

МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
МОЛОДЫХ СПЕЦИАЛИСТОВ

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСКУССТВА**

ТЕЗИСЫ ДОКЛАДОВ

МОСКВА, 24–27 НОЯБРЯ 2011 г.

THE INTERNATIONAL CONFERENCE
OF YOUNG SPECIALISTS

**ACTUAL PROBLEMS
OF THEORY AND HISTORY OF ART**

ABSTRACTS OF COMMUNICATIONS

MOSCOW, NOVEMBER 24TH–27TH, 2011

Актуальные проблемы теории и истории искусства:
тезисы докладов международной конференции. —
СПб., 2011. — 128 с.

Конференция подготовлена в рамках проекта Темплана
СПбГУ, Мероприятие 7, проект: «От классического
искусства к современному: проблемы истории и теории,
культурологический аспект»,
шифр: 5.23.1110.2011

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСКУССТВА

ACTUAL PROBLEMS OF THEORY AND HISTORY OF ART

Международная конференция молодых специалистов «Актуальные проблемы теории и истории искусства» ежегодно проводится совместно отделением истории и теории искусства исторического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова и кафедрами истории русского и западноевропейского искусства исторического факультета СПбГУ.

Научная конференция посвящена актуальным вопросам теории и истории изобразительного искусства и архитектуры, а также проблемам взаимодействия русской и иных национальных художественных культур.

В конференции принимают участие студенты старших курсов, аспиранты и молодые специалисты. Рабочими языками конференции являются русский и английский.

В 2011 г. конференция проходит 24–27 ноября на историческом факультете МГУ имени М. В. Ломоносова.

Организационный комитет конференции:

Председатель: д. иск., проф., зав. кафедрой всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова И. И. Тучков.

Члены оргкомитета: д. иск., проф. В. С. Турчин (МГУ), д. иск., проф. В. Г. Власов (СПбГУ), к. иск., доц. А. П. Салиенко (МГУ), к. иск., доц. Е. А. Ефимова (МГУ), к. иск., ст. н. с. А. В. Захарова (МГУ), к. иск., ст. н. с. А. С. Преображенский, к. иск., преп. В. А. Расторгуев (МГУ), ст. преп. Е. Ю. Станюкович-Денисова (СПбГУ), асс. С. В. Мальцева (СПбГУ).

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENTS

Искусство Древнего мира и средневекового Востока (Ancient and Medieval Muslim art)	9
Восточнохристианское искусство (Eastern Christian art)	20
Древнерусское искусство (Old Russian art)	41
Западное искусство Средневековья и Нового времени (Medieval and Early Modern Western art)	52
Русское искусство XVIII – начала XX в. (Russian art of the 18th – early 20th cc.)	68
Западное искусство XIX – XX вв. (Western art of the 19th – 20th cc.)	78
Русское искусство XIX – начала XX в. (Russian art of the 19th and early 20th cc.)	97
Русское искусство XX в. (Russian art of the 20th c.)	108
Участники конференции. Алфавитный указатель (Index of the participants)	126

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО МИРА И СРЕДНЕВЕКОВОГО ВОСТОКА

ANCIENT AND MEDIEVAL MUSLIM ART

Звонков Олег Сергеевич

МГХПА имени С. Г. Строганова

olegzvonkoff@yandex.ru

Алебастровые предметы из гробницы Тутанхамона

Амарнский и позднеамарнский периоды — удивительное время в истории египетского декоративно-прикладного искусства. «Сладостный» в своём придворном виде стиль Аменхотепа III постепенно уходит в прошлое. Его место занимает иное искусство — «тонкое», затрагивающее глубинные струнки человеческой души, необыкновенно живое и чувственное. Оно не порывает с традициями древности, а скорее творчески их переосмысливает. Архитектоника и геометризм предыдущих эпох остаются, но этому придается новое значение. Тяжеловесность подчеркнутой прочности уступает место легкости, материальность массы заменяется расчлененной раздробленностью формы.

Конечно, новые формальные качества были связаны с выбором того или иного материала. В связи с этим особое значение получает алебастр — светлый, нарядный, чрезвычайно податливый в резьбе камень. Лучшие образцы работы с алебастром — это артефакты из гробницы Тутанхамона.

Стоит сказать, что литература о гробнице до недавнего времени основывалась на анализе лишь 20 % найденных в ней вещей. Подавляющее большинство артефактов, в том числе, многие объекты настоящего исследования — стали доступны лишь три года назад в связи с публикацией всех материалов архива Г. Картера. Поэтому наше исследование представляется актуальным и свежим. Кроме того, это фактически первый опыт анализа предметов усыпальницы, сгруппи-

рованных по принципу одного материала. Целью исследования является показать значимость алебастровых предметов, выявить их роль в погребальном ритуале, связать с культом.

Самые важные предметы (они являются одними из главных в гробнице в целом) — ковчег для каноп, барка, символизирующая небесное плавание фараона, а также охранительные стелы Анубиса. Светильники из погребального покоя поражают воображение своей изысканностью, совершенством и неземной, божественной красотой. Многочисленные алебастровые сосуды различаются по своему назначению: сосуды для вина, коробочки для притираний, чаши для омовений. Однако среди них можно выделить не только функциональные группы, но и визуально-типологические. Алебастровые предметы из гробницы Тутанхамона анализируются в докладе прежде всего по этому принципу.

Наше исследование позволяет прийти к выводу, что в рассматриваемую эпоху алебастр играл особую сакральную роль, видимо, в силу своей «светоносности». Символика, которой наделены алебастровые предметы, по нашему мнению, позволяет проникнуть в самую сокровенную суть египетского мировоззрения.

Налимова Надежда Анатольевна

МГУ имени М. В. Ломоносова

nalim1973@mail.ru

Классические Афины до «эпохи Перикла»: утраченные архитектурные и живописные памятники

Временем наивысшего подъема в классическом искусстве Афин по праву считается краткий период, в литературе Нового времени именуемый «эпохой Перикла». Нередко классические Афины и «Периклов век» рассматриваются как понятия почти синонимичные, особенно когда речь заходит об искусстве. Но справедливо ли это? Никто не станет оспаривать тот факт, что активная культурная политика Перикла, исключительный размах инициированного им стро-

ительства обусловили расцвет архитектуры и монументального искусства Аттики во второй половине V в. до н. э. Однако бесспорно и то, что оживление строительной и художественной деятельности в Афинах началось задолго до реализации «перикловой» программы. Имеются ввиду 470-е – 460-е гг. до н. э., составляющие еще одну, чрезвычайно яркую эпоху в политической и художественной жизни Афин.

За многими культурными инициативами этого периода стоит фигура Кимона — блестящего стратега и государственного деятеля, победителя персов при Эвримедонте, который на протяжении многих лет был «политиком номер один» в Афинах и непосредственным предшественником Перикла на ниве покровительства искусстваам. От «кимоновских» Афин не осталось почти ничего. И даже в литературе «Периклов век» своим блеском заслонил ту эпоху, которая ей непосредственно предшествовала. Однако археологические и эпиграфические данные позволяют ощутить размах и значимость проектов, реализовывавшихся в Афинах «эпохи Кимона». Среди них видное место занимают масштабные живописные работы, выполненные крупнейшими мастерами-монументалистами своего времени. Это росписи храма-героона Тесея, который был выстроен на месте погребения останков афинского царя, привезенных Кимоном с острова Скироса, и батальные картины Стои Писианакта, более известной как Расписная стоя (στοὰ ποικίλη). В классическом искусстве последующего времени — в частности, в скульптурных декорациях Парфенона и других построек Акрополя — мы обнаруживаем следы сильнейшего влияния этих живописных образцов, в которых прежде, чем в скульптуре разрабатывалась новая иконография важнейших мифологических сюжетов. Так, сохранившиеся памятники аттической скульптуры, наряду со свидетельствами античных авторов, позволяют прикоснуться к совершенно утраченному для нас искусству, которым вдохновлялись греческие мастера не одного поколения.

Погребальные сооружения Кари IV в. до н. э.

В данной работе рассматривается группа карийских погребальных сооружений. Для обозначения хронологических рамок взят IV век до н. э., включающий в себя важнейший для Кари периода правления Гекатомнидов. Выбор этого материала требует небольшого пояснения. На данный момент нет единой, общепринятой типологии карийских гробниц. Это обусловлено разнородностью памятников и многообразием карийской культуры в целом. Некоторые исследователи вовсе отрицают возможность создания единой системы. Вопрос типологии остается актуальным, открытым, и широко обсуждается.

Тем не менее, можно выделить условную группу памятников — «гробниц с подземной погребальной камерой и надземной постройкой». Такие гробницы встречаются и в более ранние периоды, например, в Бечине (Beçin), конец VI – начало V в. до н. э. В камере находится саркофаг или несколько саркофагов. Камеры гробниц IV в. перекрыты ложным (или ложным полуциркульным) сводом — например, так называемое «Built Tomb» («Погребальное сооружение») в Лабранде. По всей видимости, эта гробница служила усыпальницей «династии» жрецов святилища Зевса Лабрандского на протяжении нескольких веков.

Открытая в 2010 г. гробница в городе Милас (прозванная «гробницей Гекатомны») имеет сходную структуру. Особого внимания в этом памятнике заслуживают настенные росписи и рельефный саркофаг. Точной датировки и атрибуции пока нет, но не исключена возможность, что это гробница представителя династии Гекатомнидов.

Галикарнасский Мавзолей является логическим продолжением этой линии. Под высоким сооружением находилась вытянутая погребальная камера с ложным сводом. Приведенные выше памятники позволяют реконструировать внутренний вид Мавзолея.

Этот подход не приближает нас к общей строгой типологии, но выделение подобных групп (или организующих принципов) позволяет осветить большой пласт карийской культуры.

Могилевская Екатерина Владимировна

СПбГУ

chegovamasha89@mail.ru

К проблеме датировки группы боспорских акварельных пелик из собрания Государственного Эрмитажа

Сообщение посвящено проблеме датировки так называемых акварельных пелик, найденных во время раскопок некрополей античных городов Боспорского царства и хранящихся ныне в коллекции Государственного Эрмитажа. Сосуды являются продукцией боспорских, а не аттических керамических мастерских. Согласно классификации античной керамики по формам, рассматриваемые сосуды называются пеликами. Роспись на их поверхности выполнена накладными красками.

Все исследователи, в большей или меньшей степени уделявшие внимание группе расписных сосудов, датировали их довольно широко — концом IV–III вв. до н. э., иногда доводя верхнюю дату до II в. до н. э. (В. Д. Блаватский). Попытки сузить датировку (В. Ф. Гайдукевич, Т. Н. Книпович, М. М. Кобылина), однако, свелись лишь к отказу от включения II в. до н. э. в диапазон бытования акварельных пелик. Интересовались акварельными пеликами преимущественно отечественные исследователи. Из зарубежных ученых проблеме их датировки уделил внимание только К. Шефолд, отнеся одну акварельную пелику из собрания Эрмитажа к концу IV в. до н. э. В современных изданиях к таким сосудам (группе в целом или отдельным экземплярам) принято применять широкую датировку (III–II вв. до н. э.), устоявшуюся еще в первой половине XX в.

Для определения даты акварельных пелик основную роль традиционно играет археологический контекст, но применение принципов искусствоведческого анализа (сравнительный анализ и осмысление стилистики росписей, способа нанесения красок, техники рисунка) позволяет скорректировать и уточнить датировку. В результате сосуды, сгруппированные по тем или иным признакам, могут быть выстроены в определенную хронологическую последовательность, в которой одна группа относится к концу IV — началу III в. до н. э., вторая — к первой половине III в. до н. э., третья — к середине III в. до н. э.

Васько Дмитрий Сергеевич

СПбГУ

robojat@gmail.com

К истории фальсификаций древнегреческой расписной керамики

Блестящее черное покрытие древнегреческих керамических сосудов, именуемое лаком, качество которого еще недавно оставалось на недостижимом уровне, длительное время препятствовало успешному созданию подделок античной расписной керамики. Об этом в свое время писали А. Л. Бертье-Делагард, Э. фон Штерн, Э. Пауль. Некоторым подделкам удалось занять место в музейных собраниях¹. Поэтому трудно не согласиться с высказыванием А. Б. Ашика: «надобно быть истинным знатоком и уметь различить древнюю работу от новейшей, чтоб не сделаться жертвою обмана и не поплатиться дорогою ценою за сосуд самый обыкновенный»². А. Б. Ашик не мог и предполагать, что его исследование послужит источником для создания нескольких подделок, которые хранятся в Курске (пелика и две гидрии)³. В статье И. П. Нерубенко был поставлен вопрос о подлинности пелики, которую И. В. Шталь сочла несомненной подделкой, основываясь на нехарактерных для античной вазописи особенностях росписи этого сосуда, и нашла ему аналогию в Рижском музее: «это подделки, учитывающие спрос на античную северопричерноморскую керамику, вазы керченского стиля, воспроизводящие хорошо известную древнюю роспись, но бессознательно привносящие в нее нормы эстетического восприятия своей эпохи и забвение, непонима-

¹См. Вдовиченко И. И. Античные расписные вазы из Крымских музеев. Симферополь, 2003. С. 89–90.

²Ашик А. Б. Боспорское царство с его палеографическими и надгробными памятниками, расписными вазами, планами, картами и видами. Одесса, 1848, 1849. С. 6.

³Опубликованы: Нерубенко И. П. Коллекция краснофигурной керамики в Курском областном краеведческом музее // Античные коллекции из раскопок Северного Причерноморья. М. 1994. С 97–100. Рис. 1–3, 6–9, 10–11.

ние норм далекой от нее античности»¹. У того же автора находим замечание относительно гидрий: «по общему типу росписей создается впечатление, что они переписаны заново уже в XIX веке по остаткам прежней поврежденной росписи и имеющимся античным образцам»².

Эти образцы — подлинники из собрания Государственного Эрмитажа — удалось отождествить по сделанным с них рисункам, опубликованным в упомянутом труде А. Б. Ашика³. Это позволило уточнить время создания подделок и выделить элементы росписей, свойственные как подлинным вазам, так и их имитациям, интерпретированные ранее как нехарактерные для произведений античной расписной керамики.

Журбина Екатерина Викторовна

МГУ имени М. В. Ломоносова

ketevan-hatz@yandex.ru

История Амура и Психеи в древнеримском изобразительном искусстве

Образы Амура и Психеи имеют длительную изобразительную традицию. Они были представлены преимущественно в памятниках скульптуры и монументальной живописи античности. Неизбежно возникает вопрос о литературных источниках данной иконографической традиции. Единственным источником, описывающим миф об Амуре и Психее, является вставная новелла в «Метаморфозах» Апулея (V глава).

¹Шталь И. В. Из дискуссии к: Нерубенко И. П. Коллекция краснофигурной керамики в Курском областном краеведческом музее // Античные коллекции из раскопок Северного Причерноморья. М., 1994. С. 101.

²Там же. С. 102.

³В музее Виктории и Альберта имеется гидрия с похожей историей создания: оригинал из второй коллекции В. Гамильтона был опубликован М. В. Тишбейном, а в 1830–1840-х гг. по этой публикации была сделана имитация.

Целью настоящего доклада является рассмотрение вопроса о возможном воздействии именно текста Апулея на последующую иконографическую традицию в римском изобразительном искусстве, а также соотношение поздней иконографии с ранними памятниками (греческими и «доапулеевского» времени).

Петрова Любава Дмитриевна

Европейский университет в Санкт-Петербурге

vinnie_poohu@pisem.net

**Фрески бань замка Кусейр Амра.
Аспекты перцепции арабо-мусульманской
культурой античного наследия**

Замок Кусейр Амра (715–750 гг.), расположенный на территории современной Иордании, знаменитый на весь мир своими росписями, принадлежит к типу замков пустыни (особому виду загородных резиденций) и представляет собой характерный памятник искусства эпохи Омейядов. Изобразительное искусство этого времени зачастую представляется эклектичным и распадающимся на разрозненные заимствования из предшествующих эпох, в частности, эллинизма.

Росписи замка Кусейр Амра представляют собой огромный по своему размаху живописный ансамбль. Фрески бань, примыкающих к основному дворцовому комплексу, – лишь его небольшая часть. Росписи сводов помещений самих бань, а также фрески стен прилегающих помещений тематически весьма разнообразны. Здесь есть сцены охоты, многофигурные символические композиции, изображения купающихся обнаженных женщин и детей, растительные орнаменты, а также изображение карты звездного неба в куполе кальдария (помещения с горячей водой), которое является одним из наиболее ранних сохранившихся изображений подобного сюжета в монументальной живописи средиземноморского региона. Как концепция росписи в целом, так и большинство отдельных мотивов и иконографических схем, а также сюжет росписи кальдария заимствованы из произведе-

ний искусства и научных трактатов эллинистического мира.

Подобный круг сюжетов полностью соответствует концепции арабского ученого и врача Абу-Бакра Ар-Рази (865–925 гг.), изложенной им в трактате «Духовное врачевание», согласно которой изображения именно этих сюжетов способствуют гармонизации трех частей души: растительной, животной и разумной. Абу-Бакр Ар-Рази является последователем восточного перипатетизма, и в своем трактате развивает идеи Платона. Авторы росписей бань замка Хирбат аль Мафджар выражают новые идеи, также используя изобразительный арсенал, заимствованный ими из искусства эллинизма.

Таким образом, рассматриваемое нами явление — не один из «малых ренессансов», характерных для Западной Европы и Византии, которые, по сути, являлись временной победой антикизирующих течений, реминисценциями некой закончившейся эпохи; тем более, это не аналог искусства эпохи Возрождения. Перед нами своеобразное продолжение непрерывной традиции, берущей свое начало в античности.

Кирюшкина Екатерина Владимировна

*НИИ РАХ; Институт истории искусств во Флоренции
catery@yandex.ru*

Особенности формирования и развития декора дворцовой архитектуры мусульманской Испании

В декоративном убранстве резиденций, возведенных для правителей аль-Андалуса¹, заметны отличия в наборе изобразительных средств, манере исполнения, композиционных решениях, что вызывает ряд важных для понимания традиции, сложившейся в архитек-

¹Аль-Андалус — арабское название завоеванных мусульманами территорий Пиренейского полуострова, которое впоследствии дало имя одной из автономных областей современной Испании — Андалусии, находящейся на юге полуострова. Определение «Ишбания» в Средние века применялось только к христианской части полуострова.

туре мусульманской Испании, вопросов: какие факторы могли оказывать влияние на процесс формирования и развития дворцового декора, по какому пути оно шло? Какие отличительные черты свойственны испано-мусульманской¹ традиции архитектурного декора?

Интерес к этой проблематике намечился уже в общих работах по искусству и архитектуре мусульманской Испании середины прошлого столетия, принадлежащих преимущественно испанским исследователям. На протяжении второй половины XX в. для ученых разных стран испано-мусульманский декор становится объектом пристального внимания: важное значение уделяется сбору и классификации различных орнаментальных мотивов, используемых в декоре; обращению к вопросам происхождения и эволюции тех или иных декоративных форм. Однако, в работах, созданных в это время, как и в исследованиях последних лет, задача рассмотреть формирование испано-мусульманской традиции архитектурного декора как целостного процесса, выявляя особенности и закономерности его развития, не ставилась. Между тем, изучение этой проблемы, в особенности на примере дворцового декора — материала более богатого в сравнении с декором культовой архитектуры, — могло бы существенно дополнить наши представления не только об архитектуре мусульманской Испании, но и о художественной традиции, сложившейся на Пиренейском полуострове в целом, дав возможность понять, можем ли мы рассматривать эту традицию как самостоятельное художествен-

¹Среди ученых до сих пор нет единого мнения в отношении термина, который мог бы применяться для обозначения художественной традиции, сложившейся в мусульманской Испании. Испанские исследователи (Pavon Maldonado B., Torres Balbas L., Borrás Gualis M.) склонны использовать определение «испано-мусульманский», в отличие от широко распространенных в научной литературе других европейских стран, в том числе и России, определений «испано-мавританский» и «мавританский». Немецкая исследовательница Марианна Барруканд, рассмотрев разные варианты определений (испано-магрибинский, иберо-исламский и пр.), пришла к выводу, что ни один из них не отражает всей сути искусства, развивавшегося на территории мусульманской Испании, поэтому для простоты выбирает определение «андалусский», в большей степени являющееся географическим термином (Barrucand M. Moorish architecture in Andalusia. Cologne, 1992. P. 18).

ное явление или лишь как локальный вариант искусства Магриба¹, согласно устоявшемуся в научной литературе² мнению?

Несмотря на то, что до настоящего времени в Испании сохранились лишь части нескольких дворцовых сооружений мусульманских правителей³, благодаря кропотливому труду археологов и реставраторов мы все же можем составить представление о том, каким было декоративное убранство их интерьеров. Выделение наиболее часто используемых декоративных элементов и обращение к вопросу их происхождения, поиск возможных связей с декоративными традициями соседних культур, при соблюдении хронологического принципа анализа, позволит описать эволюцию различных декоративных форм и концепцию декоративного убранства испано-мусульманского дворцового интерьера в принципе, и ответить на поставленные выше вопросы.

¹Магриб (араб. — место заката, запад) — в арабской средневековой классической географии мусульманские территории к западу от Египта

²Каптерева Т. П. Искусство стран Магриба. Средние века и Новое время. М., 1988; Каптерева Т. П. Испания. История искусства. М., 2003; Уотт М., Какция П. Мусульманская Испания. М., 1976.

³Мадина-эль-Захра — резиденция кордовских халифов, возникшая по инициативе Абд ар-Рахмана III в 936 г., фрагменты дворца XI в. в Малаге, дворец Альхафериа в Сарагосе, внутренний двор резиденции Альмохадов в Севилье и дворцово-парковый ансамбль Альгамбра в Гранаде.

