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 351 с.
4. Вентури Л. Художники Нового времени. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 352 с.
5. Герман М.Ю. Импрессионизм: Основоположники и последователи. – СПб.: Азбука-классика, 2008. – 520 с.
6. Калинина Н.Н. Французская пейзажная живопись: 1870–1970. – Л.: Искусство, 1972. – 260 с.
7. Раздольская В.И. Искусство Франции второй половины XIX века. – Л.: Искусство, 1981. – 320 с.
8. Ревалд Д. История импрессионизма / вступ. статья А.Н. Изергиной. – Л.; М.: Искусство, 1959. – 456 с.
9. Яворская Н.В. Пейзаж Барбизонской школы. – М.: Искусство, 1962. – 348 с.
10. Adams St. The Barbizon School and the Origins of Impressionism. – London: Phaidon Press, 1997. – 240 p.
11. Bouret J. L'école de Barbizon et le paysage français au XIX^e siècle. – Paris: Éditions Ides et Calendes, 1972. – 270 p.
12. Herbert R. Barbizon Revisited. – New York: Clarke and Way, 1962. – 177 p.
13. Marumo C. Barbizon et les paysagistes du XIX^e siècle. – Paris: Les Editions de l'Amateur, 1975. – 160 p.
14. Parinaud A. Barbizon: les origines de l'impressionnisme. – Paris: Bonfini, 1994. – 192 p.
15. Pomarède V. De Corot à l'art moderne. – Paris: Éditions du musée du Louvre, 2009. – 216 p.
16. Pomarède V., Wallens G. L'école de Barbizon : peindre en plein air avant l'impressionnisme. – Paris: Éditions du musée du Louvre, 2002. – 319 p.
17. Rubin J. H. Courbet. – London: Phaidon Press, 1997. – 352 p.
18. Tillier B., Amic S., Calley K. Gustave Courbet: Catalogue. – Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2007. – 480 p.