ВОСТОЧНОХРИСТИАНСКОЕ ИСКУССТВО

EASTERN CHRISTIAN ART

Графова Мария Александровна

МГУ имени М. В. Ломоносова

mgrafova@yandex.ru

Апсида церкви Санта Мария Антиква и связанные с ней историографические проблемы

Церковь Санта Мария Антиква на Римском Форуме — сложный и важный памятник римской монументальной живописи VI–X вв. На его стенах имеется много слоев древних фресок. Одни из них изучены больше, другие — меньше. Один из самых малоизученных участков живописи — апсида. Последний из слоев ее росписи, изображающий стоящего Христа с двумя шестикрылыми тетраморфами, папой-донатором Павлом I (757–767 гг.) и его святой покровительницей, сохранился очень плохо. От трех предшествующих известны только частично композиция первого слоя и надпись из второго. За прошедшее с момента раскопок церкви столетие немало гипотез возникало относительно чрезвычайно интересного для исследователей гипотетического слоя, составлявшего часть большой декорации времен папы Иоанна VII (705–707 гг.).

Доклад посвящен закрепившейся в историографии необоснованной гипотезе о том, что слой папы Иоанна, относительно которого более-менее доказано разве само его существование, непременно изображал Богородицу — Царицу Небесную (Maria Regina) на престоле, с Младенцем и предстоящими святыми и ангелами. С этой темой оказываются связаны более широкие историографические проблемы: во-первых, уместно ли навязывать раннему периоду христианского искусства логику исследования, предполагающую наличие схем и стандартных вариантов декорации? Последняя годится для более поздних периодов с относительно репрезентативной вы-

боркой материала, но не для Раннего христианства и Раннего средневековья, сохранившиеся памятники которых, прежде всего монументальные, так немногочисленны и зачастую уникальны в своем роде. Во-вторых, насколько вообще методологически уместен сам упор на изучение композиции ранней апсиды как таковой, в отрыве не только от прилегающей триумфальной арки, но и от декорации прочих частей храма?

Valentina Cantone

University of Padua

valentina.cantone@unipd.it

**A Study on the Illuminated Manuscripts
from the Parchment to the Digital Library Online:
Report on a Project Financed by the European Social Funds**

Since the researches of the last century, initials and headpieces in Greek manuscripts have acquired a central position in the studies on Byzantine Art. But, despite a large number of important articles and catalogues published up to date, the problem of Byzantine ornaments on parchment is still offering new perspectives of study.

After a four years long research in the National Library of Venice, it was possible to collect a group of thirty manuscripts from Constantinople datable from the end of the 9th up to the first half of the 11th century which contain decorations in blue and green or blue and gold. With the supervision of Professor Italo Furlan, it was possible to reconstruct the complex artistic *koiné* of Constantinople during the Macedonian Rule, when the traditional Early Byzantine patterns were rearranged with new models taken from the contemporary Islamic Art. Through the contamination of different artistic sources there was developed a new luxurious and learned style diffused during the 10th century not only in parchment manuscripts decorated for the court of Constantinople, but also on dishes and plates, on architectural ceramics, on brickwork decorations, sculpture, mosaics and jewels realized in the Capital of the Empire, or far from Constantinople, by its craftsmen

or under their strong influence.

One of the most interesting manuscript in Blau-Gold Laubsäge-Ornamentik from the Marciana Library is the codex Graecus 360 (696). The Menologion of November in 550 sheets shows a repertory of decorations useful not only to enrich the knowledge on history of Macedonian illumination. In fact, it is possible to demonstrate that the codex Marcianus was realized in the same scriptorium as the Hippatrika of Berlin, around the middle of the 10th century. The interdisciplinary approach to this important manuscript which could bring new light on a metropolitan scriptorium functioning during the Macedonian Rule is sustained by the study of its artistic patterns but also by a new analysis of the paleographical elements, that is conducted in collaboration with Pasquale Orsini, who is writing with me a monograph on the manuscript of Venice that will be digitalized entirely in order to be published online, thanks to the resources offered by the European Social Funds.

Захарова Анна Владимировна

МГУ имени М. В. Ломоносова

zakharova@inbox.ru

**Византийская живопись
второй половины X – начала XI в.
по миниатюрам рукописей**

Между серединой X в. и второй четвертью XI в. в истории византийского искусства лежит звено, соединяющее Македонский ренессанс и живопись «аскетического направления». В начале этого промежутка — произведения, наиболее близкие по духу античной классике, в конце — образы, наиболее от нее далекие, отрешенные и надмирные.

Как произошёл этот поворот? Каковы основные его этапы? Какие были найдены формы и приемы, позволяющие сообщить образам столь отличное от классической основы содержание?

Ответить на эти вопросы можно, рассмотрев миниатюры не-

скольких рукописей второй половины X — первой четверти XI в. Столичное искусство этого периода нам известно, прежде всего, по миниатюрам рукописей. Иконы и мозаики крайне малочисленны, а памятники провинциальной монументальной живописи в основном представляют в сильно упрощенном виде те же процессы. Среди них, как и среди иллюстрированных рукописей, очень мало датированных произведений. И все же, несмотря на очевидные трудности, иллюстрированные рукописи дают достаточно материала для выявления основных шагов в развитии искусства этого переходного периода.

Silvia Pedone

“Tor Vergata” University, Rome

silvia.pedone@gmail.com

Visual Effects and Visual Infection in Islamic and Byzantine Champlévé Sculpture

The presence of the same or very similar decorative motifs and techniques in different artistic traditions is currently a much-debated topic in art historical studies, particularly in Byzantine studies. Usually the phenomenon is explained through “contacts” or “contagions” connecting different cultures and making possible artistic exchanges, within the wider context of cultural migrations and expansions.

The Mediterranean area offers a still vivid witness of such contagion process, and the present paper aims at exploring it through the analysis of a particular artistic technique, the champlévé sculpture, spread out both in Islamic and Byzantine world. We find this kind of decorative sculpture in monuments symbolically linked to the birth of Islamic art, like the Dome of the Rock, but also in the Balkan area.

The technical features of this production, with the “modularity” and the abstract geometric combinability of its design and visual effects, fostered the spread of mixed or “contaminated” decorative patterns, coming from different cultural tradition, as we can see, for example, in the appropriation and adaptation of palmette motifs or the cufic and pseudo-

cific characters. This artistic trait d'union had a longstanding influence between the 8th century and the end of Byzantine empire.

Щербакова Александра Валерьевна

МГУ имени М. В. Ломоносова

sandrik134@gmail.com

**Пространство кафоликаона Осиос Лукас в Фокиде
и его возможный прототип –
храм свв. Сергия и Вакха в Константинополе**

Архитектура кафоликаона монастыря Осиос Лукас относится к типу октагона на тропках усложненного плана с галереями. Это самый развитый и лучше всего сохранившийся образец данного типа храмового зодчества средневизантийского периода, однако в современном искусствознании не существует монографического исследования, посвященного архитектуре данного памятника.

Сохранилось три значительных храма средневизантийского периода типа октагона на тропках: Осиос Лукас, Неа Мони и Дафни. В этом ряду кафоликон Осиос Лукас выделяется сложной организацией пространства с подкупольным ядром, обрамленным двухъярусными галереями.

Целью данной работы является прояснение путей возникновения архитектурного образа кафоликаона Осиос Лукас с помощью исследования различных влияний и близких решений в прошлом византийской архитектуры. На основе анализа объемно-пространственного образа кафоликаона выявляется связь с возможными источниками подобного архитектурного решения.

Одним из важнейших ресурсов развития византийской архитектуры остается богатый опыт строительства VI в. Наиболее вероятным прототипом в данном случае можно считать храм свв. Сергия и Вакха в Константинополе. В архитектурном образе кафоликаона Осиос Лукас, как и в церкви свв. Сергия и Вакха, доминирует свободное центральное зальное пространство, обрамленное двухъярусным

обходом. Интересно проследить средства создания этого цельного пространства в обоих храмах и описать те изменения в кафоликоне Осиос Лукас, которые были связаны с необходимостью следовать канонам крестово-купольной системы: здесь отчетливо читаются рукава креста, выходящие в галереи.

С другой стороны, в интерьере кафоликона Осиос Лукас синтезируются некоторые важнейшие тенденции средневизантийской архитектуры. Большое свободное подкупольное пространство, доминирующее в художественном образе храма, позволяет провести параллели с церквями типа вписанного креста, а иерархическое соотношение подкупольного пространства и галерей позволяет установить связь со структурой храмов на четырех колонках.

Фрезе Анна Андреевна

СПбГУ

anna.freze@mail.ru

**Соотношение периферии и основного ядра храмов
в византийской и древнерусской архитектурных традициях:
о применимости термина «пятинефный»
к памятникам IX–XII вв.**

В 1927 г. вышли две статьи Н. И. Брунова о пятинефных церквях в Византии, положившие начало острой полемике. Опубликованная в 2005 г. монография Л. Тайс «Flankenräume im mittelbyzantinischen Kirchenbau» («Боковые компартименты в церквях средневизантийского периода» — пер. А. Ф.) позволяет дискуссии выйти на новый уровень. В своем исследовании Л. Тайс приводит значительное количество аргументов в пользу первоначального существования у целого ряда общеизвестных памятников Константинополя IX–XII вв. дополнительных боковых пространств.

Выводы Л. Тайс дают более серьезные основания для обсуждения вопроса о «пятинефной» традиции константинопольских церквей в IX–XII вв. Действительно, при условии существования боковых пространств в северной церкви Фенари Иса Джамии, в Календерханэ Джамии, Гюль Джамии и частично в Килисе Джамии и Эски Имарет

Джами, их плановая структура становится в целом аналогичной основному пятинефному ядру собора Св. Софии в Киеве. Во всех перечисленных памятниках рукава креста, за исключением восточного, открытые в пределах наоса и боковых нефов, отделялись от следующих за ними компартиментов трибеломом. Именно за счет последнего организовывалась и связь, и разделение между двумя поясами ячеек, окружающих подкупольный квадрат. Значительные по высоте и ширине пролеты арок трибелонов константинопольских церквей позволяли соседним пространствам перетекать друг в друга, обеспечивая зрительное единство интерьера.

Тем не менее, необходимо анализировать не только плановую структуру и объемно-пространственную композицию, но и функциональные взаимоотношения ядра храма и его периферии, выходя также и на символично-идеологический уровень. Использовались ли дополнительные пространства исключительно для увеличения вместимости или обеспечения связи как между компартаментами, так и с окружающими зданиями? Служили ли только церковным нуждам: для определенных действий во время литургии, размещения молен, хранения литургической утвари и выносных икон, показа реликвий, организации захоронений, или также и светским: для проведения собраний, хранения документов или, как в больших дворцовых церквях, трапез, приемов и переодеваний государя? От конкретной функции боковых пространств часто зависела и степень их открытости в основное ядро храма.

Гринберг Мария Владимировна

МГУ имени М. В. Ломоносова; ГосНИИР

maria.grinberg@gmail.com

Минологий Син. гр. 9 и рукописи его круга

Рукопись Син. гр. 9 является десятым томом минология Симеона Метафраста и включает тексты житий святых с мая по август. Коллофон на листе 231 указывает дату завершения рукописи — 1063 год. От первоначального издания, состоявшего из десяти томов, помимо

московского минология, сохранился том на первую половину октября — Sinait. cod. 500¹. Рукописи были написаны так называемым «переписчиком Метафраста», специализировавшимся на изготовлении литургических рукописей в 50–60-е гг. XI в.²

В третьей четверти XI в. в скриптории Студийского монастыря была создана группа иллюстрированных кодексов различного содержания. Так, знаменитая псалтирь Add. 19352 из Британской библиотеки была исполнена монахом Феодором по заказу игумена Михаила в 1066 г. Атрибуция других иллюстрированных рукописей Студийскому скрипторию основывалась на иконографических и стилистических особенностях украшающих их миниатюр. По мнению Дж. Андерсона, там же была исполнена и рукопись Син. гр. 9³.

Как показало исследование И. Хуттер, до 50-х гг. XI в. рукописи, исполненные в Студийском монастыре, не были иллюстрированы вовсе или ограничивались скромной орнаментацией. Потребность в украшении рукописей миниатюрами возникла лишь во второй половине XI в. Маловероятно, что в этот период монастырь располагал квалифицированными художниками. Скорее всего, декорация кодексов исполнялась в некоей независимой мастерской по заказу нескольких крупных монастырей⁴.

Это заставляет вновь обратиться к вопросу атрибуции рукописей третьей четверти XI в. и проблеме сотрудничества столичных художников с различными скрипториями. Данный доклад посвящен исследованию стиля миниатюр Син. гр. 9, определению круга наиболее близких ему памятников и выявлению их художественной специфики.

¹Patterson Ševčenko N. Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion. Chicago-London, 1984. P. 61–72. — Отсутствующий в составе рукописи лист с концом жития свв. Космы и Дамиана находится в Российской национальной библиотеке в Санкт-Петербурге под № гр. 373.

²Hutter I. Le Copiste du Métaphraste. On a Center for Manuscript Production in Eleventh Century Constantinople // Atti del V colloquio internazionale di paleografia greca (Cremona, 4–10 ottobre 1998) / A cura di G. Prato. Firenze, 2000. P. 535–586.

³Anderson J. C. The Common (Studite) Origin of the Moscow Menologium and Jerusalem Gregory // Byzantion. 1987. T. LVII. P. 5–11.

⁴Hutter I. Theodoros βιβλιογράφος und die Buchmalerei in Studiu // Οπώρα. Studi in onore di mgr Paul Canart per il LXX compleanno, 1997. P. 177–208.

Макарова Анна Львовна

*Государственный институт искусствознания
mashico@inbox.ru*

Фрески алтарной апсиды церкви Рождества Богородицы в Бетании (Грузия): стиль живописи и проблема датировки

В докладе будут представлены предположения относительно времени создания росписей алтарной апсиды церкви Рождества Богородицы в Бетании, сделанные на основе анализа стиля живописи, как в соотношении с фресками в основном объеме памятника, так и в сопоставлении с другими произведениями грузинского искусства в соответствующих хронологических границах

Мои выводы в значительной степени основаны на трудах предшествующего поколения исследователей, в первую очередь, Е. Приваловой, посвятившей сложным проблемам бетанийского храма многие годы работы. Особенно важна ее статья «Новые данные о Бетани» (1980 г.), которая благодаря постановке проблемы о разновременном характере различных частей живописного ансамбля памятника открывает перспективы для анализа, размышлений и выводов.

В частности, необходимо рассмотреть некоторые проблемы, связанные с архитектурой бетанийского храма. Возможно, церковь перестраивалась в XI–XII вв., что важно учитывать при попытках уточнения датировок разновременных живописных зон в алтарной апсиде и основном объеме.

Как имеющиеся исторические сведения, так и стилистический анализ росписи позволяют с большой долей уверенности отнести фрески алтарной апсиды церкви в Бетании к середине — второй половине XI в. Однако для обоснования этой гипотезы и более точной временной локализации живописи алтаря необходимо сопоставить ее с максимально полным кругом грузинских памятников соответствующего периода и соотнести его с византийским стилистическим контекстом.

Овчарова Ольга Владимировна

МГУ имени М. В. Ломоносова

o_ovtcharova@yahoo.com

История изучения фресок Нерези (иконографический аспект)

Идентификация представленных в Нерези композиций не представляла трудностей, и в основном была осуществлена первым исследователем памятника Н. Л. Окуневым в 1920-е гг. Он же определил иконографический тип изображения Христа-Священника в юго-западном куполе, основное содержание росписей вимы и главный сюжет декорации нартекса — житийный цикл Св. Пантелеймона. Конкретные детали цикла, так же как и другие темы, фигурирующие в притворе, начали выясняться в 1970-е гг. (Р. Хаманн-Мак Леан, П. Милькович-Пепек) и обсуждаются до сих пор (Д. Барджиева-Трайковска). Особенности трактовки алтарных композиций, в особенности мотив апостольского целования в «Причащении», к которому первым привлек внимание П. Милькович-Пепек (1970 г.), также продолжают оставаться предметом дискуссии (Ш. Герстель, И. Синкевич, О. В. Овчарова). Изображения святых, представленные в Нерези, в большинстве своем утратили идентифицирующие их надписи. Часть имен была установлена последовательными усилиями Д. Мурики, С. Томекович, Г. Бабич, И. Синкевич. Другие остаются невыясненными.

Интерпретация нерезских образов по большей части опиралась на материалы дискуссии, связанной с Соборами 1156–1157 гг. Такое направление исследования задавала Г. Бабич (1966) г. Приверженность ее концепции обнаруживает, в частности, монография И. Синкевич (2000 г.), для которой соборная проблематика становится едва ли не универсальным ключом, применимым к каждому образу ансамбля. Но если трактовка купольных росписей как своеобразной иллюстрации к словам молитвы Херувимской песни, игравшим ключевую роль в ходе соборной дискуссии, представляется убедительной, то связь с теми же дебатами, например, фрески с песнотворцами, оказывается бездоказательной: интерпретация И. Синкевич

основана на ложном понимании текстов на свитках большинства гимнографов.

Новая тенденция наметилась в 2000-е гг.: поиск информации, способной пролить свет на иконографию Нерези, переместился из области материалов, относящихся к Соборам, в сферу монастырских уставов комниновского времени (Н. Паттерсон-Шевченко, О. В. Овчарова).

Веремьёва Алеся Валерьевна

МГУ имени М. В. Ломоносова

maredentro8@gmail.com

**Икона Богоматери «Бенедиктинок» из собора в Андрии
и некоторые другие памятники византийской
иконописи в Южной Италии.**

**Проблема художественных взаимосвязей
Византии и Запада в период около 1200 г.**

На территории Южной Италии сохранился целый ряд икон XII–XIII столетий, созданных византийскими мастерами либо подражавшими им латинскими художниками. Очень многие из этих памятников недостаточно изучены и лишь эпизодически привлекаются для исследования проблемы взаимодействия художественных культур Византии и латинского Запада. Цель доклада — осветить некоторые наиболее важные аспекты этой проблемы на основе описания происхождения, стиля и иконографии сохранившихся в землях Апулии иконописных произведений.

Среди всех византийских провинций, владения Константинополя в Южной Италии всегда имели очень важное историческое и культурное значение. Защита своих политических, церковных и территориальных прав на этих землях на протяжении долгих столетий оставалась для Византии важнейшим приоритетом. Калабрия и Апулия, называемые в ранних источниках областью Отранто, в силу своей естественной близости к греческому Востоку и истори-

ческой связи с ним, наиболее длительное время оставались в орбите непосредственного влияния Византии, и потому именно на данных территориях особенно очевидно существование преемственности византийским традициям в сфере искусства.

В ряду сохранившихся на юге Италии греческих икон образ Богородицы из Андрии занимает исключительное положение. Во-первых, икона является памятником, выдающимся по качеству, и, вероятно, наиболее древним из дошедших до нас. Во-вторых, возможно, именно она послужила образцом для некоторых других богородичных икон, созданных местными мастерами. Большинство из их относится к периоду латинского владычества в Константинополе (1204–1261 гг.), озаменованному масштабной «миграцией» греческих икон на Запад.

Об иконе из Андрии до сих пор не существует ни одного монографического исследования, и попытки вписать ее в историко-художественный контекст продолжают. Происхождение иконы Богородицы из Андрии также до сих пор остается загадкой, так как до нас не дошло никаких письменных свидетельств о том, откуда и как она прибыла в Италию. Рассмотрению данной проблемы, а также подробному анализу стиля и иконографии иконы в контексте основных тенденций византийской живописи того же периода (с привлечением широкого круга возможных аналогий) посвящена основная часть доклада.

Так как древность и исключительное качество образа Богородицы из Андрии послужили поводом для исследователей предполагать ее влияние на сложение местной иконографической и, отчасти, стилистической традиции (данная гипотеза приводится в большей части существующей литературы), в докладе будут кратко рассмотрены некоторые иконы, созданные на этих землях (или привезенные извне) примерно в тот же период. Среди них — образ Мадонны де Корсиньяно из собора в городе Джовинаццо, икона Богоматери из собора в Сипонто, фрагмент с изображением лика Богоматери из Банцы и другие. Все они по тем или иным причинам входят в круг произведений, созданных под предполагаемым влиянием иконы из Андрии.

Мальцева Светлана Владиславовна

СПбГУ

sm@resava.ru

О проблемах балканских влияний и параллелей в древнерусской архитектуре

Общеизвестным является факт, что различные славянские народы, принявшие Православие, хотя и оставались разделенными в пространстве, были тесно связаны друг с другом через общий источник их культур — Византию. Однако, хотя и Древняя Русь, и балканские страны постоянно черпали вдохновение в византийской культуре, их собственные художественные традиции не были ее точными копиями и представляли множество вариаций. Интересно, что некоторые типологические, конструктивные, иконографические и стилистические аспекты архитектуры и живописи Руси и балканских стран демонстрируют примечательное сходство, которое не может быть объяснено использованием общих византийских образцов. Это сходство дало основание для гипотезы, возникшей около середины XX в. и активно обсуждавшейся советскими и балканскими исследователями, согласно которой Русь была подвержена южнославянскому влиянию.

В том, что касается архитектуры XII–XV вв., эта гипотеза так и не была доказана, однако она до сих пор играет важную роль в научной литературе. Мы бы хотели проанализировать несколько наиболее ярких примеров сходства между памятниками древнерусской и сербской архитектуры XII–XV вв., чтобы найти методы для объяснения характера этого сходства и попытаться понять, следует ли в этих случаях говорить о влиянии, заимствовании или параллельном развитии.

Lorenzo Riccardi

“La Sapienza” University, Rome

riccardi.lorenzo@gmail.com

**Between West and East: on Some Unknown Panels
of the 13th–14th Centuries in Latium (Italy)**

I would like to present some unknown panels from Latium (Italy) datable to the 13th and 14th century. At present, I am doing research on panel paintings in order to collect all the specimens in a Corpus. Compared to mural images, the panels have received — with a few exceptions — less attention from the critics. Almost all of them are kept in churches and monasteries and have been subjects of such incidents as mutilations, burglaries or repaintings. Nevertheless, panels from Lazio show some interesting particularities. For example, the iconography of Christ the Savior was widespread in this region because an ancient icon of this type (object of deep veneration and protagonist, for the entire Middle Ages, of a solemn procession around the city) was preserved in the *ancta Sanctorum* in S. Giovanni in Laterano.

Some panels, like the ones I am presenting here, show stylistic solutions both Western and Byzantine. For example, the splendid triptych of Amaseno (Frosinone) could be placed in the circle of Crusaders paintings. On its left wing, which was stolen, there was the saint knight Ambrose, in the centre there is the Virgin and Child, and on the right wing is saint Nicholas. These are high quality paintings which deserve to be studied in detail. In another panel, also from Amaseno, we can see refined faces in Byzantine style and small narrative scenes already looking gothic. Other panels, which oscillate between East and West, wait a real critic definition. Other similar cases will be taken in consideration in this paper.

Белова Ольга Дмитриевна

Всероссийский музей декоративно-прикладного

и народного искусства

dahut_belyanka@mail.ru

**К вопросу о стиле миниатюр одной византийской рукописи
конца XIII в. (РНБ, греч. 101)**

Работа посвящена стилистическому анализу миниатюр византийского манускрипта Четвероевангелия и Посланий Апостолов (Санкт-Петербург, РНБ, греч. 101).

Несмотря на то, что это произведение не раз привлекало внимание исследователей византийского искусства, некоторые аспекты его стиля так и остались до конца невыясненными. Это и станет задачей данной работы.

В манускрипте, состоящем из двух томов, отсутствует запись писца и иные документальные указания на его датировку. Согласно палеографическим данным, оба тома датируются XII в. Искусствоведческий анализ, однако, опровергает эти выводы; по мнению ряда ведущих искусствоведов, миниатюры не могли быть созданы ранее XIII в.

Исследователи отмечали очевидную стилистическую и техническую разницу в исполнении миниатюр и орнамента в таблицах канонов и заставках. Специальное реставрационное изучение рукописи выявило, что под живописью XIII в. находятся остатки других, более ранних по времени изображений. Иными словами, миниатюры XII в. в конце XIII в. были записаны, что и вызвало разногласия в датировках между искусствоведами и палеографами.

Высокий уровень исполнения листовых изображений позволяет предположить, что манускрипт происходит из Константинополя. Однако по поводу количества мастеров, работавших над миниатюрами рукописи, мнения ученых разошлись.

С нашей точки зрения, несмотря на кажущуюся идентичность техники исполнения рук, ликов, складок одежды, отдельные различия между «большими миниатюрами» свидетельствуют о том, что в создании данной рукописи участвовал не один, а несколько масте-

ров-миниатюристов. Речь идет не о качестве миниатюр, а о специфической трактовке общих для данного периода стилистических черт.

Вместе с тем, существует ряд особенностей, так или иначе проявляющихся во всех миниатюрах данной рукописи. Новые композиции отличаются подчеркнуто пространственным характером, архитектурные фоны подвергаются усложнению, всему изображенному придан почти осязаемый объем, лики и одеяния написаны в широкой живописной манере.

Все перечисленные черты характерны для зарождающегося в это время Палеологовского ренессанса и объединяют нашу рукопись с целым рядом произведений, созданных в конце XIII в., таких как Евангелие Burney 20 (1285 г., ныне в Британской библиотеке), Евангелие 340 (библиотека Пирпонта Моргана, Нью-Йорк), Евангелие из Иверского монастыря на Афоне (№ 5) и др.

Marka Tomić Djurić

*University of Belgrade; Institute for Balkan Studies
of Serbian Academy of Sciences and Arts
marka.tomic@gmail.com*

The Fresco Ensemble above the South Entrance at Markov Manastir

The monastery church of Markov Manastir, foundation of a Serbian nobleman, later king, Vukašin and his son Marko, was frescoed in 1376/77. It is situated in the vicinity of Skopje, in present-day Republic of Macedonia.

The fresco ensemble above the south entrance comprises the portraits of king Vukašin and king Marko, complemented with seven busts of saints, arranged in a semicircle line. On the right-hand side the Virgin of the Passion (Θεοτόκος του Πάθους) is accompanied with King David, St. Stephen and St. Anastasia Pharmakolytria, while on the left-hand side there are archangel, King Solomon and St. Katherine. Together with royal portraits they frame the central lunette with a depiction of St. Demetrius in military costume and Christ Emmanuel depicted above. The accompanying

inscription is Ο ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ Ο ΕΛΕΗΜΩΝ. The frescoes are also preserved in the soffit of the arch. Full-length figures of two holy hermits are depicted in the upper part, while two holy women, treated in the same manner are depicted below. A poor state of preservation of the accompanying inscriptions still doesn't allow the certain identification of these saints.

The aim of the paper is to analyse the contents of the frescoes as well as their conceptual meaning. This comprises iconography, ideological, historical and theological aspects of the present images as well as their place in the context of the church decoration.

Ханько Вера Александровна

МГУ имени М. В. Ломоносова

v.khanko@gmail.com

Икона «Воскрешение Лазаря» из ГРМ в контексте развития поздневизантийской живописи

Последний этап развития византийской живописи (конец XIV – первая половина XV в.) представлен достаточно большим количеством памятников, многие из которых хранятся в российских собраниях. Тем не менее, основной проблемой при рассмотрении этого материала до сих пор остается его недостаточная изученность и систематизированность, почти повсеместное отсутствие точных датировок. Прежде всего это обусловлено большим стилистическим разнообразием, присущим памятникам данного времени.

Икона «Воскрешение Лазаря» из Государственного Русского музея, принадлежащая к «классицизирующей» линии поздневизантийской живописи, является характерным образцом искусства этого времени, одним из лучших в отечественных коллекциях. Тем не менее, среди исследователей не установилось единого мнения относительно ее точной датировки. Такие особенности иконы, как колорит, композиционное построение, трактовка персонажей и др., а также ее анализ в контексте развития позднепалеологовского «классицизма»

все же позволяют провести довольно убедительное сравнение со стилистически близкими ей памятниками.

Заявленную проблему хронологической систематизации поздневизантийской иконописи представляется возможным решить с помощью привлечения памятников монументального искусства. Один из них — фрески монастыря Пантанасса в Мистре, созданные около 1428 г., которые, несмотря на понятные различия монументальной живописи и иконописи, оказываются одной из самых близких аналогий иконе «Воскрешение Лазаря» из Русского музея. Таким образом, ее можно примерно датировать второй четвертью XV в.

Опора на сравнение с монументальной живописью предоставляет богатую почву для более детального анализа других памятников иконописи, поскольку именно в этот период они значительно сближаются по своим художественным принципам.

Немыкина Елена Александровна

СПбГУ

lennnnna@rambler.ru

Региональная специфика и проблемы влияний в средневековой болгарской архитектуре на примере памятников города Несебра

Уникальность средневекового болгарского города Несебра заключается, во-первых, в наличии на маленькой территории достаточно большого количества хорошо сохранившихся памятников. Это само по себе является редкостью для болгарской архитектуры, которой мало что удалось сберечь за долгие пять веков османского владычества. Во-вторых, в Несебре сохранились храмы, относящиеся к совершенно разным периодам, что также является большой удачей для исследователей.

В работах таких ученых, как А. Л. Якобсон, Н. И. Брунов, К. Манго, Р. Краутхаймер болгарское зодчество в целом рассматривается в контексте византийской архитектуры, где выделению черт региональной самобытности уделяется крайне мало внимания.

Тем не менее, некоторые памятники, сохранившиеся в Несебре, не только относятся к разным эпохам и различаются типологически, но и имеют ряд ярких характерных черт, которые можно причислить и к проявлениям национальной самобытности. Интересен также и тот факт, что, несмотря на то, что Несебр находился в непосредственной близости от Константинополя и, казалось бы, именно здесь сильнее всего должно было проявиться влияние блистательной столицы Византии, характер местной архитектуры несколько иной, чем в Константинополе. Культовые здания болгарских столичных городов (Плиски, Преслава, Велико Тырново) также отличались от несебрских.

В последние годы болгарской исследовательницей В. Димовой было высказано мнение, что два самых ярких памятника на территории Несебра – храм Христа Пантократора и церковь Иоанна Апостол-посланика – могли быть возведены не в XIV в., а в XIII в. Тем самым отбрасывается надобность ставить расцвет болгарской архитектуры в параллель с Палеологовским ренессансом, наступившим в Константинополе после 1261 г.

Ряд вопросов возникает в связи с происхождением башен-звонниц, возводившихся над нартексами храмов Несебра. До сих пор ведутся споры об истоках появления керамического декора, столь обильно применяемого болгарскими мастерами в XIII–XIV вв. Кроме того, возникают явные параллели архитектуры Несебра с памятниками на других территориях, например, с церковью Усекновения главы Иоанна Предтечи в Керчи. А. И. Комеч датирует ее второй половиной XIV в., но никаких документальных свидетельств о ней нет.

Архитектурная сокровищница Болгарии ставит перед учеными целый ряд вопросов. Что является результатом влияний и заимствований, а что самостоятельно развивают болгарские зодчие? Имело здесь место взаимопроникновение традиций или синхронное развитие схожих тенденций? Вне всякого сомнения, тема представляет значительный интерес и в связи с более широкой проблематикой изучения региональных и национальных школ восточнохристианской традиции.

Miloš Živković
University of Belgrade
millllos@yahoo.com

**Between Russian and Western-European Models:
the Serbian Manuscript of Christian Topography of Cosmas
Indicopleustes Reconsidered**

The manuscript of the Christian Topography of Cosmas Indikopleustes from the Serbian Saint Trinity monastery (near Pljevlja, Montenegro), as it results from earlier fundamental researches, was copied from some Russian contemporary illustrated manuscript. However, its stylistic features were not adequately treated in previous historiography. This particular question is the main subject of our work. On the basis of comparison with a Russian manuscript of Christian Topography of Cosmas Indikopleustes (Moscow Theological Academy. N 75) we assume, instead of analogies that had been already suggested, that some very similar work was used as a kind of template for the Serbian manuscript. We shall also focus our attention on the more detailed analysis of a specific zodiac miniature in the Serbian manuscript, that is, an image of the so-called Homo signorum. The question of its origins will be treated with much attention.

Giovanni Gasbarri
“La Sapienza” University, Rome
giogasbarri@gmail.com

**Byzantium in Objects and Objects from Byzantium.
Doubts, Fakes and Misunderstandings in Historiography
at the Turn of the 20th Century**

This contribution aims to offer an original overview on the rise of the “identity” of Byzantine works of art in historiography at the turn of the 20th century.

In the wake of some pioneering researches published by Russian scholars in the last decades of the 19th century, specialists from France, Germany, Great Britain, US and Italy focused their interest on Byzantine art, which was still considered as a complex and mostly unknown field of studies. A relevant part of scholarly opinions about “Byzantine style” came from the knowledge of the so-called minor arts: jewels and metalworks, ivory carvings, icons, textiles etc. Generally small-sized and easily transportable, these pieces were a significant presence in European museums and private collections. Specialists like Charles J. Labarte, Georg Stuhlfauth, Nikodim Kondakov, Raffaele Garrucci, as well as curators like Émile Molinier, Ormonde M. Dalton or Eric Maclagan had dealt with the problem of the correct interpretation of these works: they were commonly investigated as part of larger studies devoted to “industrial arts”, influenced by a strongly positivist attitude. With the borders of a new discipline still to be fixed, mistakes and misinterpretations were frequent, also because of the persistent use of hand-made illustrations to reproduce works of art, even after the rise of modern photographic techniques. The critical approach towards fakes deserves a special attention. The practice of recognizing falsifications, in fact, was widespread as far as classical art was concerned, but it was still poorly applied to Early Christian and Byzantine works. The Palagi ivory carvings, the Botkin enamels, and the bizarre metalworks in the so-called “Tesoro Rossi” are stunning examples of these difficulties in distinguishing authentic pieces from imitations. At the beginning of the 20th century, international exchanges between scholars from different countries became thus crucial for establishing new attempts of identifying Byzantium in objects, and objects from Byzantium.

ДРЕВНЕРУССКОЕ ИСКУССТВО

OLD RUSSIAN ART

Ёлшин Денис Дмитриевич

Государственный Эрмитаж

denis.jolshin@gmail.com

Зодчество Переяславля Южного XI–XII вв.: школа или артель?

Монументальное зодчество Переяславля Южного конца XI–XII в. выделяется на фоне общего контекста древнерусского зодчества нестандартными типами культовых и гражданских построек, особыми конструктивными решениями и строительной техникой. На этом основании переяславским зодчим приписывали необычные архитектурные формы в других памятниках XII в. в Киеве, Владимире-Волынском, Остре. Анализ строительной техники и строительных материалов переяславских памятников позволяет более точно охарактеризовать деятельность артели византийских мастеров и поставить вопрос о значении их деятельности в истории развития древнерусского зодчества.

Манукян Анна Михайловна

МГУ имени М. В. Ломоносова

manukyan4@yandex.ru

Иконографическая программа южных дверей собора Рождества Богоматери в Суздале. Некоторые замечания

Изобразительный цикл южных дверей собора Рождества Богоматери в Суздале принято рассматривать как ангельский, хотя он

и включает четыре сцены из книги Бытия, в которых ангелы не участвуют («Сотворение и оживление Адама», «Жертва Авеля», «Каин убивает Авеля», «Адам нарицает имена зверям»). Его нельзя назвать и чисто ветхозаветным циклом, поскольку из 24 клейм лишь 21 принадлежит Ветхому завету. Ни один из святоотеческих текстов, посвященных ангелам, не охватывает всех эпизодов с их участием, представленных на суздальских вратах. Кроме того, ни один из византийских циклов архангела не включает сюжеты, в которых ангелы не изображены. В суздальском цикле есть сцена с участием ангелов, которая отсутствует как в византийском цикле архангела, так и в сочинениях, посвященных ангелам, и даже в самом Писании — «Укрепление Давида на бой».

Попытка целостного толкования цикла вызывает ряд вопросов. Чем руководствовались его составители, и лежит ли в его основе вообще некая единая идея? В интерпретации программы южных дверей целесообразно сделать особый акцент именно на тех сюжетах и деталях, которые выпадают из византийской изобразительной и литературной традиции архангельского цикла: «Адам нарицает имена зверям», «Жертвоприношение Авеля», «Каин убивает Авеля», «Укрепление Давида на бой».

При преобладании византийской иконографии, ряд элементов восходит к западноевропейским протографам, что отвечает общему интернациональному характеру владимиرو-суздальской художественной культуры рубежа XII–XIII вв.

Отдельные сцены, чужеродные византийскому циклу архангела, и некоторые косвенные признаки могут свидетельствовать о возможной связи цикла с традицией толкования и иллюстрации Псалтирей, как византийских, так и латинских.

Морозова Екатерина Ивановна

*МГУ имени М. В. Ломоносова; ВХНРЦ имени И. Э. Грабаря
catherine-moro@yandex.ru*

Полихромные зооморфные инициалы в московских рукописях конца XV в.

Полихромные зооморфные инициалы в виде фигурок драконов, змей, птиц, дельфинов и пр. встречаются в ряде московских манускриптов начала XV в., вышедших из митрополичьей мастерской. К их числу относятся такие хорошо известные рукописи как Евангелие Хитрово, Евангелие Успенского собора, Евангелие Симеона Гордого, Андрониково Евангелие. Зооморфные инициалы сочетаются в них с орнаментом неовизантийского стиля.

В рукописях начала века полихромные зооморфные инициалы следует рассматривать как примету конкретного скриптория и как явление исключительное, не получившее широкого распространения в древнерусской книжности.

Вновь полихромные зооморфные инициалы появляются в московской рукописной декорации в конце XV в. (наиболее ранние из известных нам рукописей с инициалами такого типа относятся к 1470-м гг.). Основу этого процесса составляет сознательная ориентация художников на манускрипты начала столетия.

В настоящий момент нам известно семь московских рукописей конца XV в., содержащих зооморфные инициалы. Это Евангелия ГИМ, Щук. 305 и Дон. 2; Евангелие РГБ, Больш. 18; Евангелие РНБ, Кир.-Бел. 44/49; Слова Григория Богослова РГБ, Троицк. 137; две Псалтири с воследованием РГБ, Троицк. 315 и Фад. 1.

Все манускрипты роскошно украшены орнаментом балканского (Кир.-Бел. 44/49 и Фад. 1) и неовизантийского стиля с обильным использованием золота. Три из них (Кир.-Бел. 44/49, Троицк. 137 и Троицк. 315) — лицевые; Евангелие Больш. 18, вероятно, также имело миниатюры. При этом у нас нет данных, позволяющих считать все перечисленные рукописи продукцией одной мастерской.

В одних случаях имеет место свободное обращение с заимствованными из искусства начала века мотивами; при этом художники

предпочитают изображать драконов и змей, обвивающихся вокруг неовизантийских побегов. В других случаях мы сталкиваемся с ситуацией прямого копирования инициалов группы Евангелия Хитрово (Псалтирь РГБ, Фад. 1).

Феномен обращения к искусству начала XV в. в конце этого столетия сложен и до сих пор не достаточно исследован. Он включает такие явления, как повторение старых иконографических формул и воспроизведение архитектурных фонов, характерных для позднепалеологовского искусства. Возрождение полихромных зооморфных инициалов в московской орнаментике представляется нам одной из составляющих этого процесса.

Трушникова Александра Вадимовна

СПбГУ

altrue@mail.ru

Бесстолпные храмы Пскова конца XIV – начала XVI в.

К вопросу о балканских аналогах

Проблема генезиса конструкций псковских бесстолпных перекрытий накопила за долгую историю изучения несколько версий в рамках двух противоположных гипотез: местного происхождения и заимствования с последующей переработкой в собственных формах. Сторонники автохтонности псковского решения находили для него разные источники: ступенчато-повышенные подпружные арки и стремление передать нагрузку главы на стены (А. И. Некрасов и К. К. Романов), технические приемы каменщиков и сложившийся образ мышления (Ю. П. Спегальский). Выделялись и разнообразные источники влияний: центрально-венчатые деревянные перекрытия (Л. Сумбадзе), домонгольские прототипы, не исключая зодчество южных славян (Н. И. Брунов). В последнем предполагают источник не только происхождения архитектурного решения, но, возможно, и самих мастеров — авторов не сохранившихся до наших дней построек (Вл. В. Седов).

Надо сказать, что во всех исследованиях, кроме работы А. И. Комеча «Каменная летопись Пскова» и некоторых замечаний А. И. Некрасова и Ю. П. Спегальского об интерьере бесстолпных церквей, чувствуется некоторый схематизм, словно формы конкретных памятников слишком стандартны, конструкции типичны, чтобы о каждом храме говорить индивидуально. Таковы издержки подхода, учитывающего только типологию и иконографию конструктивных решений, но игнорирующего вопросы стилистического характера: пропорции форм, выразительность пространства и массы. А ведь именно последнее определяет конечное своеобразие памятников и позволяет судить о художественном процессе.

Более детальное рассмотрение архитектурных форм псковских бесстолпных храмов конца XIV – начала XVI в. позволяет, уточнив датировки памятников, проследить развитие этого явления в псковском зодчестве. В свою очередь, тщательное сопоставление сохранившихся древнерусских построек с памятниками Балкан не обнаруживает «близости» или последовательной взаимосвязи псковских и балканских бесстолпных храмов, отмеченных Вл. В. Седовым, что, наряду с особенностями развития псковского зодчества, заставляет критически пересмотреть выстроенную исследователем гипотезу в пользу использования схожего архитектурного приема в местных интерпретациях. На наш взгляд, судя по некоторым особенностям решения внутреннего пространства и фасадов бесстолпных храмов, в качестве источника бесстолпных перекрытий для Пскова могли послужить ступенчатые своды крестово-купольных храмов.

Тычинская Полина Александровна

Государственный институт искусствознания

polina.tych@gmail.com

**Образ конного архангела в византийском
и поствизантийском искусстве
и его связь с русской иконографией
«Архангел Михаил — грозных сил воевода»**

Доклад посвящен изображениям конного архангела в византийской и поствизантийской живописи. Они рассматриваются как возможные прототипы и параллели иконографии «Архангел Михаил — грозных сил воевода», которая появилась в русском искусстве во второй половине XVI в. и широко распространилась в XVII в.

Проблема возникновения и развития образа конного ангела в византийском искусстве подробно рассматривалась в специальной статье М. Гаридиса¹, этой же темы касалась в своих работах С. Габелич. Однако такой материал почти не сопоставлялся с русскими памятниками.

В палеологовскую эпоху образ конного архангела довольно часто включается в определенные сюжеты, хотя и не является их обязательным элементом. В частности, конный Михаил нередко встречается среди росписей церковей острова Крит в ветхозаветной сцене Явления архангела Иисусу Навину и осады Иерихона (росписи Архангельских храмов в Аркалохори, конец XIII в.; в Какопетросе, 1392 г.). Существуют и самостоятельные изображения архангела Михаила в виде всадника (фреска над входом в храм архангела Михаила монастыря Лесново, 1349 г.).

Есть примеры включения в символическую композицию «Древо Иессеево» образа архангела на коне (фрески нартекса церкви в Арилье, 1296 г.; церкви святых Апостолов в Фессалониках, 1315 г.). В сценах Рождества Христова и в связанных с этой темой иллюстрациях Акафиста встречаются изображения архангела-всадника, который указывает путь к пещере Рождества (росписи Маркова монастыря, около 1370 г.).

¹Garidis M. L'ange à cheval dans l'art Byzantin // Byzantion. 1972. T. XLII. P. 23–59.

В поствизантийскую эпоху перечисленные мотивы продолжают существовать, но появляются и новые сюжеты. Например, в нартексе церкви св. Креста в селе Пэтрэуцы (Румыния) конный архангел Михаил представлен во главе группы святых воинов (конец XV в.).

При сопоставлении подобных произведений с русскими изображениями архангела Михаила-воеводы удастся выявить не только внешнее, но и смысловое родство этих образов.

Найдёнова Дарья Вадимовна

СПбГУ

daria-dondurma@lenta.ru

Изображение св. Христофора на боковых воротах иконостаса как иконографический феномен

Среди сонма христианских святых особое место следует отнести святому мученику Христофору. Его изображения сохранились в небольшом количестве памятников и до сих пор редко привлекали внимание исследователей. Исключением являются общие работы А. Н. Веселовского¹, Е. Н. Максимова² и Э. А. Снигиревой³. Однако в иконографии этого святого многое остается неясным, что обуславливает актуальность нашего исследования.

Существует несколько иконографических типов изображения св. Христофора: в облике воина-мученика (например, во фресках церквей Раваницы, Дечан, св. Климента в Охриде и др.), Христонос-

¹Веселовский А. Н. Хананей — кинокефалы и иконографические изображения святого Христофора // Из истории романа и повести. Греко-византийский период. СПб., 1886. С. 453–476.

²Максимов Е. Н. Образ Христофора Кинокефала: опыт сравнительно-мифологического исследования // Древний Восток: к 75-летию академика М. А. Коростовцева. М., 1975. Сб. 1. С. 76–89.

³Снигирева Э. А. Образ святого Христофора: предания и действительность // Проблемы формирования и изучения музейной коллекции государственного музея истории религии. Л., 1990. С. 47–81.

ца, то есть с младенцем Христом на плечах (характерно для сербских памятников XIV–XV вв.) и кинокефала. Именно в образе кинокефала св. Христофор изображался на северных дверях алтарных преград, что было редким и необычным явлением в истории русской живописи и не характерно для оформления врат в целом.

Полагаем, что это могло быть связано с символикой Царских врат как входа в Небесный Иерусалим. Боковые врата напоминали о закрытой двери Царствия Небесного и трудности его обретения. Северные двери, служащие проходом в жертвенник, должны были связываться с темой грехопадения человека, его покаяния перед Богом и прощения. Богослужбное последование предполагало перед каждым входом в жертвенник читать 50-й покаянный псалом, содержащий молитвы о прощении греха, о даровании радости спасения. По нашему мнению, в таком контексте образ св. Христофора на боковых вратах мог восприниматься как пример истинного покаяния на пороге вхождения в Рай.

Абраменко Наталья Михайловна

МГУ имени М. В. Ломоносова

knatik86@mail.ru

Образы святых князей Бориса и Глеба в искусстве конца XVI – начала XVII в.

Патрональная тема в искусстве времени Бориса Годунова

В иконографии свв. Бориса и Глеба в русском искусстве конца XVI – начала XVII века особое место занимает ряд изображений святых князей, связанных с именем Бориса Годунова и его семьи. Особое их почитание в этот период объясняется тем, что князь Борис был тезоименитым святым царя Бориса Феодоровича и считался его небесным покровителем.

В недолгий период своего правления Борис Годунов уделял особое внимание своим патронам: святым князьям был посвящен целый ряд храмов, построенных по его заказу, были сделаны богатые вклады

в древние Борисоглебские храмы и монастыри и создан целый ряд произведений, в которых они играли важную роль.

Образы свв. Бориса и Глеба включаются в программу росписи двух крупнейших фресковых ансамблей времени царя Бориса Фёдоровича — церкви Троицы в Вязёмах, родовой вотчине Годуновых, и Смоленского собора Новодевичьего монастыря.

В связи с патрональной тематикой происходят значительные изменения в иконографии святых князей. Нарушается традиция совместного почитания и изображения святых братьев вместе с их отцом князем Владимиром, чей образ после прекращения династии Рюриковичей, основателем которой он считался, потерял свою остроту и актуальность. Изображения Бориса и Глеба объединяются со святыми, соименными всем членам царской семьи, складывается иконография семейных икон «царских ангелов».

Рассмотрение ряда произведений иконописи, лицевого шитья и прикладного искусства этого времени с изображениями святых князей позволяет сделать ряд любопытных выводов об особенностях духовной и художественной жизни эпохи.

Мельникова Светлана Александровна

МГУ имени М. В. Ломоносова; ЦМиАР

s-melnikova@mail.ru

К проблеме западноевропейских образцов пейзажных фонов русских икон второй половины XVII в.

Существует большое количество исследований, посвященных заимствованиям в русской иконописи из западноевропейских образцов. Однако все эти исследования касались, прежде всего, иконографии. Вопрос заимствования второстепенных мотивов остается практически неисследованным.

В XVII в., задолго до обособления пейзажа как отдельного жанра живописи, сложные, оригинальные и детально разработанные пейзажные фоны появляются на русских иконах.

Традиционно считается, что основным источником заимствований в иконописи XVII в. являлись западноевропейские гравированные Библии, имевшие широкое распространение в Москве и некоторых городах Поволжья.

Гравированные Библии повлияли на композицию пейзажей на иконах. Однако другие особенности западноевропейских гравюр — организация композиций вокруг крупного дерева по центру, преобладание в ландшафтах архитектуры, мелкие детали — не получили развития на русской почве. Рассмотрение пейзажа на русских иконах наводит на мысль о том, что русские изографы были знакомы с живописными произведениями североевропейских, в частности, голландских мастеров XVI в., а также XVII вв. Мы выявили многочисленные примеры схожих мотивов, форм, элементов, лепки живописной формы, передачи световоздушной перспективы, колорита между полотнами художников (например, таких как Тобиас Верхат, Иоахим Патибир и др.) и пейзажами в иконописи.

Трапезникова Анастасия Сергеевна

СПбГУ

trapeznikova_as@mail.ru

К вопросу о духовных и эстетических ориентирах современных иконописцев

Проблемы, существующие сегодня в современном церковном искусстве, можно разделить на три категории. Первая — это художественная выразительность произведений, вторая — богословские и теоретические аспекты, третья — проблемы духовных и эстетических ориентиров современных иконописцев. Эта классификация носит условный характер, так как все названные аспекты тесно связаны между собой переплетаются и взаимодействуют. Более подробно мы остановимся на последней категории.

Стремительное развитие иконописания в последние годы ведет к одному из главных вопросов: может и должна ли икона быть ак-

туальной и современной? Правомерность этого понятия оправдывалась богословами начала XX в.: Л. А. Успенским, о. Павлом Флоренским, о. Сергием Булгаковым.

Другая сторона вопроса ставит рамки для противоположной крайности и ограничивает проявление модерна в иконе и появление новой иконографии, противоречащей канону.

Икона XX в., так же как и икона любого другого периода, имеет свои характерные черты, определенную духовную наполненность и ярко выраженные стилистические признаки, которые отличают ее от произведений других эпох.

Сейчас ни в одном из регионов России нет сложившейся школы в том смысле, в котором это понятие применяется к средневековым иконам Новгорода, Москвы, Владимира. Более того, в культуре современной России нет преобладающей художественной системы, «большого стиля», способного оказывать влияние на икону. Использование общих художественных приемов, твердые духовные основы характерны для иконописания всех эпох. Существенное отличие, однако — ориентация мастеров современности не на определенную стилистику, выражающую «дух времени», являющуюся органичной для данной эпохи, а на конкретных мастеров, наиболее ярко проявивших себя на этой стезе — Андрея Рублева, Дионисия, Симона Ушакова и т. д.

Особенностью изучения иконы в XX столетии явилось то, что она оказалась обращенной к обществу не сакральной, а эстетической стороной. Именно такая позиция сформировалась в советском искусствоведении. По сей день преобладает некая историчность мышления, доминирование эстетизма с установкой на копирование и реставрацию. Полагаем, что на данном этапе было бы важнее не изучение внешних признаков разных стилистик иконописных школ, а переосмысление содержательной, богословской стороны иконописи и создание языка иконы, который был бы естественным не для XV или XIX в., а именно для нашего времени.

ЗАПАДНОЕ ИСКУССТВО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И НОВОГО ВРЕМЕНИ

MEDIEVAL AND EARLY MODERN WESTERN ART

Коваленко Наталья Александровна

*Общецерковная аспирантура и докторантура имени святых равноапостольных Кирилла и Мефодия
icontasha@gmail.com*

Сиенская живопись 1260–1300 гг.

Особая роль и место изображений Богоматери

В данной работе рассматривается сиенская школа живописи раннего периода, и прежде всего — работы тех художников, которые были тесно связаны с византийской традицией и образцами. Большинство из этих произведений — иконы Богоматери. Сиена считалась городом Девы. Накануне битвы при Монтаперти (1260 г.) город вручил себя под покровительство Богоматери, а после победы Ее почитание стало играть еще более важную роль не только в религиозной, но и в общественной жизни сиенцев. В честь Богоматери освятили построенный в это время кафедральный собор, Ее образ был и на главной печати города.

Особое почитание Богоматери выразилось в появлении новых вариантов иконографии в произведениях сиенских художников (Гвидо да Сиена, Гвидо ди Грациано, Диетисальве ди Спеме) и некоторых других мастеров (например, Коппо ди Марковальдо). На появление некоторых иконографических изводов оказали влияние особые обряды и праздники в честь Богородицы.

Мусурук Марина Львовна

СПбГУ

marina_tali@rambler.ru

**Город внутри и вне стен.
Анализ миниатюр братьев Лимбургов
из часословов герцога Беррийского**

В работе нами будут проанализированы основы изображения городского пространства в нидерландской живописи XV в., которые были заложены в жанре книжной миниатюры. Миниатюры из «Прекрасного часослова герцога Беррийского» (1406–1409 гг., музей Метрополитен, Нью-Йорк) и «Великолепного часослова герцога Беррийского» (1411–1416 гг., музей Конде, Шантийи) с изображением замков, монастырей, городской застройки, панорамных видов города и прочих архитектурных фрагментов составляют значительную часть общего числа книжных иллюстраций. Архитектурные элементы являлись прообразом будущего урбанистического пейзажа и школой мастерства в изображении архитектуры.

В миниатюрах видно стремление художников-миниатюристов к узнаваемости изображаемых построек (f. 51, Встреча волхвов на перепутье возле горы Голгофы; f. 52, Поклонение волхвов; цикл «Времена года» [f. 3–8, 10, 12], все из «Великолепного часослова герцога Беррийского»), что связано с ролью заказчика. В то же время, авторы миниатюр часто прибегали к приему идеализации пространства (f. 97v, Великая Шартреза из «Прекрасного часослова герцога Беррийского»; f. 161, Испытание Христа на горе и f. 195, Битва архангела Михаила с драконом-сатаной из «Великолепного часослова герцога Беррийского»), писали в завершенном виде разрушенные и незаконченные архитектурные объекты. Показательно, что оба приема будут далее характерны и для крупных живописных произведений. Чаще всего город снаружи имеет ярко выраженный восточный облик (минареты, башенки с полумесяцем) (f. 156, Возвращение Креста императором Ираклием и f. 156v, Ираклий вступает в Иерусалим из «Великолепного часослова герцога Беррийского»), в то время как внутреннее пространство города изображено как типично средневе-

ковое (f. 19v, Мученичество св. Марка; f. 54, Сретение Господне; f. 143, Шествие Христа в преторию и f. 146, Христос покидает преторию — все из «Великолепного часослова герцога Беррийского»).

Анализируя принципы создания живописных сюжетов, мы пришли к выводу, что в большинстве случаев художники выбирали для изображения известные им и географически близкие постройки, которые заменяли в миниатюрах предписанные сюжетом виды Вифлеема, Иерусалима, Александрии, Рима или их окрестностей.

В заключение необходимо обратить внимание на то, что развитие городских мотивов в книжной миниатюре шло значительно быстрее, чем в живописи. Оно влияло на развитие живописных приемов, в том числе и в области изображения архитектуры. В целом можно утверждать, что иллюминация, наряду с другими видами искусства, сыграла значительную роль в формировании традиции нидерландского городского пейзажа XV в.

Тараканова Екатерина Ивановна

МГУ имени М. В. Ломоносова

ektar@yandex.ru

Итальянская капелла XV в. и театр

Проблема взаимного влияния театра и монументальной живописи в мировом искусстве восходит как минимум к античности. В Италии XV в. эта проблема становится особенно актуальной (во многом в связи с разработкой учения о перспективе и расцветом *sacre rappresentazioni*) и находит разнообразные варианты решения в пространстве кватрочентистских капелл.

Гуманистические ценности, представления о славе, новое религиозное благочестие способствовали проникновению изображений заказчиков и их современников в показанные на стенах капелл сцены священной истории. Эти персонажи могли выступать не только как соотносимые с реальными посетителями капеллы зрители, но и как активные участники представленных событий или своеобразные ре-

зонеры. Подобно настоящим профессиональным актерам, они возникали в пространстве капеллы, как бы выступая из-за архитектурных кулис или поднимаясь из сценического люка. А устроенные при помощи разработанных видными мастерами того времени механизмов спектакли религиозного содержания могли стать основой для ключевых фрагментов декорации капелл. Выбор сюжета и организация росписи нередко напрямую были связаны с театрализованными процессиями. Примечательно, что наряду с этим наблюдался и обратный процесс, когда представленная средствами живописи семантически насыщенная архитектурная декорация бралась за основу для оформления проводившихся в пространстве города представлений.

Театральность сквозит и в жестах изображенных персонажей, иногда несколько нарочитой расстановке и демонстрации всевозможных атрибутов.

Эффект «картины в картине», делающий отдельные фрагменты росписи сценической площадкой как для изображенных, так и для реальных зрителей, применим и к составляющим пространство капеллы объемам. Так, целая значимая композиция (чаще всего связанная с надгробием) может быть показана в нише, отделенной от основного пространства капеллы как бы раскрывающимся занавесом.

Таким образом, итальянская капелла эпохи Кватроченто благодаря творческому использованию идеи театральности не только получает значительное развитие с формальной точки зрения, но и семантически обогащается. При этом акцентируется сакральная значимость пространства капеллы, в ней более рельефно выделяются различные уровни реальности, возрастает сила воздействия изображения.

Лопухова Марина Александровна

МГУ имени М. В. Ломоносова

aquamarine17@yandex.ru

«Sacris superis initiati canunt»:

**идея избранности в декорации капеллы Строцци
в церкви Санта Мария Новелла во Флоренции**

Фресковый цикл, иллюстрирующий истории апостолов Иоанна и Филиппа, исполненный Филиппино Липпи в 1489–1502 гг. по заказу флорентийского банкира Филиппо Строцци, принадлежит к числу наиболее масштабных и сложных для интерпретации памятников итальянской монументальной живописи конца XV в.

Увековечение памяти заказчика являлось целью сооружения любой фамильной капеллы Возрождения так же, как вера в патрональное заступничество и спасение души составляла основное содержание ее декорации. Однако ряд особенностей рассматриваемого ансамбля позволяет предположить, что в нем прославление донатора приобретает значительный размах и специфическую интонацию.

К их числу относится необычная форма надгробия, принимающего на себя функцию алтарной картины. Изображение в своде пратотцев, чьи образы связаны с идеей о предопределенности к спасению, также нетипично для подобных циклов.

Наряду с персонажами священной истории, в росписях представлены Музы, что было редкостью для убранства усыпальниц. Их появление принято связывать с учением о музыке Марсилио Фичино.

В то же время, их присутствие было характерно для иконографической программы студиоло, где Музы и аллегории Свободных искусств символизировали знание, которое понималось как одна из добродетелей. В данном случае причастность к доступному лишь избранным сакральному знанию трактуется как одно из условий спасения души.

В витраже капеллы приведены цитаты из Книги Сираха, в которых восхваляются «славные мужи» древности, в том числе — некие пратотцы. В контексте посмертного прославления заказчик мыслится достойным продолжателем ряда великих мужей.

Таким образом, в декорации капеллы последовательно проводится идея избранности, раскрытию которой служат как традиционная библейская топики, так и специфически ренессансное по форме обращение к языку классической античности. Акцентирование этой идеи предвосхищает то возвеличивание человеческой личности, которое будет характерно для культуры Высокого Возрождения.

Верховская Елена Григорьевна

МГУ имени М. В. Ломоносова

egverkhovskaya@gmail.com

**Музыка как символ власти. Итальянские синьории
и музыкальные сюжеты в живописи Италии
XV – начала XVI в.**

С XII по XVIII в. музыкальная иконография в западноевропейском искусстве претерпела существенную эволюцию, отражающую важнейшие мыслительные процессы эпохи. Символы и аллегории появлялись и исчезали, наполнялись новыми смыслами и интерпретациями в зависимости от той или иной политической, социальной и культурной ситуации.

Политическая борьба в Италии первой половины XV в. привела к практически повсеместному падению республиканских режимов и постепенному установлению тираний. Новые сеньоры нуждались в легитимизации своей власти, и одним из ярких и наиболее репрезентативных способов демонстрации власти была музыка. Логическая связка была довольно проста и недвусмысленна: музыка — это гармония, а гармония подразумевает иерархию. Законы музыкальной гармонии, как писали еще античные мыслители, включая Платона, Аристотеля, Боэция и др., являлись не только отражением гармонии небесной и микромоделью всего мироздания, но могли, а главное, должны были отражаться в земном устройстве. Таким образом, настоящее «доброе правление» нуждалось в наличии социальной иерархии и, как ее следствие — фигуре правителя. Итальянские сеньо-

ры соревнуются в роскоши убранства придворных капелл и борются друг с другом за право пригласить к своему двору лучших музыкантов. Изобразительное искусство включается в общий «музицирующий процесс» и начинает «звучать» громче и яснее, чем когда-либо. От Семи свободных искусств, аллегории Музыки, изображения муз, Аполлона и других античных музыкальных сюжетов до ангельских хоров и не обоснованных сюжетной линией музицирующих, поющих и танцующих персонажей, репертуар эпохи существенно расширяется, а старые привычные символы и образы обретают иное значение в свете новых пропагандистских задач, поставленных перед искусством. В качестве примеров мы можем назвать декорации студиоло урбинского герцога Федерико да Монтефельтро и Изабеллы д'Эсте, произведения Козимо Тура, Франческо дель Косса, Джованни Беллини и др., а также множество предметов прикладного искусства (включая мебель, декорацию кресел в хорах придворных капелл, интарсии и т. п.). Попытка выявить эти дополнительные смыслы и новые привнесенные акценты в иконографию музыкальных сюжетов обозначенного периода и является задачей будущей работы.

Титова Елизавета Александровна

Государственный Исторический музей

lizatitova@gmail.com

Античные купольные постройки Рима в интерпретации архитекторов Возрождения

Развитие купольного свода и формирование пространства со сферическим перекрытием было важнейшим достижением древнеримской архитектуры. Купольные сооружения, возведенные в Риме во II–V вв., стали важным импульсом для развития архитектуры Возрождения. Какое значение имело изучение позднеантичных купольных построек для итальянских архитекторов XV–XVI вв.?

Благодаря своей обширной семантике и символическому значению купол являлся в эпоху Возрождения одной из важнейших кон-

струкций. Купольный свод упомянут в трактате Альберти «Десять книг о зодчестве» (Кн. III. Гл. 14) как один из важнейших способов перекрытия пространства. Античные купольные постройки от Пантеона до мавзолея Санта Костанца описаны в трактатах Филарете и Франческо ди Джорджо.

Важной частью гуманистической традиции была зарисовка памятников античности. Реконструкции, планы, разрезы, обмерные чертежи купольных построек представлены на рисунках Франческо ди Джорджо, Филарете, Антонио да Сангалло Старшего, Рафаэля, а также в Кассельском кодексе и в кодексе Эскуриаленсис.

В первую очередь внимание архитекторов привлекал купол Пантеона. Известны зарисовки руин терм Каракаллы и Диоклетиана, в которых куполом было перекрыто обширное помещение кальдария. Нимфей (так называемый храм Минервы Медика) — декагон, перекрытый куполом, — можно увидеть на рисунках Сангалло и Рафаэля. Отдельный пласт составляют чертежи, сделанные с мавзолея Ромула на вилле Максенция, мавзолея на виа Пренестина (так называемого Тор де Скьяви), мавзолея Санта Костанца. Перечисленные памятники относятся к разным типологиям, их функции различны, среди них есть сооружения языческого Рима и постройки, возведенные при императоре Константине. В связи с этим особого внимания заслуживает то, как архитекторы Возрождения ориентировались в этом типологическом многообразии купольных построек, как пытались интерпретировать их функциональное назначение.

Алёшин Павел Алексеевич
МГУ имени М. В. Ломоносова
paleshin@bk.ru

Произведения искусства в поэзии Аньоло Бронзино

Проблема соотношения и взаимодействия литературы и изобразительных искусств, иначе говоря, слова и изображения, имеет долгую историю и восходит еще к Античности и Средним векам, но становится особенно острой для всей европейской культуры начиная с эпохи Возрождения. В эпоху Позднего Возрождения в Италии возникает такой феномен, как художник-поэт. Италия XVI в. дает много

примеров художников, обратившихся к занятию поэзией, и многие их стихотворения так или иначе связаны с изобразительным искусством.

Одним из самых значительных художников-поэтов Позднего Возрождения был Аньоло Бронзино. Нами будут проанализированы два сонета художника: один — посвященный статуе «Персей» Бенвенуто Челлини, второй – посвященный картине «Венера и Амур» Якопо Понтормо¹.

Изучение литературных произведений художника дает возможность глубже понять его взгляды на искусство, а также выявить общие черты, характерные для изобразительных искусств и литературы современной ему эпохи, проследить их взаимодействие и взаимовлияние.

Таким образом, в нашем докладе мы рассмотрим несколько вопросов как частного, так и общего характера, которые можно свести к трем основным проблемам:

1. Каким образом соотносятся словесный и визуальный образы;
2. Каковы общие принципы формообразования в поэзии и изобразительном искусстве маньеризма;
3. Какова судьба экфрастической традиции в эпоху Позднего Возрождения.

Рогозина Анастасия Андреевна

*Санкт-Петербургская академия театрального искусства
gozia@yandex.ru*

**Хуан Фернандес Наваррете Эль Мудо
как представитель школы живописи Эскориала**

В испанском искусстве второй половины XVI в. дворец-монастырь Эскориал (1563–1586 гг.) занимает значимое место. В первую очередь, это связано с его архитектурными особенностями. Построенный по проекту Хуана де Толедо архитектором Хуаном де Эррерой, Эскориал стал первым в искусстве Испании памятником нового сти-

¹Картина не сохранилась. Возможно, она была выполнена Понтормо по картону Микеланджело.

ля, впоследствии получившего название «эрререско». Это новое направление в архитектуре определило стиль сооружений, возводимых в Испании в конце XVI – начале XVII в.

В отличие от архитектуры, живописный декор ансамбля Эскориала долгое время оставался, особенно в отечественной науке, за пределами пристального интереса искусствоведов. В монастыре находятся фрески, картины для алтаря базилики и росписи предметов культа, что и представляет собой школу живописи Эскориала.

На особенности живописи Эскориала повлияло несколько фактов. Первое — это победа испанцев в битве при Сан Квентине (1557 г.), которая была одержана 10 августа в день св. Лаврентия, после чего испанский монарх Филипп II приказал возвести монастырь. Второе — это Тридентский собор, проходивший в Италии с 1545 г. по 1563 г., на котором обсуждался вопрос о религиозных изображениях, и постулаты которого стали своего рода критерием оценки работ для монастыря. Третье — личные предпочтения Филиппа II, которые были отданы итальянскому искусству.

Представителями школы живописи Эскориала были в основном итальянские художники, что было связано с их умением выполнять монументальные живописные работы. Как подмастерья выступали испанские мастера.

Хуан Фернандес Наваррете Эль Мудо — единственный испанский художник, чье творчество в Эскориале оценивалось на том же уровне, что и работы итальянских мастеров.

Наваррете родился на севере Испании, и первое время учился и работал в монастыре Ла Эстрелья. Эль Мудо удалось уехать в Италию, где он смог познакомиться с искусством мастеров Возрождения и получить уроки у итальянских художников.

Благодаря испанским учителям в монастыре Ла Эстрелья, художника пригласили в Эскориал. Как экзаменационную работу он представил монарху картину «Крещение». Первое время, как многие испанцы, Наваррете выполнял второстепенные работы и помогал итальянским художникам. Вскоре он стал получать заказы на картины для помещений монастыря. Филипп II остался доволен работой испанца, и художнику было поручено выполнить ряд работ для базилики церкви Сан Лоренцо, которая располагалась в центре

дворца-монастыря. Но плохое здоровье не позволило мастеру завершить серию изображений святых.

Выполненные Хуаном Фернандесом Наваррете работы полностью отвечали требованиям Филиппа II к мастерам школы живописи Эскориала, что позволило художнику стать полноправным ее представителем. Особенностью, отличавшей Эль Мудо от других испанских художников, стало умение сочетать в своем искусстве достижения мастеров итальянского искусства и строгое следование правилам, предъявляемым к религиозным изображениям.

Прохорцова Мария Максимовна

СПбГУ

moon_witch@mail.ru

Распятия в творчестве Франсиско Сурбарана. Истоки и специфика иконографии

К творческому наследию Франсиско Сурбарана обращались многие исследователи, однако тема распятий в его живописи представляется не достаточно изученной. Рассмотрев полотна Сурбарана, изображающие распятого Христа (как уже умершего, так и еще живого) в хронологическом порядке, можно сделать вывод об эволюции от большей пластичности к живописности, однако огромное влияние скульптуры на творчество художника прослеживается во всех его работах. Необычно преломляется это влияние именно в распятиях, когда благодаря караваджистским приемам мастер очень сильно подчеркивает рельефность, объемность фигуры Христа и достигает иллюзии того, что перед нами не просто изображение Спасителя, а изображение Его изображения: тень, падающая на фон, темнее этого фона; анатомически безупречно написанное тело представляется мастерски раскрашенной деревянной статуей. Сурбаран учился у мастера по росписи скульптур, и обучение повлияло на его творчество в целом. Свою роль сыграли и особенности процесса работы над полотном — с натуры или со статуарного образа. По всей видимости, Сурбаран был первым, изобразившим распятого Христа похожим на скульптуру, что отразилось в дальнейшем развитии живописи.

Прикладова Мария Александровна

СПбГУ

fleur88@list.ru

**Творчество Педро де Мены
в контексте испанской барочной скульптуры
второй половины XVII в.**

Проблема изучения испанской скульптуры в целом и пластики XVII столетия в частности является тем более актуальной, что в отечественной испанистике ею практически не занимались, в то время как в мире интерес к этой теме довольно устойчив, о чем, в том числе, может свидетельствовать прошедшая совсем недавно в лондонской Национальной галерее выставка, посвященная скульптуре и живописи Испании XVII века.

Испанская скульптура этого периода носит преимущественно религиозный характер. Во многом это связано с тем, что на это время приходится пик контрреформационного движения в Испании, рассматривающей себя как хранительницу истинной веры. Отсюда многие черты испанского искусства — результат решений Тридентского собора. Сама испанская полихромная скульптура зачастую отличается повышенной реалистичностью и привлечением таких специфических деталей, как настоящий парик или одежда. Еще одна характерная черта испанской пластики XVII столетия — материал, из которого она была выполнена. В то время как в большинстве стран Западной Европы предпочитают мрамор и бронзу, испанцы используют для создания своих работ дерево — материал, давно утративший популярность в остальных государствах.

Одним из ведущих мастеров испанской скульптуры XVII в. является Педро де Мена, творчество которого соединяет в себе религиозную экзальтацию и предельную, иногда грубоватую натуралистичность. В духе принципов испанской культуры XVII столетия он в первую очередь обращает внимание не на форму, не на техническую сторону, а на отображение именно внутренней характеристики своих персонажей. Так как Педро де Мена являлся одним из учеников Алонсо Кано, то в его творчестве, особенно в ранних произве-

дениях, чувствуется влияние последнего. Однако даже в эти работы он привносит нечто новое, свойственное лишь ему. Среди его работ можно выделить ряд парных композиций «Се человек» и «Долороса», в которых он создал новый тип образов, получивших широкое распространение в гранадской скульптуре, а также изображения святых Бенедикта, Франциска и Бернарда.

Куркина Ана-Теодора Александровна

МГУ имени М. В. Ломоносова

carecianka@gmail.com

**Формирование архитектурного стиля Брынковяну
и его распространение на территории Дунайских Княжеств
в период с 1688 г. по 1730 г.**

Целью данной работы является попытка проследить эволюцию архитектурного стиля Брынковяну, зародившегося в период правления господаря Валахии Константина Брынковяну. После его смерти стиль распространился на более обширные территории. Рамки его существования можно ограничить эпохой правления господарей Иоанна и Николая Маврокордатов, то есть 30-ми годами XVIII в. В XVIII в. стиль Брынковяну становится первым общенациональным румынским стилем (до этого региональные особенности явно отражались на архитектуре отдельных территорий) и выходит за границы Валахии, оказывая огромное влияние на архитектуру последующих эпох. В данном докладе будет рассмотрено его развитие преимущественно на территории Валахии.

Период между 1688 г. и 1730 г., по мнению ряда исследователей, представляется наиболее важным в истории румынской архитектуры, эпохой расцвета пост-византийской традиции, когда искусство Дунайских Княжеств, сохраняя типично балканские элементы религиозной и светской архитектуры, постепенно обращается к западным образцам (в первую очередь, к наследию итальянского Ренессанса) и опыту Османской Империи, ближайшей угрозы и ближайшего соседа.

В это время в Дунайских княжествах происходит настоящее «Византийское возрождение». Ему способствует культурный подъем в государстве, ставший следствием внутренней политики Константина Брынковяну. По этой причине на территории Румынии существует огромное количество памятников этого периода (от боярских поместий до монастырей), сохранившихся до наших дней, которые позволяют воссоздать картину распространения определенных типов сооружений из Валахии в Молдову и Трансильванию, где они были переосмыслены в последующие эпохи.

Дмитриева Дарья Андреевна

МГУ имени М. В. Ломоносова

dmitrieva.daria@mail.ru

«Английское» и «французское» в языке политической сатиры Уильяма Хогарта

Важное место в сатирическом творчестве английского художника первой половины XVIII века Уильяма Хогарта заняла политическая сатира — свойственный английскому Просвещению жанр. Хогарт отражал острые политические ситуации и давал им свою оценку, используя различные изобразительные приемы. Нередко его сатира обращалась против соседей, и одновременно противников Англии — французов. В этом есть некоторое противоречие, поскольку художник имел обширные французские связи и часто использовал язык французского искусства для характеристики персонажей или ситуаций (например, типичный образ модницы или любовная сцена тет-а-тет), в качестве аллегорий (например, легкомысленности, праздности или разврата), в ироничном смысле – в политической сатире. Причины такого двойственного отношения кроются как в национальном менталитете, в котором заложено соперничество с соседями, так и во внешнеполитической ситуации в XVIII в., характеризующейся военными конфликтами в борьбе за колонии.

Противопоставление «английского» и «французского» неоднократно возникает в сатирических листах Уильяма Хогарта. Ярким примером здесь может послужить гравюра «День» цикла «Четыре времени суток» 1737 г., где в гротескной форме жизнерадостность англичан противопоставлена напыщенности французов. Художник часто использует французские мотивы, придавая им иной, «английский» смысл, как бы «перекодируя» заложенный изначально смысл на английский лад. Этот прием получает особое звучание в политической сатире, где нередко французские изобразительные мотивы направлены против самих французов. Подобное мы наблюдаем в картине «Марш в Финчли» 1745 г., в которой Хогарт намеренно использует цитаты из Антуана Ватто, или в картине «Ворота Кале» (1748 г., Лондон, Галерея Тейт), где на переднем плане изображен скат, явно позаимствованный у Шардена.

Изображая «английское» и «французское» в политических сатирах, Уильям Хогарт использовал различные приемы, прибегая в том числе к помощи языка предметов. Это приемы противопоставления состояний предметов, зеркальность мира людей и предметов, усиление смыслового значения предмета через гиперболу, изобразительный плеоназм, цитирование и др. Например, в «Воротах Кале» («О, ростбиф старой Англии»), написанных в отместку за то, что его несправедливо «выкинули» из страны во время второй поездки во Францию, приняв за шпиона, мастер использует гиперболу. В центре композиции он располагает символ полноценности английской нации, в отличие от соседей-лягушатников — гигантский ростбиф.

Изображение «английского» и «французского» в политической сатире Уильяма Хогарта выявляет своеобразное противоречие: с одной стороны, художник на протяжении всего своего творческого пути использует художественный язык французской культуры; с другой стороны, вековое соперничество и национальный менталитет диктуют необходимость демонстрации превосходства и высмеивания оппонентов.

Расторгуев Василий Алексеевич

МГУ имени М. В. Ломоносова

varastorguev@yandex.ru

Границы искусства: макет и технический рисунок Раннего Нового времени в Европе

В XVII–XVIII вв. в Европе, в эпоху, непосредственно предшествующую так называемой «промышленной революции», создается большое количество иллюстративных материалов технического назначения, на первый взгляд, не представляющих интереса для классического искусствознания. Это технические макеты, архитектурные чертежи, иллюстративная гравюра, предназначенная для книг, проектная документация и прочее. Однако высокое качество и особая эстетика лучших образцов такого рода продукции позволяют выделить некоторые из них в отдельную группу, явно несущую на себе отпечаток современного им художественного стиля, будь то рококо, позднее барокко или классицизм. Так, известный пример — иллюстрации «Энциклопедии... наук, искусств и ремесел» Дидро и Даламбера являются далеко не самым интересным памятником по художественному исполнению, в то время как многие другие до сих пор знакомы лишь историкам науки и техники. Задача работы — в некоторой степени восполнить этот пробел. В связи с этим в докладе также затрагивается актуальный для XVIII в. вопрос о разграничении «изящных искусств» и искусств технических, обсуждается социальный статус и оплата технического рисовальщика в Англии XVIII в., проводится сравнение его роли с положением традиционного художника. Поднимается проблема связи технического и архитектурного макета с прикладным искусством этого периода, а также проводится поиск исторических прецедентов, определяющих историю возникновения этого явления. Кроме того, в докладе делается попытка вкратце определить сущность и корни возникновения феномена особой «технической» эстетики в ряде произведений живописи XVIII в. (яркий пример — творчество Джозефа Райта из Дерби, 1734–1797 гг.) и выявить ее связи с изобразительной культурой барокко.

РУССКОЕ ИСКУССТВО XVIII – НАЧАЛА XIX в.

RUSSIAN ART OF THE 18th – EARLY 20th cc.

Бердыева Айгуль Мухамедгельдыевна

МГУ имени М. В. Ломоносова

ajgulberdiewa@gmail.com

Образ воды в портрете петровского времени

В работе рассматриваются живописные и гравированные портреты первой четверти XVIII в., изображающие Петра I и его сподвижников на фоне весьма характерных для эпохи мотивов стихии воды. Главное внимание уделяется символике пространства, значимости фона для характеристики модели.

С точки зрения иконографии исследуемый материал можно поделить на две группы, а именно: «портрет с изображением водной стихии на фоне» и «аллегорическую картину, включающую портрет».

К наиболее распространенной группе относятся изображения Петра I или морских военачальников на фоне моря, порта или кораблей. Главным в произведении является не только задача создать натурный портрет персонажа, но и зафиксировать определенную программу. Здесь на поверхности лежит указание на род деятельности и должность портретируемого лица, также подчеркивается мысль о верном служении Отечеству, а морской флот становится важным символом, отождествленным с понятием будущего крепкого государства.

Исходя из анализа портретов в умозрительном пространстве аллегии, можно сделать вывод, что модель в них изображается в «раме природных стихий». Образ царя, божественного избранника, ассоциируется с идеей милости всемогущих стихий, их благосклонности. Данный тезис подтверждается рассуждениями, почерпнутыми из дневниковых записей и воспоминаний современников эпохи. Портрет, демонстрирующий изображаемое лицо на фоне морского

пейзажа, или окружение портретируемого аллегорическими фигурами выражает теорию «макро-микроскопических корреляций»¹. Иными словами, определенные части человеческого тела соответствуют каждой из четырех известных стихий. Подобное соотнесение человека и космогонического пространства позиционирует его как модель вселенной. Здесь можно говорить и о самопознании, и о размышлениях на тему устройства мира, что вполне характерно для данного времени.

В итоге, можно сделать вывод, что в петровскую эпоху морской фон наряду с функцией демонстрации принадлежности изображаемого лица к морскому делу может быть символом государства, указанием на готовность к ратному подвигу. Вода в этом контексте трактуется как важная составная часть в системе мироустройства, центром которой является личность правящего монарха.

Станюкович-Денисова Екатерина Юрьевна

СПбГУ

katerinastd@list.ru

**Деятельность Ф.-В. Бергхольца в Германии:
пути формирования коллекций архитектурных чертежей
в XVIII в.**

Доклад посвящен малоизвестным до последнего времени сюжетам деятельности автора знаменитого дневника, подробно рассматривающего жизнь при дворе Петра I («Дневник камер-юнкера Бергхольца»). Фридрих Вильгельм фон Бергхольц в 1720-х гг. состоял камер-юнкером голштинского герцога Карла Фридриха, сопровождал его во время поездки в Россию и возвращения в Германию, оказывал посреднические услуги в торговле драгоценностями с Россией, был свидетелем пребывания Анны Петровны в Киле вплоть до

¹Соколов М. Н. Мистерия соседства: К метаморфологии искусства Возрождения. М., 1999. С. 307.

ее кончины. В 1730-х гг. он служил комендантом Кильского замка, в 1740-х гг. — воспитателем при герцоге Карле Петере Ульрике. По мнению шведского ученого Б.-Х. Халлстрема, именно Бергхольц собрал и вывез из Петербурга в 1746 г. уникальную коллекцию архитектурных чертежей, ныне хранящуюся в Национальном музее Швеции. В докладе высказывается ряд предположений и доказательств, свидетельствующих в пользу гипотезы Халлстрема. Впервые вводятся в научный оборот документы из архивов Висмара, Шлейзвига и Киля (ФРГ), раскрывающие жизнь Бергхольца в Германии, его контакты с русским двором в этот период.

Северцева Инга Валерьевна

МГУ имени М. В. Ломоносова

inga.ilm@gmail.com

**Никольский храм села Руднево Тульской губернии —
памятник русской архитектуры первой половины XVIII в.**

Еще не изученный храм села Руднево по своим типологическим особенностям принадлежит к восьмилепестковым композициям и в этом отношении продолжает линию ряда церквей петровской эпохи, выстроенных в вотчинах ближайших сподвижников царя. Эти архитектурные «опыты» последнего десятилетия XVII в., ориентированные на общий прототип — собор Петра Митрополита Высокопетровского монастыря в Москве (1514 г.), — получили продолжение в первой половине XVIII столетия.

Начало возведения Никольского храма не установлено. Известно лишь, что его освящение произошло в 1755 г., о чем гласила надпись на иконостасе. Впрочем, не исключено, что начатое ранее строительство затянулось, и было завершено незадолго до этой даты. К такому наблюдению склоняет стилистический анализ памятника, позволяющий констатировать как архаизирующие особенности (характер окончин или способ возведения сводов), так и более современные приемы декорации интерьера.

Черты, роднящие памятник с магистральной линией зодчества, почти парадоксально сочетаются здесь с несколько «наивным» обликом храма, его основательностью и грузностью. Применение оригинального композиционного замысла — результат реализации воли заказчика или предложения исполнителей — свидетельствует о художественных амбициях, типичных для русской провинции XVIII столетия. В этом отношении памятник иллюстрирует характерную особенность ее культуры, продиктованную собственными представлениями о красоте.

Баранов Петр Леонидович

МГУ имени М. В. Ломоносова

peterlbar@mail.ru

**К вопросу об особенностях иконостаса
церкви Климента папы Римского
на Пятницкой улице в Москве**

Дошедший до нас в почти первозданном состоянии иконостас храма был создан во второй половине XVIII в. в стиле позднего барокко. Пять элементов иконостаса замкнуты в киотную структуру и являются произведением целостным по композиции, подчиненной принципу симметрии, программе и составу образов.

В докладе будут затронуты вопросы о месте иконостаса в системе интерьера храма, а также еще не поднимавшаяся проблема его композиционного соответствия экстерьеру. Также будут освещены особенности редких по объемности, богатству и насыщенности пластических элементов иконостаса, их стилевое и колористическое соответствие иконописи. Интересна также проблема композиционной и колористической близости исследуемого памятника аналогичным явлениям — иконостасам Андреевского собора Киева, храмов Курска, Владимира и др., восходящим в той или иной степени к послужившему им прототипом иконостасу Петропавловского собора в Санкт-Петербурге.

Чежина Юлия Игоревна

СПбГУ

julia_chezhina@mail.ru

Образ всадницы в русской культуре XVIII в. К типологии конного портрета

Доклад посвящен группе портретов XVIII столетия с изображением всадниц и особенностям иконографии этой категории живописных работ. Произведения рассмотрены как с точки зрения оценки содержания с акцентом на новизну сюжета в искусстве данной эпохи и анализа причин его появления в русской культуре XVIII в., то есть в историко-культурном плане, так и с позиции анализа формального, включая технический аспект и живописные достоинства, а также композиционные приемы и колористическое решение этих портретов. Портреты амазонок представляют собой специфический типологический вариант конного портрета, отмеченный характерными чертами этого жанра, обусловленными конкретным назначением портретов. Они, несомненно, являются отражением эстетических вкусов эпохи и идеологии своего времени и могут рассматриваться как одна из форм художественной культуры, и уже потому представляют определенный интерес для историков искусства. Однако эта тема не привлекала должного внимания исследователей, за исключением Л. Маркиной, посвятившей отдельную статью развитию конного портрета, прежде всего мужского, в русском искусстве XVIII в.

Женская верховая езда в России получила гораздо меньшее и более позднее распространение, чем в Западной Европе. Показательно, что изображения всадниц отсутствуют даже в петровское время, когда мужскому конному портрету придается чрезвычайно большое значение и особое звучание, связанное с концепцией величия и победы.

Новое направление в жанре конного портрета в русском искусстве открывает Г.-Х. Гроот, запечатлевший Елизавету Петровну на верховой прогулке в сопровождении арапчонка. Знаменательно, что образы амазонок рассматриваемой эпохи принадлежат кисти мастеров россики, а объектом изображения становятся лишь царственные

особы. По сути, в XVIII в. все конные женские портреты в той или иной степени являлись символическими картинами, и лишь к XIX в. прошли эволюцию до парадного салонного портрета, не лишённого жанрового оттенка. В отличие от произведений такого типа последующего времени, портреты XVIII в. имеют значительно более сложную смысловую программу.

Отдельного внимания заслуживает изображение лошадей под седлом венценосных амазонок. Во многих живописных и скульптурных произведениях, а также фарфоре XVIII–XIX вв., лошади под всадниками представлены в момент исполнения той или иной фигуры *Haute école*. Данное наблюдение свидетельствует о существовании неких канонов и традиций в изобразительном искусстве, унаследованных от западноевропейской художественной школы, развитие которой шло в русле формирования культуры Европы в целом, включая и сложение особого типа верховой езды, проявившегося в феномене *Haute école*. Система Высшей школы верховой езды была выражением как исторического уровня военного дела, в котором существенная роль отводилась кавалерии, так и своеобразной аристократической эстетики. Вместе с тем, формально *Haute école* прочно ассоциировалась с образом царственного всадника, всадника-героя и победителя, и ее элементы вошли в иконографию и арсенал композиционных схем западноевропейского конного портрета.

Отришко Александра Олеговна

СПбГУ

alexotrishko@gmail.com

**Графика Антона Павловича Лосенко (1737–1773 гг.):
иностранные влияния и национальное своеобразие**

А. П. Лосенко известен как основатель исторического жанра в России, как первый русский профессор в Академии Художеств. Однако часто обходят вниманием его графическое наследие. В этом докладе рассматриваются этапы графического творчества

А. П. Лосенко. На примере его рисунков можно выявить связь русской графической школы второй половины XVIII в. с европейской системой рисунка, которую художник усвоил в своих пенсионерских поездках, а затем положил в основу собственного метода обучения рисованию молодых художников.

Сначала необходимо рассмотреть педагогическую систему А. П. Лосенко, созданную им в Академии Художеств. Лосенко ввел западные методы в обучение (например, копирование слепков с античных статуй). С начала 1770-х гг., благодаря деятельности Лосенко школа становится более «учёной» (издание теоретического труда художника «Изъяснение краткой пропорции человека...»), а эстетическая направленность — более цельной. Эта система получила продолжение в деятельности учеников мастера И. А. Акимова, М. И. Козловского, П. И. Соколова и др.

Влияние западной художественной системы на русскую школу выразилось не только в педагогике Академии. В самой графике А. П. Лосенко можно проследить, какие мастера и тенденции повлияли на творчество художника в разные периоды:

- 1760-е гг. Первая пенсионерская поездка художника, влияние французской школы и его учителя Ж. Рету. Графические листы «Нептун на водах», «Нимфы и фавн у ручья».

- Середина 1760-х гг. Классицистическое влияние второго учителя Ж.-М. Вьена. «У колыбели», «Зевс и Фетида», «Пастушеская сцена». Борьба классицизма и рокайля в творчестве художника.

- Итальянский период. Интерес к античности. Штудии с античных статуй, «Персей и Андромеда», «Путешествующие».

- Возвращение на родину. Применение европейских стилистических приемов и наложение их на русскую почву. Подготовительные рисунки к картинам «Владимир и Рогнеда» и «Прощание Гектора с Андромахой».

Крайний Алексей Владимирович

СПбГУ

alexey.krayniy@gmail.com

**К вопросу о композиции пятиглавия
в храмовой архитектуре Санкт-Петербурга XVIII в.**

Пятиглавое завершение храмов является одной из характерных черт древнерусской церковной архитектуры. В Санкт-Петербурге этот элемент вступил во взаимодействие с принципиально иной стилистической средой, в значительной мере опирающейся на западноевропейские традиции. В городских храмах периода петровского барокко пятиглавие вовсе не встречается, что можно объяснить принципиальной ориентацией на европейскую архитектуру и активным освоением новых архитектурных элементов, среди примеров которых можно упомянуть шпиль.

Пятиглавие появляется в петербургских храмах во времена Елизаветы Петровны. Это объясняется как политическими, так и стилистическими соображениями. К первым относится стремление «преодолеть» последствия немецкого правления времен Анны Иоанновны посредством введения такого традиционного для древнерусской архитектуры композиционного элемента, как пятиглавое завершение (это было прямо оговорено при закладке Никольского Морского собора). К стилистическим причинам можно отнести уместность пятиглавия (как элемента, визуально расширяющего объемно-пространственную композицию храма) в контексте елизаветинского барокко, стремившегося к торжественности и пышности форм.

Следует отметить, что в эпоху раннего классицизма в петербургской архитектуре фактически доминировавшее в 1740–1760-е гг. пятиглавие уходит на второй план, сменяясь иными композиционными решениями. Одним из наиболее заметных пятиглавых храмов нового периода является Софийский собор в Царском Селе.

Архитекторы XVIII в. трактовали мотив пятиглавия по-разному. Следует рассмотреть основные варианты композиции, которые можно выделить по ряду признаков. Большое значение имеет то, что в некоторых сооружениях боковые главы имеют конструктивное

значение, а в иных — лишь декоративное. Принципиальным моментом является трактовка центральной главы относительно боковых. В одних сооружениях главный купол доминирует над остальными или просто решен принципиально иначе, в других же боковые главы в целом повторяют его в ином масштабе. Различаются и схемы расположения боковых глав относительно плана здания: в большинстве храмов они располагались по углам фасадов, в то время как в Чесменской церкви предложен вариант расположения боковых глав по сторонам света.

Юровецкая Анастасия Владимировна

МГУ имени М. В. Ломосновою, ГосНИИР

ayurovetskaya@gmail.com

Произведения на религиозные сюжеты в творчестве Сальватора Тончи

Несмотря на то, что итальянец Сальватор (рус. Николай Иванович) Тончи (1756 – 1844 гг.) известен в России в первую очередь как художник-портретист, значительную часть его наследия составляют произведения на христианские темы. Наиболее значимые из них – картины из собрания Владимиро-Суздальского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника «Крещение Руси при св. кн. Владимире», написанная для Успенского собора во Владимире, и «Рождество Христово». Созданные художником после спасения от смерти во время Отечественной войны 1812 г. и исцеления от тяжелой душевной болезни, они написаны под влиянием итальянской религиозной живописи более раннего времени. На русское происхождение сюжета одной из них указывают в основном одежды изображенных персонажей. Интересно, что с правой стороны у края картины Н. И. Тончи изобразил самого себя в хламиде, босиком, готовящимся войти в воды Днепра, показывая таким образом, что он пришел к Православной вере, навсегда отойдя от вольтеринства.

Основную часть творческого наследия, связанного с христианской темой, составляют разные по технике и манере исполнения рисунки Н. И. Тончи. Они представляют собой как эскизы к живописным произведениям, так и самостоятельные графические листы, сюжеты которых заимствованы из канонических источников и апокрифов.

С именем Н. И. Тончи также принято связывать комплекс росписей в храме св. Феодора Стратилата в Федоровском монастыре на окраине Переславля-Залесского, в котором послушницей закончила свой жизненный путь дочь художника – Мария Николаевна Тончи.

ЗАПАДНОЕ ИСКУССТВО XIX–XX вв.

WESTERN ART OF THE 19th – 20th cc.

Скворцова Екатерина Александровна

СПбГУ

skvorea@mail.ru

Иллюстрации Дж. А. Аткинсона к «Горестям человеческой жизни» Дж. Бересфорда и «Резчику...» А. Б. Эванса

Джон Август Аткинсон (1774 или 1776–1830) — английский художник и гравер; ребенком он приехал в Россию со своим дядей гравером Дж. Уокером и провел здесь почти 20 лет. В Англии его талант получил блестящее развитие. Но этот период его творчества изучен еще меньше, чем русский.

Наиболее ярко дарование Аткинсона проявилось в книжной иллюстрации. В статье рассмотрены гравюры Аткинсона (по собственным рисункам) к «Горестям человеческой жизни» Дж. Бересфорда (1807, офорт) и «Резчику, или Пяти лекциям об искусстве и практике отрезать связи с друзьями, знакомыми и родственниками» А. Б. Эванса (1808, офорт). Обе книги были в то время литературными новинками, обе брызжут английским остроумием и эксцентричностью.

Иллюстрации к ним отличаются от тех, что Аткинсон создал для костюмно-этнографических альбомов — «Живописных изображений...» русских и британцев (1803–1804 гг. и 1807 г. соответственно), авторством которых он известен более всего. В его иллюстрациях к художественным произведениям характеристики персонажей очерчены резче. Аткинсон всегда выделяет одну черту, одну эмоцию, которую передает через убедительные жесты и утрированные выражения лиц. Обстановку он обрисовывает немногословно, но более конкретно, чем в этнографических альбомах. Приметы избраны

типичные (калитка из пяти реек, палладианский мостик и т. д.), но они не превращаются в шаблоны. Подробностей немного, переданы они всегда несколькими виртуозными штрихами. Комический эффект создается не только на сюжетном и образном уровнях, но и на стилистическом. Сам почерк Аткинсона, забавно-наивный, заставляет нас улыбнуться.

Костюмно-этнографические альбомы не могут быть строго отнесены к бытовому жанру, хотя изображают сценки из быта. На примере «Горестей человеческой жизни» и «Резчика» мы видим, что и бытовой жанр был Аткинсону под силу. В этих работах авторская позиция тверже. Поэтому стилизация, которая в «Живописных изображениях...» русских и британцев носила декоративный характер, здесь стала мощным средством характеристики персонажей.

В трактовках бытовых сюжетов, с великолепной режиссурой эпизодов, хлесткими отточенными характеристиками, он примыкает к традиции У. Хогарта. По стилистике из своих старших современников он близок Т. Роуландсону (который, заметим, тоже иллюстрировал «Горести человеческой жизни»), но мягче его. Их линия была продолжена в творчестве Дж. Круикшанка, в его иллюстрациях к Ч. Диккенсу и Ф. Э. Смедли, в которых смелость стилизации выдает влияние Роуландсона, но сдержанный тон унаследован от Аткинсона.

Гойхман Елена Григорьевна

*МГУ имени М.В. Ломоносова; ГМИИ им. А. С. Пушкина
elena-goikhman@mail.ru*

**Особенности восприятия и интерпретации
классической традиции в восточных сюжетах
Эжена Делакруа 1830–1840-х гг.**

После Июльской революции 1830 г. большинство романтиков отходят от экспрессивной, патетической манеры 1820-х гг. и обращаются к гораздо более сдержанному и умеренному художественному языку. В творчестве Эжена Делакруа после поездки в 1832 г. в Алжир

и Марокко также наблюдается заметная классицизация стилистики. В докладе рассматривается, в чем заключается классическая составляющая работ Делакруа 1830–1840-х гг., посвященных изображению сцен восточной жизни, в какой мере здесь сказывается влияние старых мастеров и что нового вносит художник в свои образы.

Фигуры огромного большинства персонажей Делакруа могут быть вписаны в очень упрощенную, геометрически обобщенную форму, в почти правильный треугольник или овал. Образы приобретают величественное спокойствие и близкую к классике нейтральность. Обобщенные формы создаются в основном скрывающими и окутывающими фигуру обширными драпировками, в чем можно видеть сходство с работами Рафаэля, Сурбарана, Веронезе и голландских мастеров. Как правило, персонажи Делакруа изображены в необычных, компактных позах, на корточках или полулежа, что ассоциируется художником с античным мотивом возлежащей в позе отдыха фигуры. Многофигурные композиции отличаются симметрией и уравновешенностью в духе Рафаэля и Пуссена, наличием вводных композиционных фигур и объектов, использованием строгих, лаконичных архитектурных декораций. Кроме того, картины Делакруа вписываются в традицию живописи северных художников, совершивших путешествие в южные края (Пуссен, Лоррен, голландские художники), изображением бессобытийных сцен жизни в гармонии с природой и особым интересом к передаче яркого и теплого солнечного освещения. В изображении пленэрных теней, воздушной атмосферы и мягкости очертаний Делакруа сближается с Веронезе и Мурильо.

Однако, в соответствии со своими художественными задачами, Делакруа вносит в традиционные мотивы и значительные изменения. Используя для передачи простой и классически спокойной формы массивные, скрывающие тело драпировки, Делакруа в такой степени сковывает фигуры и скрывает органическую жизнь тела, в какой это не было свойственно старому искусству. Часто при абсолютном внешнем бездействии и пассивности обозначается только одно относительно свободное движение — наклон и поворот головы. Помимо драпировок, значительную роль играют и необычные для европейского взгляда позы жителей Востока, связанные как с наблюдением

художником реальной жизни, так и с влиянием персидской и индийской миниатюры и древневосточного искусства. Порой художник специально прибегает к определенным отклонениям от анатомической точности. Соединяя классические позы и характерные головы, заимствованные из живописи старых европейских мастеров, Делакруа действует в рамках романтического смешения различных эстетических категорий. Все эти приемы призваны внести в характерную для классического искусства замкнутость образа элемент загадочности, намек на неизвестную, непонятную внутреннюю жизнь. В многофигурных композициях художник смещает акцент с характерной для старого искусства драматической трактовки действующих лиц на передачу общей эмоциональной и пространственной среды. Он изображает одинаковые, повторяющиеся позы, напоминающие о живописи кватроченто, преувеличивает ослепительно яркое свечение белых стен и драпировок, использует выразительные возможности контрастов светлых и темных деталей. Очень важно, что Делакруа так и не посетил Италию, и настоящая классическая цивилизация на всю жизнь осталась для него объектом личной интерпретации и отдаленным романтическим идеалом.

Челован Анастасия Евгеньевна

СПбГУ

asia.chelovan@gmail.com

Мариано Фортунни как представитель импрессионизма в Испании

Тема импрессионизма, в особенности французского, хорошо освещена в трудах как зарубежных, так и отечественных исследователей. Но, к сожалению, отечественными искусствоведами практически не уделяется внимания этому периоду в истории искусства ближайшей соседки Франции — Испании, которая хотя уже и пережила свой «золотой век», но все еще имела потенциал к художественному развитию. Подтверждением тому, помимо всего прочего, служит творчество каталонца Мариано Фортунни, чье искусство находило отклик не только в Европе, но и в России.

М. Фортуну поража́л современников своим виртуозным владением самыми разнообразными приемами. Его технические находки оказали косвенное влияние на становление целого ряда мастеров. Неоспоримо воздействие на формирование Фортуну национальных традиций испанского искусства. Однако еще большее влияние оказали на него поездки во Францию и знакомство с современным французским искусством. Именно там его увлечение Востоком получает сильнейший импульс, выразительный язык мастера заметно обогащается. Во Франции М. Фортуну знакомится с японскими гравюрами, отражение чего мы найдем в его работах («Дети художника в японском салоне», «Завтрак в Альгамбре»). В то же время, Фортуну открывает для себя импрессионистов и по-своему интерпретирует их искания. В его работах мы обнаруживаем стремление к запечатлению не столько самого явления, сколько его образа («Портрет Аделаиды дель Мораль»). Мастера волнуют аспекты передачи световоздушной среды улиц Марокко и Испании.

Магистральной линией в творчестве Фортуну был ориентализм. Однако поиск мастером таких выразительных средств, которые могли бы максимально точно воплотить существующие в его воображении образы, приводит к диффузии этого романтического направления европейского искусства и соединению его с импрессионизмом.

На примере работ Фортуну можно видеть своеобразный вариант преломления такого общеевропейского течения, как импрессионизм, в контексте истории искусства Пиренейского полуострова.

Ключина Елена Витальевна

СПбГУ

elena.klyushina@gmail.com

Иллюстрированный журнал «L'Assiette au beurre» и его образно-художественное своеобразие

В споре о генезисе западноевропейского авангардного искусства рубежа XIX–XX вв. большинство исследователей склонны игнорировать тот факт, что корни модернизма порою следует искать там,

где их меньше всего ожидаешь найти. Закоулки Монмартра, кабаре Ша Нуар, издательская деятельность Брюана, бандитские песенки, незаметно реформирующие разговорный французский, забытые почтовые открытки, потертые плакаты, — все это самым неожиданным образом может оказаться полезным для ревизиониста от искусствоведения, стремящегося начертать новую карту эволюции французского искусства belle époque. «Assiette au beurre», иллюстрированный сатирический журнал, издаваемый в период с 4 апреля 1901 г. по 15 октября 1912 г., придется здесь как нельзя кстати.

Он выходил значительным тиражом и был читаем, кажется, по всему свету: за чашкой кофе в «Четырех котах» его листал Пикассо, в Москве его «читал» Максимилиан Волошин. За свои 12 лет существования редакция «Assiette au beurre» выпустила 593 номера, для иллюстрирования которых были привлечены как мастера первой величины, такие как Валлоттон, Стейлен, Ибельс, Ван Донген и Купка (только что приехавшие в Париж), Гранджуан, Робидо, так и художники-графики, менее известные современному зрителю. Здесь можно назвать Виллетта, Эрманн-Поля, Жоссо, Готтлоба, Камара, Рубийя.

Очевидно, что благодаря подобному уникальному содружеству ярких творческих личностей, представляющих Францию, Бельгию, Чехию, Голландию, Швейцарию и Россию, «Assiette au beurre» отличается исключительным тематическим, образным и стилистическим многообразием, отвечающим духу эпохи. Уникальность журнала, в том числе, заключается в том, что он практически не использует вербальной формы общения с читателем, избегая часто даже подписи к издаваемым графическим работам. Отсутствие возможности использования печатного слова в коммуницировании с предполагаемой целевой аудиторией имеет как следствие удивительную творческую изобретательность мастеров. Конкурируя внутри коллектива друг с другом, художники также стремятся выделить журнал, в котором они работают, на фоне более 250 иллюстрированных печатных изданий, еженедельно заполняющих парижские уличные лавки.

Международный художественный коллектив, открытие новаторских графических методов, смелость предпринимаемых экспериментов, выработка нового художественного языка делают «Assiette au beurre» одной из ярчайших страниц в истории французской печатной графики конца XIX – начала XX в.

Петухова Елена Андреевна

СПбГУ

elena.petukhova@inbox.ru

Жюль Шере и «Les Maîtres de l'affiche»

Последняя треть XIX в. стала своеобразной границей между изобразительным искусством прошлого и современности. Никогда еще до этого краткого временного отрезка синтез искусств не был столь явным, а границы между эксклюзивным и массовым – такими зыбкими. В умах людей, их эстетических взглядах, в передовой художественной критике и прессе царила свобода, позволявшая с легкостью развиваться всем формам изобразительного искусства. Появлялись новые имена, совершавшие менее чем за десятилетие настоящие художественные перевороты. Одной из таких фигур стал Жюль Шере, получивший звание «отца плаката». Его более чем полувековая деятельность способствовала тому, что афиша не просто вышла на уровень изобразительного искусства, но и стала одним из ведущих его видов в конце XIX – начале XX в.

Именно Жюль Шере стал автором идеи издания «Les Maîtres de l'affiche», которое ежемесячно выпускалась с декабря 1895 г. по ноябрь 1900 г. и представляло собой уменьшенные копии популярных афиш того времени. Серия «Les Maîtres de l'affiche» охватывает развитие афиши в 1890-е гг. в Европе и Америке, представляя все страны, в которых данный вид искусства хоть как-то себя проявил. К сожалению, мы точно не знаем, по какому принципу отбирались художники и их творения. Разные мастера представлены разным количеством афиш — от одного до десятка появлений в течение всех пяти лет, не говоря о самом Жюле Шере. Однако здесь отсутствует какое-либо национальное или региональное деление. Поэтому данную серию можно считать практически историей плакатного искусства 1890-х гг., а указанное десятилетие может рассматриваться как отдельный замкнутый период со своими событиями, свершениями и закономерностями, обнаружить, изучить и систематизировать которые в полной мере позволяет материал, представленный в «Les Maîtres de l'affiche».

Мищук Анна Юрьевна

СПбГУ

mischuk_anna@mail.ru

Роль античного наследия в скульптурном и графическом творчестве Аристиды Майоля

Начало XX в. стало моментом, когда эллинические образы начали вдохновлять мастеров с новой силой, переосмысливаться в новом ключе. Творческие люди искали параллели в идеалах современности и античности.

В свое время Аристиды Майоля называли родителем «современного классицизма». Его творчество находится одновременно и в непосредственной связи с традицией, и в огромном отрыве от нее. Историки искусства обращают внимание на античную тему в работах мастера, но не исследуют ее как проблему.

Как скульптор Майоль начал свой творческий путь в области мелкой пластики, где и сложился тип «майолевской женщины» — юной, полновесной, по-своему грациозной. Эти миниатюрные образы монументальны, сюжеты абстрактны и восходят к танагрским терракотам, иногда повторяя композиции известных греческих статуэток. В монументальных работах скульптора также очевидны параллели с известными античными скульптурами и рельефами. Известно, как А. Майоль восхищался греками, но он никогда не упоминал о своем стремлении подражать им.

Важную роль в творчестве мастера играла также книжная графика. Им были проиллюстрированы многие сочинения античных авторов: «Эклоги» и «Георгики» Вергилия, «Искусство любви» Овидия, «Дафнис и Хлоя» Лонга, «Разговор гетер» Лукиана, «Оды» Горация. В его иллюстрациях присутствуют те же черты, что и в статуях: декоративность, монументальность, связь с природой.

Главная тема в творчестве А. Майоля — красота и гармония обнаженного женского тела. Художник стремился создавать идеальное, сочетая натуру и вымысел, не прибегая к синтезу, подражанию, часто используя нескольких моделей для одной работы. Таким образом, работы А. Майоля — это не заимствование греческих сюжетов, не

стилизация древних статуй, а сама философия мастера XX в., близкая к художественному мышлению эллинов. Женщины А. Майоля — это богини всех времен, олицетворяющие связь человека с природой и космосом.

Зарубина Анна Дмитриевна

СПбГУ

zarubok@gmail.com

**Амедео Модильяни
и проблема взаимодействия средств
художественной выразительности**

Биография и работы Амедео Модильяни не раз были описаны исследователями его творчества. Детально изучены скульптуры и живописные портреты кисти художника. Меньше внимания уделено рисункам, хотя на них приходится большая часть новаторства в творчестве Модильяни. Еще меньше внимания уделено синтезу и влиянию видов искусства друг на друга, «диалогу» между ними.

Автором была предпринята попытка описать взаимопроникновение различных видов искусства в творчестве Модильяни на основе анализа скульптурных, графических и живописных работ художника. Актуальность и новизна работы состоит в проведении аналогий, на которых ранее не акцентировалось внимание исследователей.

Модильяни не стремился к разнообразию жанров во всех трех видах искусства, которыми занимался. Он нашел для себя и развивал образ идеальной красоты в разных его вариантах. Основные характеристики, присущие графическим работам Модильяни, находят отражение в скульптурных работах, а в силу невозможности дальнейшего развития в скульптуре реализуются в живописи.

Для художника были характерны две основных темы в скульптуре: каменные головы и кариатиды. Связь с ними мы можем проследить в созданных в более поздний период живописных полотнах Модильяни — портретах и обнаженных. От каменных голов портре-

ты позаимствовали черты, которые тщательно оттачивались в камне. Из кариатид в «ню» переходит сложность позы, линия, которую художник нашел ранее в своих графических набросках.

В цикле «кариатид» Модильяни можно проследить отголоски всех трех видов искусств. От каждого они взяли самое характерное: от графики — линию, от скульптуры — композицию, от живописи — цвет. Взяв от каждого вида искусства самое важное, Модильяни стремился создать на своих полотнах, в скульптурах и графике абсолютный образ красоты, который он видел в удлинении фигур, четкой линии и сложной позе.

Муромцева Ольга Валерьевна

МГУ имени М. В. Ломоносова

flunder80@mail.ru

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

Официальное оформление художественного объединения «Новеченто» произошло через месяц после знакового события в общественно-политической истории Италии XX в. — так называемого «марша на Рим» (27–30 октября 1922 г.), в результате которого фашисты захватили власть в государстве. Б. Муссолини лично присутствовал на открытии первой выставки «новечентистов» в галерее Лино Пезаро 26 марта 1923 г. В своем выступлении дуче отметил возможность зарождения государственного искусства в тесном сотрудничестве художников и власти.

Венецианская 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».

Середина и вторая половина 1920-х гг. были отмечены ужесточением фашистского режима и ликвидацией тех элементов демократии либерального образца, которые формально еще сохранялись в Ита-

лии. Именно в 1926 г. в Италии вопросы развития культуры и проблема создания фашистского стиля начали широко обсуждаться в обществе; в этом же году произошло открытие первой выставки «Новеченто итальяно», организаторы которой пытались дать ответы на поставленные вопросы и показать, каким может быть искусство фашистской Италии.

«Новеченто итальяно» объединило художников, не находящихся в оппозиции к режиму и способных создать что-то новое, претендуя при этом на выражение определенных идеалов эпохи. Поэтому «новечентизм» долгое время считался олицетворением фашистского искусства. В действительности, это поставангардистское художественное течение, разнородное по своему составу, стилю и качеству работ, было порождением духа послевоенного времени 1920-х гг. и нашло свое продолжение в эпоху становления фашизма, нуждавшегося в утверждении тех же традиционных ценностей, к которым обращались «новечентисты» в надежде создать «новое классическое искусство».

Алёшина Дина Николаевна

СПбГАИЖСА имени И. Е. Репина

din-don@list.ru

Британская абстрактная живопись школы Сент-Айвз. Проблема русских влияний

В 1940–1950-е гг. британскую нефигуративную живопись представляла школа Сент-Айвз, соперница Нью-Йоркской школы. Источники для своих абстрактных работ британские художники находили в природе. Особенностью школы было стилистическое разнообразие. Мастеров соединила не общая идея, а географическая точка — городок Сент-Айвз. Индивидуализм — отличительная черта художников школы. Тем интереснее обнаружить существенное влияние русского абстрактного искусства в творчестве большинства из этих ярких мастеров.

Актуальность исследования состоит в том, что в России абстрактное искусство школы Сент-Айвз не изучено и малоизвестно. В иностранной литературе проблема русских влияний в творчестве художников школы не ставилась, хотя британские искусствоведы — авторы книг о сент-айвзских мастерах — подмечают влияния русских абстракционистов. В истории возникновения школы Сент-Айвз огромна роль Наума Габо, жившего в ту пору в Великобритании, но в связи с этим вопросом британские искусствоведы не уделяют внимания национальному своеобразию произведений русского авангардиста.

В настоящем исследовании будут рассмотрены следующие аспекты:

- Британская абстрактная живопись после Второй мировой войны. Школа Сент-Айвз. Природа как источник духовного опыта. Английский эмпиризм и возможности выражения, которые открывает абстрактная живопись.
- Русская иконопись и конструкции Наума Габо. Русский конструктивист – наставник мастеров школы Сент-Айвз.
- Питер Лэньон и Наум Габо. Пространственные построения Питера Лэньона.
- «Габоиды» Джона Уэллса.
- Вильгельмина Барнс-Грэхэм и Наум Габо. Пространственные образы шотландской художницы.
- Терри Фрост, Эль Лисицкий и Казимир Малевич. Опыты и знаки Терри Фроста.
- Роджер Хилтон и Казимир Малевич. Воплощение экзистенциального опыта.
- Патрик Хэрон и Никола де Сталь. Беспредметная живопись Патрика Хэрона.
- Русская иконопись и русское абстрактное искусство. Конкретность британской абстрактной живописи: приемы обобщений.

Изучение специфики русских влияний, характера заимствований, которые появились в живописи британцев, и своеобразного преломления усвоенных идей позволит получить более глубокое представление об уникальности британской абстрактной живописи.

Григораш Алена Владимировна

МГХПА им. С. Г. Строганова

grigoraschav@gmail.com

Гезамткунстверк: к истории понятия в немецкой историографии

«Гезамткунстверк» — немецкий термин, не имеющий прямых аналогов в русском языке. Это побуждает к поискам близких по смыслу вариантов перевода: синтез искусств, тотальное произведение искусства и т. д. Сложность введения термина «гезамткунстверк» в научный вокабуляр увеличивается из-за схожести перевода терминов Gesamtkunstwerk, Synthese, Synthesis, Addition, Vereinigung, Verschmelzung, различных по оттенкам смысла в немецком языке.

Появление термина «гезамткунстверк» связано с легендой. Считается, что впервые этот термин ввел немецкий композитор Рихард Вагнер в «Произведении искусства будущего» (1849 гг.). Он переписывался с русским революционером М. Бакуниным, а тот, как считается, употребил термин «гезамткунстверк» гораздо раньше немецкого композитора. Но именно за Р. Вагнером закрепилась концепция гезамткунстверка, потому что он употребляет это понятие в связи с искусством, размышляя о драме как театральном представлении, которое должно воскресить то слияние искусств, которое раньше существовало в античном театре. В эпоху модерна его теоретические работы вызовут отклик в мировой художественной среде: в Германии — рецензии Ф. Ницше, во Франции — заметки символистов С. Малларме, Ш. Мориса и др., в России — отзывы композиторов Н. Римского-Корсакова, М. Мусоргского, среди художников — А. Бенуа, В. Серова и др. Но везде в них пишут о гезамткунстверке именно в театре, о музыке Вагнера, и лишь в последнюю очередь — о желании стилистического единства. В то же время, в русской периодике выходят статьи о «синтезе искусств»: например, применительно к живописи Чюрлениса. И совсем в другом контексте возникает в 1922 г. статья П. Флоренского о храмовом действии как синтезе искусств, которое является обращением к более ранней, чем неоромантическая идея гезамткунстверка, концепции богослужения как идеаль-

ного примера слияния и синтеза, в том числе, искусств, получившая распространение в Германии в эпоху романтизма.

На сегодняшний день в русском искусствоведении между гезамткунстверком и синтезом искусств ставят знак равенства, забывая о том, что это скорее аналоговый, чем дословный и точный перевод немецкой терминологии на русский язык. Это побуждает обратиться к немецкоязычным исследованиям проблемы гезамткунстверка.

Одним из важнейших послевоенных исследований является работа Х. Зедльмайра «Утрата середины» 1948 г., где среди прочего поднимается проблема гезамткунстверка. Активное изучение концепции гезамткунстверка начинается в конце 1970-х гг. Следствием изучения этой проблемы являются выставки, например, выставка 1983 г. во Франкфурте-на-Майне. Также обращаются и к социальным, и к культурологическим аспектам идеи. В этом контексте, безусловно, важна как для теории искусства Германии, так и России, книга Б. Гройса «Гезамткунстверк Сталин», вышедшая в 1988 г. (русский перевод 1993 г.). В то же время, интерес к гезамткунстверку в 1980-х гг. побуждает обратиться к попыткам реализации этого феномена в творчестве современных художников, культовой фигурой среди которых для Германии является Й. Бойс. В последующее десятилетие исследования больше внимания уделяют социальному аспекту идеи гезамткунстверка, а также вводят важную тему перцепции (гезамткунстверк и синестезия). В 2000-х гг. возвращаются к пониманию идеи гезамткунстверка как явления, существующего в системе координат философии и эстетики. Осмысление последних публикаций о гезамткунстверке («Гезамткунстверк Мадонна») возвращает к теме театрального действа, но в контексте массовой культуры.

Таким образом, гезамткунстверк является сложным, многоаспектным явлением, круг значений которого со временем только расширяется. Это объясняет неугасающий по сей день интерес к данному явлению и большое количество посвященных ему немецких исследований не только из области музыкальной теории, но и культурологии, социологии, филологии, психологии, истории и теории искусства.

Ванеян Степан Сергеевич

МГУ имени М. В. Ломоносова; ПСТГУ

vaneyans@gmail.com

**Документ, монумент, произведение.
Образы искусства в науке об искусстве**

В докладе будет рассмотрена проблема не только разнородного функционирования образов и изображений в истории искусства, но разнонаправленного восприятия и понимания того, что есть и искусство, и его произведение. Предполагается затронуть следующие аспекты:

- «Образы» искусства Кутлера, Пипера, Воррингера, Варбурга, Рихарда Хаманна, Гантнера и Гомбриха;
- Опыт универсализации понятия произведения у Лютцелера и Хайдеггера;
- Что есть произведение – то есть и наука. Вопрос об истоке того или иного понимания произведения: повседневный, сакральный, научный или философский опыт обеспечивают разные «предметности» и, соответственно, различные горизонты понимания, в результате — и разные истории искусства, как написанные, так и пока еще ожидающие своей реализации.
- Возможна ли история искусства без историков искусства?

Торопыгина Марина Юрьевна

Российский институт культурологии

toropygina@yandex.ru

Атлас «Мнемозина»: non finito в истории искусства

Атлас «Мнемозина» немецкого историка искусства Аби Варбурга (1866–1929 гг.) — одно из самых загадочных произведений в истории науки об искусстве. Если библиотека, которую Варбург собирал еще со студенческих времен, была собранием текстов, то задачей ат-

ласа стала систематизация образного наследия. Образ, как полагал Варбург, всегда хранит в себе память о своем магическом прошлом, а атлас должен был «...противопоставить хаосу неразумности системе фильтров ретроспективной рассудительности». Варбург не успел написать подробные комментарии к «Мнемозине», и уникальный проект остался незавершенным. Однако он по-прежнему привлекает многих исследователей, которые обнаруживают в методе Варбурга как параллели с художественными практиками того времени, так и источники вдохновения для современной теоретической мысли.

Разгулина Мария Викторовна

МГУ имени М. В. Ломоносова

mrazgulina@yandex.ru

Психоанализ и теория архитектуры.

К вопросу о междисциплинарном подходе к теории искусства

Вопрос об использовании психоанализа как метода в искусствоведении в рамках междисциплинарного подхода рассматривается на примере монографии Джона Хендрикса «Архитектура и психоанализ. Питер Айзенман и Жак Лакан»¹.

Психоанализ, возникший как теория и практика структурного подхода к человеческой психике, вскоре распространил свое влияние — уже в качестве метода — на другие гуманитарные науки, в том числе и на искусствоведение. В рассматриваемом нами случае психоаналитическая теория становится неотъемлемой частью искусствоведческого анализа, так как архитектура Питера Айзенмана, не только практика, но и теоретика искусства, уже на уровне замысла содержит психоаналитические концептуальные структуры.

Питер Айзенман, испытавший влияние психоаналитической теории Жака Лакана, уже в некоторых своих статьях² анализирует

Hendrix J. S. Architecture and Psychoanalysis. Peter Eisenman and Jacques Lacan. New York, 2006.

Eisenman P. From Object to Relationship II: Giuseppe Terragni, Casa Giuliani Frigerio // The Yale Architectural Journal. 1971. Vol. 13. P. 37–65.

базовые положения психоанализа с точки зрения их применения в архитектуре. В частности, композиция, как и сновидение у Фрейда, содержит сознательную причину на уровне замысла, тогда как на уровне лингвистических матриц — идентификацию объекта в чувственном опыте. Отношения же между элементами здания могут быть соотнесены с отношениями между означаемыми и означающими в лингвистике, некоторые базовые положения которой находят свое применение в психоанализе Жака Лакана.

Безусловно, существуют и параллели, которые можно провести между композиционными приемами, использованными во многих архитектурных проектах Айзенмана, и метафорой и метонимией — ключевыми, по мнению Лакана, механизмами в образовании смысла как разницы между означаемым и означающим.

Другая важная проблема — это процесс восприятия произведения искусства. Механизмы формирования образа у зрителя аналогичны «стадии зеркала» Лакана. Айзенман представляет диалектику архитектуры как здания и архитектуры как идеи подобной диалектике категорий Воображаемого и Символического у Лакана. Но так же, как сновидение противоречит ожиданиям сознательной мысли, архитектор стремится в своих проектах найти то, что можно этим ожиданиям противопоставить.

Зоря Алина Алексеевна

СПбГУ

alina_zorya@mail.ru

Типология цитирования в искусстве второй половины XX в.

В основу доклада легло исследование, проведенное в рамках написания дипломной работы на тему «Принципы цитаций в изобразительном искусстве второй половины XX века». Несмотря на то, что феномен постмодернизма можно назвать одной из самых популярных и активно изучаемых тем в современной исследовательской практике, существуют содержательные пустоты. Данная тема требу-

ет глубокого культурологического и искусствоведческого исследования, предполагающего междисциплинарный подход, не только в силу недостаточной изученности данного вопроса (в отечественной науке нет специальных исследований), но и ввиду уникальности цитации постмодерна, в отличие от способов ее применения и функционирования в произведениях искусства других периодов. Кроме того, в историографии мы не находим ни одного специального исследования, вырабатывающего методологию для анализа цитирования как особого феномена в послевоенном искусстве.

Теоретический базис исследования составляет анализ наследия нескольких историографических школ, таких как постструктуралистская, постмодернистская, семиотическая, литературоведческая и искусствоведческая. Это позволяет выявить указанный феномен наиболее рельефно, поскольку особую поддержку понятие цитирования в искусстве обрело со стороны философии на волне лингвистического подхода к осмыслению культуры.

Однако анализ указанных направлений не дает возможности в полной мере обозначить цели использования цитат в произведениях искусства, области их применения и общий характер цитирования в исследуемый период. Именно поэтому представляется необходимым ввести классификацию видов цитирования. Так, автор предлагает два основных принципа, по которым следует разделять типы цитации: формальный и нарративный, которые в свою очередь следует подразделить на различных основаниях.

Содержание данного исследования не исчерпывает всего многообразия проблем, связанных с феноменом цитирования в культуре послевоенного времени и, в частности, в пространстве изобразительного искусства. Предлагаемая типология представляется необходимым аппаратом для анализа и осмысления цитаций и может стать отправной точкой в сугубо искусствоведческом исследовании цитирования как особого средства художественной выразительности.

Ван дер Вестэйзен Валерия Олеговна

СПбГУ; ГРМ

vdreaming@gmail.com

Особенности современной живописи аборигенов Австралии

Искусство коренных жителей Австралии насчитывает около 40 000 лет. Еще с первобытных времен главными темами художественного творчества аборигенов являются мифические существа и их деяния, мир духов, сцены охоты и священных обрядов, хозяйственная деятельность людей. Сегодня особенный интерес для исследователей представляют картины, написанные аборигенами акриловыми красками на холсте, а также минеральными красками на коре эвкалипта. Такие картины имеют ряд особенностей, на которых строятся все произведения современной аборигенной живописи. Каждая из них является необходимым звеном в процессе создания живописного произведения. Обозначим эти особенности.

- Концепция Эры Сновидений.
- Права клана или племени на определенную территорию.
- Изображение предметов и объектов с высоты птичьего полета.
- Топографичность изображения в мифологическом понимании.
- Отсутствие в картинах, за редким исключением, четкой фиксированной ориентации по сторонам света.
- Уникальное понимание времени.
- Идеальность образов.
- Маркировка клана, к которому принадлежит художник.
- Натурализм (рентгеновские изображения).
- Многоуровневая интерпретация картин.

Все перечисленные особенности аборигенной живописи складывались на протяжении многих тысяч лет. В настоящий момент можно сказать, что синтез творческих нововведений, привнесенных на австралийский континент европейцами, и традиционных представлений аборигенов отличается своеобразием, и выводит их живопись на новую ступень развития.

РУССКОЕ ИСКУССТВО XIX – НАЧАЛА XX в.

RUSSIAN ART OF THE 19th AND EARLY 20th cc.

Сулова Анна Александровна

СПбГАИЖСА имени И. Е. Репина

anna_surova@bk.ru

Влияние западноевропейских образцов на русскую монументальную живопись синодального периода на примере храмов Тверской области

Церковные росписи синодального периода — практически неисследованный в отечественной науке пласт изобразительного искусства, относительно недавно вошедший в круг интересов некоторых специалистов. Между тем, российская провинция сохранила до наших дней немало живописных комплексов, отличающихся высоким уровнем исполнения, различных по стилистике, составу сюжетов и крайне интересных и ярких для иллюстрирования межкультурных взаимосвязей России и Европы, единства протекавших художественных процессов.

Тверской край — один из самых богатых в центральной России по количеству храмовых сооружений и росписей конца XVIII — начала XX вв. В основных городах и центральных районах области (Новоторжском, Калининском, Старицком, Вышневолоцком, Бежецком, Кашинском) сохранились целые комплексы или значительные фрагменты церковных стенописей, многие из которых, без преувеличения, исчезают на наших глазах, что делает предмет данного исследования особенно актуальным.

Европейские образцы оказывали влияние на создание росписей различными путями. Прежде всего, использовались в качестве иконографических источников Библии с гравированными иллюстрациями: издания Пискатора, Вайгеля, П. де Ондта (источник, впервые в таком качестве вводимый в научный оборот автором

данного исследования), Килиана, Доре, Шнорр фон Карольсфельда. Образцами становились и отдельные гравюры: репродукционные (преимущественно, по работам мастеров Возрождения), аллегорические и изображения орнаментальных мотивов.

Если в конце XVIII – первой половине XIX в. европейские источники композиций и образов могли использоваться в различных сочетаниях, то появившиеся в последней трети столетия прототипы почти «вытеснили» предшествующие им, а впоследствии соседствовали уже преимущественно с отечественными первоисточниками. Вопрос взаимодействия и творческой переработки образов, а также закономерности их смены — важные аспекты исследования. При этом внимание должно быть уделено как крупным живописным комплексам, так и менее значительным, различным по уровню исполнения. Это позволит создать относительно полное представление о масштабе и значимости влияний и, в свою очередь, даст возможность постепенно воссоздать общую картину художественной жизни Тверского края — одного из важнейших в культурном плане регионов на перепутье центральных дорог России.

Павлова Анна Леонидовна

*НИИ РАХ; Государственный институт искусствознания
pavlanna@mail.ru*

Церковные росписи XIX в. в России: отражение столичных стилистических процессов в многообразии направлений провинциальной монументальной живописи

Объем не изучавшегося ранее материала в области церковного искусства XIX в. все чаще ставит перед исследователями вопрос о том, какое влияние имели общепринятые в истории русского искусства столичные стили XIX в. на провинциальную культуру. Установление связи классицизма с барочными чертами, «чистого» классицизма, эклектики, русского стиля и модерна (в начале XX в.) с разнообразными течениями внутри монументальной живописи в регионах по-

могает не только в решении практических задач атрибуции памятников, но и в сфере теории искусства, когда возникает необходимость найти место тех или иных росписей в контексте эпохи. Рассмотрение трансформации «большого» стиля в провинции в целом разъясняет положение такого крупного, но почти не известного пласта русского искусства XIX в., как академическая монументальная живопись. В докладе рассматривается несколько аспектов этой проблемы:

- Изменение образцов как основной признак смены стиля: от западноевропейских (чаще — немецких) гравюр через расширение иконографического круга за счет включения в него работ отечественных мастеров к полному господству русских картин-прообразов.

- Восприятие наиболее известных работ «столпов» академизма на периферии — магистральные линии истории искусств в зеркале русской провинции.

- Переход от сложных символических программ росписей онтологического содержания в первой половине XIX в. в классицизме к более ясным сотериологическим по смыслу композициям во времена эклектики во второй половине столетия и, наконец, к историософским исканиям русского стиля на рубеже XIX — начала XX в.

- Синтез искусств в пространстве позднего русского храма как демонстрация необычайной творческой активности, смелости и независимости художественного мышления в самой консервативной части русского провинциального художественного мира.

- Внестилевые явления в ансамблях стенописей XIX в. как своеобразная реакция на столичные импульсы.

- Многообразие направлений и школ различного уровня, свобода и сила образов — провинция «перевешивает» столицу по глубине решения и широте охвата проблем, которые ждут изучения, пока сохраняются крупницы исчезающего наследия церковного искусства XIX в.

Кустова Анна Евгеньевна

Государственный литературный музей

pushynka@mail.ru

Отечественная война 1812 г. и Первая мировая война в карикатуре

Доклад посвящен развитию традиций военной карикатуры на примере двух военных кампаний: Отечественной войны 1812 г. и Первой мировой войны 1914–1918 гг. Цель работы — проследить, как формировалась традиция сатирической военной графики в начале XIX в. и какое воплощение она получила в начале XX в.

В круг наших основных задач входит выявление связей в сюжетах и композиции карикатур периодов этих двух войн. Обе войны носили ярко выраженный народный характер, чем и объясняется сходство карикатур. Мы предполагаем рассмотреть, как профессиональные художники-графики, используя язык народной лубочной картинки, сформировали на его основе свой собственный индивидуальный почерк.

Для удобства сравнения материал разделен на несколько основных групп, исходя из общности сюжетов: сатира на вражескую армию; подвиг простого человека из народа; геройство русских женщин; тема народных пословиц и поговорок; бегство врагов.

Проследив трансформацию сюжетов в сатирической графике двух войн, мы приходим к выводу, что в карикатурах эпохи Первой мировой войны не просто копировались листы 1812 года, а была воспринята и переосмыслена их эстетика.

Важную роль в изменении художественного языка карикатур 1914 г. сыграло введение цензуры на всю печатную продукцию в 1830-е гг., а также стремительное развитие новых техник печати.

Обращение к карикатуре двух войн, между которыми лежит почти целое столетие, обусловлено еще и тем обстоятельством, что листы войны 1812 г. положили начало целой традиции в искусстве, тогда как лубки эпохи Первой мировой войны эту традицию завершили. Стилистический язык последних нашел свое продолжение в искусстве последующих периодов и наиболее полно воплотился в плакатах.

Екатерина Дмитриевна Евсева
МГУ имени М. В. Ломоносова; ГТГ
evs21@mail.ru

Новые материалы к биографии художника И. В. Бугаевского-Благодарного

Иван Васильевич Бугаевский-Благодарный — художник, известный прежде всего как автор портрета В. Л. Боровиковского, единственного достоверного изображения мастера. Другую сторону деятельности Бугаевского составляют его многочисленные рисунки и карикатуры, пастели и акварели, религиозная живопись и портреты, создаваемые по частному заказу.

Тем не менее, жизнь и творчество Бугаевского никогда не становились предметом специального исследования. Биографические сведения о нем запутаны и противоречивы. Написание фамилии, отчество и годы жизни — все это приводится в научной литературе в разных вариантах. Исследование ряда архивных документов (РГИА) позволяет отделить ошибки исследователей от подлинных фактов.

Годами жизни художника на основании формулярного списка следует считать 1780 или 1779–1860 гг. История рода Бугаевского-Благодарного восходит к XVII в. и связана с Малороссией. Его прапрадед, хорунжий казачьего полка, перебрался на Левобережье Днепра. В 1816 г. на этом основании отец (кремenchужский мещанин) и дядя (священник в Чернигове) художника добивались причисления к дворянскому сословию. Среди прочего, в документах объясняется происхождение необычной второй части фамилии.

Сведения из архивных документов ставят ряд вопросов, актуальных для последующего изучения творчества живописца.

Ежегодные отчеты Академии художеств позволяют реконструировать корпус работ Бугаевского и наметить круг его заказчиков. Среди них подавляющее большинство составляют выходцы из Малороссии и министерские сослуживцы Бугаевского. Анализ этого круга расширяет представления о специфике частного заказа в первой половине XIX в.

Бугаевский собирал коллекцию эскизов. Отдельная проблема, связанная с изучением творчества живописца, — надписи и подписи на обороте портретов «Бугаевского-Благодарного». В ряде случаев она требует специального исследования, которое позволяет разграничить произведения, принадлежащие его кисти, и входившие в его собрание. Существенно и то, что даты на оборотах не всегда обозначают время создания картины.

Варламова Александра Андреевна

СПбГУ

varlamova.alexandra@gmail.com

Погодинская изба: к вопросу о первоначальном облике

«Русская изба» на Девичьем Поле в Москве¹ была поставлена в 1856 г. по проекту архитектора Н. В. Никитина и после подарена известному историку М. П. Погодину. Данная постройка сыграла значительную роль в формировании «национального стиля» в деревенной гражданской архитектуре России второй половины XIX в.

Несмотря на это, история создания и бытования Погодинской избы является недостаточно изученной в отечественном искусствознании. До сих пор не существует специальных научных работ, посвященных этому памятнику.

Один из важнейших вопросов, который и сегодня остается открытым, касается первоначального облика Погодинской избы.

Долгое время наиболее ранними фотографиями постройки считались два снимка, сделанные фотографом И. Н. Александровым в 1890-е гг.² Однако на них Погодинская изба представлена уже с утратами некоторых декоративных элементов. Автором была обнаружена более ранняя фотография памятника, которая была сделана фотографом Ф. Бюром предположительно в период с 1865 г. по 1878 г.³

¹Погодинская улица, 12А.

²Фототека ГНИМА. Кол. I. Нег. 463 ; Фототека ГНИМА. Кол. I. Нег. 408.

³Филиппов А. Общественный подвижник (К портрету Николая Васильевича Никитина) // Искусство строительное и декоративное. 1903. № 4. С. 4.

Другое изображение Погодинской избы было найдено в журнале «Мотивы русской архитектуры» за 1880 г. , которое может быть датировано периодом с 1856 г. по 1880 г.¹

В докладе высказывается предположение, что оба источника представляют памятник в первоначальном виде, и приводятся тому доказательства. Благодаря найденным изображениям становится возможным реконструировать первоначальный облик Погодинской избы с большой степенью достоверности.

Катрунова Елена Игоревна

СПбГУ

katrunova@mail.ru

Проект реконструкции церкви Успения Богородицы на Сенной площади Д. А. Бутырина

В настоящее время проблема сохранения и восстановления архитектурных памятников крайне актуальна. Взорванная в 1961 г. церковь Успения Богородицы на Сенной площади представляла собой интересный памятник архитектуры, отражавший развитие архитектурной мысли России на протяжении двух веков. Кроме того, церковь являлась важным градообразующим объектом. Она была одной из важнейших высотных доминант исторической части Санкт-Петербурга, центром ансамбля Сенной площади.

Составленный архитектором-реставратором Д. А. Бутыриным проект реконструкции церкви предполагает ее поэтапное восстановление в две очереди и благоустройство прилегающего земельного участка². Поэтапное строительство позволит восстановить архитектурную доминанту площади как можно скорее, не дожидаясь сбора больших средств, которые требуются на строительство всего памятника единовременно. Кроме того, это оставляет время для решения

¹Мотивы русской архитектуры. СПб., 1880. Проекты № 16 — 17.

²Бутырин Д. А. Предложение по воссозданию храма Успения Богородицы на Сенной площади. Рукопись. СПб., 2000, 6/н.

вопроса о переносе наземного вестибюля станции метро «Сенная площадь».

Сочетание строительных методик XVIII и XIX вв. позволит максимально приблизить облик воссоздаваемого памятника к оригиналу, и в то же время — соблюсти необходимые технические условия строительства. Проект также предполагает создание необходимых условий для того, чтобы церковь стала не только архитектурным украшением города, но и могла возобновить свою деятельность в качестве духовного и культурного центра. В своем проекте Бутырин также рассматривает вопрос территории и застройки вокруг церкви, что свидетельствует о комплексном подходе архитектора к решению градостроительной проблемы Сенной площади.

Мирошина Екатерина Олеговна

МГХАИ имени В. И. Сурикова;

реставрационное предприятие «Гион»

mirkat@bk.ru

Монументальная церковная живопись конца XIX – начала XX в.

Исследование основных тенденций и направлений в храмовых программах росписей и отдельных композициях

Исследований, посвященных монументальной церковной живописи конца XIX – начала XX в. в различных областях России чрезвычайно мало, так как зачастую эти памятники были просто недоступны для изучения.

Целью данного сообщения является выявление и определение основных тенденций в сохранившихся программах монументальной церковной живописи конца XIX – начала XX в. (эпохи модерна). Нашей задачей является введение в научный оборот памятников архитектуры, монументальная живопись которых была создана в конце XIX – начале XX в., и исследование на примере нескольких храмов в различных областях России стилистических направлений, выбора

сюжетов, иконографических особенностей, живописно-пластических решений, выявление иконописных приемов, собственного выразительного языка в монументальном живописном декоре данного периода.

В храмовых росписях рубежа XIX–XX столетий наблюдается органичный синтез нескольких стилистических направлений. Синтез позднего классицизма, неорусского (русского) стиля и модерна рассматривается на примере памятников Московской и Рязанской областей. Синтез неорусского (русского) стиля, модерна, символизма наиболее характерен для монументальной живописи храмов, которые расписывались артелями иконописцев (Иверский собор Николо-Перервинского монастыря в Москве, соборный храм св. Пантелеимона на Новом Афоне и др.). Эти росписи отличаются контрастом выразительных средств — графических и живописных, реалистической манеры в написании фигур, портретов, одежд, пейзажа — и смелым декоративным акцентированием деталей, как в целом в храмовой программе, так и в разработке отдельных живописных, орнаментальных и шрифтовых композиций.

Монументальная церковная живопись конца XIX – начала XX в. ожидает дальнейшего искусствоведческого изучения, пока еще это возможно. К сожалению, многие памятники находятся в аварийном состоянии. Росписи данного периода могут стать источником вдохновения для современных художников-монументалистов.

Малышева Татьяна

Вестфальский Вильгельм-университет, Мюнстер
malych02@yahoo.com, malych02@mail.ru

Раннее творчество Серова в контексте европейской живописи на примере портрета Ольги Трубниковой 1886 г.

Портрет Ольги Трубниковой, написанный в Домотканово в 1886 г. и известный сегодня под названием «У окна», создавался В. А. Серовым, вне всякого сомнения, под впечатлением его поездки

в Европу летом предыдущего года. Находясь в Мюнхене, Дрездене, Берлине, Амстердаме, Гааге и Антверпене, художник имел возможность познакомиться как с работами старых мастеров, так и с актуальными тенденциями в европейской живописи. В этом контексте в докладе будут представлены картины Рембрандта, Вермеера, Исаака Израэляса, Маувэ, Либермана, фон Удэ и других, которые Серов мог видеть во время своего путешествия. Также будут освещены роль Карла Кёппинга, приехавшего в Мюнхен повидаться со своим бывшим учеником и сопровождавшего его по Голландии, и культурно-художественное развитие посещённых Серовым европейских городов. Помимо этого, будут кратко рассмотрены российские коллекции европейской живописи того времени и контакты близких Серову художников с их европейскими коллегами.

Ахмерова Эльмира Равилевна

МГУ имени М. В. Ломоносова; ГТГ

elya.elf@gmail.com

Портретное искусство стиля модерн в России и Европе

Стиль модерн на рубеже XIX–XX вв. охватил всю Европу. В рамках этого стиля искусство в каждой стране имело свои особенности, и портрет обрел местные, национальные черты, однако основополагающие принципы формообразования и иконографические мотивы модерна остались общими для всех стран¹. Д. В. Сарабьянов утверждает: «Наиболее последовательно иконография, присущая стилю модерн, выявилась в живописи и графике... именно применительно к живописи и графике мы можем совершенно законно, без натяжек говорить об определенных общностях сюжетов и мотивов»². Под иконографией в данном случае мы понимаем некий условный набор

¹В отличие от Европы, где был, например, Густав Климт, в России модерн в портретном искусстве проявил себя не так ярко, он не имел четкой формы, формульности.

²Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. Истоки, история, проблемы. М., 1989. С. 170.

образов, сюжетов, мотивов и художественных приемов, свойственный искусству модерна.

Задача этого доклада — рассмотреть и проследить, как иконография модерна проникает в портрет и влияет на него, а также определить особенности национального варианта портрета в стиле модерн, сравнивая, насколько это возможно, произведения русских и зарубежных мастеров. В произведениях М. А. Врубеля, А. Я. Головина, И. Э. Браза, И. И. Бродского, В. А. Серова, В. Э. Борисова-Мусатова, М. В. Нестерова и др. имеется ряд аналогий с европейской живописью. Это интерес к символике цвета, к монументальным формам, целый ряд художественных приемов — например, сочетание фигуры и орнамента, прием «искажения» пространства или фигуры модели и др.

Ранее разными исследователями предпринимались попытки сопоставления отдельных произведений. Актуальность данной работы — в стремлении обобщить все эти наблюдения и поставить русскую портретную живопись в единый контекст с европейской. При сопоставлении лучшими качествами русского портретного искусства остаются вдумчивый психологизм, оригинальный вариант ретроспективизма, особое внимание к «личному» и второстепенное значение «доличного», романтическая мечтательность и поэтизация образа.

РУССКОЕ ИСКУССТВО XX в.

RUSSIAN ART OF THE 20th c.

Данилова Нина Леонидовна

СПбГУ

nidanilova@gmail.com

Декоративные мотивы венского Сецессиона в архитектуре петербургского модерна

Венская архитектурная школа «нового стиля» складывается в Австрии в конце XIX в. на общеевропейской волне развития стиля модерн. Вдохновителем движения становится Отто Вагнер, профессор Венской академии изобразительных искусств. В 1895 г. выходит в свет его канонический труд «Современная архитектура»¹, ставший настольной книгой начинающих архитекторов всей Европы. Вокруг Вагнера формируется круг молодых талантливых зодчих, реализующих идеи «практичной» архитектуры. Благодаря многочисленным журналам («Der Architekt», «Kunst und Dekoration») и сборникам уверажей («Aus der Wagnerschule»), работы мастера и его учеников получают широчайшее распространение за пределами Австрии.

Векания «нового стиля» быстро завоевывают популярность и в России. Безусловно, русские мастера были знакомы и с другими национальными вариантами модерна, но самым востребованным становится именно венский. При этом широкое распространение получили не наиболее революционные, конструктивные нововведения, а исключительно эстетическо-декоративные элементы стиля Сецессион. Благодаря своей новизне и привлекательности, они порождали заимствования, подражания и даже прямое цитирование. Это отмечали не только русские критики², но и сами венцы, напри-

¹Wagner O. Moderne Architektur. Wien, 1903.

²Е. С. Новое в искусстве // Зодчий. 1904. № 14. С. 214; Бенуа А. О новом стиле // Речь. 1917. № 45. С. 2; Дмитриев А. Впечатления от выставки архитектуры и художественной промышленности нового стиля в Москве // Зодчий. 1903. № 2. С. 114.

мер Й. Ольбрих³, побывавший в Москве на «Выставке архитектуры и художественной промышленности нового стиля» (1902 г.).

Тем не менее, проблема «присутствия» венских мотивов в русской архитектуре модерна до сих пор не была изучена. На основе австрийских и русских журналов («Зодчий», «Искусство строительное и декоративное» и др.), а также с помощью сравнительного анализа архитектурных памятников автор приводит доказательства неоспоримого влияния австрийских мастеров на русских в период с 1897 г. по 1907 г. и объясняет причины актуальности и востребованности венского модерна в архитектуре Петербурга рубежа XIX—XX веков.

Молоткова Юлия Юрьевна

МГУ имени М. В. Ломоносова

y.molotkova@mail.ru

Витраж в московской архитектуре эпохи модерн

Искусство витража достигает в эпоху модерна подлинного расцвета и являет собой наиболее яркое воплощение философии этого стиля.

Модерн во многом ориентировался на искусство средневековья. Прежде всего, мастеров привлекает эстетика света, своеобразие архитектурных решений, свобода от образцов прошлого, конструктивные достижения и органичное сосуществование и взаимодействие различных видов искусств в готических постройках, что воспринималось как предвестие идеи синтеза искусств. На протяжении XIX в. витраж получает все большее распространение, внедряется в архитектуру жилых домов; разрабатывается светская тематика. В конце XIX в. витраж становится важнейшим элементом архитектуры как западноевропейского, так и русского модерна.

В архитектуре модерна витраж наделяется новым смыслом, сочетая утилитарные и художественные задачи. Создается своя ико-

³Михайлов М. Ist zu wienerisch // Искусство строительное и декоративное. 1903. № 3. С. 19.

нография, в архитектурную декорацию и декоративно-прикладное искусство привносятся новые сюжеты. Источником вдохновения для образов модерна становится природа, в архитектуре основной идеей является представление здания как живого организма. Витраж в архитектуре модерна приобретает символический смысл, выражая идеи смены состояний, изменчивости.

Витражные композиции интерьеров особняков в большей степени отражают личные вкусы заказчиков и способствуют созданию камерной атмосферы, формируя тот или иной фантастический образ. Иное значение приобретают витражи в общественных зданиях: гостиницах, вокзалах и др. Рассчитанная на массового зрителя, стилистика этих витражных композиций имеет многоплановый характер, отражает разнообразные вкусы и тенденции того времени.

Как в особняках, так и в общественных зданиях витраж становится стилистическим и композиционным ядром интерьера, сочетая в себе декоративные функции с символическим содержанием, содействуя созданию мифического образа внутреннего пространства, уподобленного театру. Выступая в данном качестве, витраж воплощает в себе важнейшие эстетические принципы стиля модерн.

Эфрусси Татьяна Александровна

МГУ имени М. В. Ломоносова, Музей МАРХИ

efrussi@yandex.ru

Баухауз на выставках в СССР. 1924–1932

Представители Баухауза были участниками нескольких выставок, проводившихся в СССР в 1920-х – начале 1930-х гг.: «Первая всеобщая германская художественная выставка в Советском Союзе» (1924–1925), «Революционное искусство Запада» (1926 г.) — «Первая выставка современной архитектуры» (1927 г.), «Баухауз Дессау. Период руководства Ганнеса Майера» (1931–1932 гг.), «Выставка современной германской архитектуры» (1932 г.). Этот список представляет собой не просто хронологический перечень, но содержит в себе исто-

рию взаимоотношений немецкой школы с советской художественной культурой, свидетельствуя о неослабевающем взаимном интересе.

Кульминацией, но одновременно и развязкой этих отношений стала выставка «Баухауз Дессау. Период руководства Ганнеса Майера. 1928–1930» (1931–1932 гг.). Отдавая себя в распоряжение «социалистического строительства», бывший директор Баухауза Ганнес Майер продемонстрировал на выставке свой опыт и опыт приехавших с ним в СССР студентов «ударной архитектурной бригады Рот Фронт». Для публики этот оттенок был также очевиден: «работа Баухауза представляет для нас интерес, потому что вскоре после (его) разгрома, мы встретимся с работниками... на нашем производстве».

Несмотря на интерес к истории и наследию Баухауза в России и за рубежом, тема выставок школы в СССР до сих пор не была раскрыта, что связано и с тенденциозностью историографии, и со скудностью доступной информации. Тем не менее, благодаря источникам, обнаруженным автором в России, Германии и Украине, эта проблема может быть введена в научный оборот.

Басс Вадим Григорьевич

Европейский университет в Санкт-Петербурге

bass@eu.spb.ru

«Отряд забывчивых метафор».

К вопросу о прагматике классической формы в отечественной архитектуре XX – начала XXI в.

Предмет сообщения — основные изменения, происходившие в отношении отечественных архитекторов к ордерной форме, в характере и целях ее употребления на протяжении прошедшего столетия. В разные годы в творчестве разных мастеров мы видим различное сочетание статуса ордера как универсального достояния профессии — с актуальными смыслами, идеологическими и социальными ценностями, сопоставляемыми классической форме. Конкретные способы актуализации классики, очередные «классицизмы»

и «неоклассицизмы» возникают на пересечении «внутренних», профессиональных и «внешних» социальных ценностей и интенций.

Профессиональный и общественный «оборот» классики рассматривается в последовательности от неоклассического зодчества 1900–1910-х гг. через 1930–1950-е гг. и далее — через заимствование постмодернистского «приема» вне актуальных смыслов в последней четверти XX столетия — к исторически конкретной, точной, отсылающей к конкретным первоисточникам форме в практике современных «ордерников». Ордерное зодчество рубежа XX–XXI вв. вновь обретает смысловую полноту классики, становясь не только реваншем отечественной версии профессионализма, но и апофатическим, «от противного» сообщением о современности, о характерном для наших дней рассогласовании «слов» и «вещей».

В сообщении также затрагиваются вопросы, связанные с риторическим характером ордерной формы, обеспечивающим ее социальное функционирование и профессиональную привлекательность. Кроме того, особое внимание уделено истории сложения и особенностям ордера как формальной системы и как концепта, имеющего универсальное хождение в архитектурной профессии начиная с эпохи Ренессанса. Исходная, заложенная в природе концепта ордерной формы и отразившаяся в его генезисе диалектика между всеобщим характером абстракции и конкретностью ее источников оказывается одним из начал, определяющих особенности бытования классики, в том числе в современной архитектуре.

Отечественная практика актуализации ордера сопоставляется с интернациональным контекстом, на протяжении XX столетия предлагающим множество примеров обращения к языку классики. Подобное сопоставление позволяет продемонстрировать эффекты своеобразной «омонимии», когда в разных профессиональных традициях, социальных и идеологических контекстах зрительно сходные формы и аналогичные методы работы с ордером оказываются отражением совершенно различных интенций, целей, идей.

Гощанская Ольга Александровна

МГУ имени М. В. Ломоносова

denis180806@rambler.ru

Влияние немецкой и французской художественных школ на становление рисунка в творчестве Константина Истомина

Константин Истомин (1886–1942 гг.) — живописец, график и преподаватель. Творчество этого мастера русского искусства первой половины XX в. мало изучено: в 30-е гг. он был причислен к формалистам, его работ сохранилось мало.

Константин Истомин работал в разных жанрах и техниках. Являясь прежде всего живописцем, большое значение он придавал рисунку. На его творчество оказали существенное влияние немецкая и французская художественные школы. Цель доклада — выяснить, в какой мере эти школы отразились на системе рисунка мастера.

Еще во время учебы в Харькове у художника Шрейдера Истомин восхищался барбизонцами, от которых он перенял принципы созерцательного отношения к природе, пейзажного понимания пространства, отказ от литературности в выборе сюжета. Его лозунг: «барбизонцы, но не передвижники».

В 1906–1909 гг. Истомин вместе с Фаворским, Зефириным, Верейским, Кишем и др. учился рисунку в Мюнхене у Холлоши. Эта школа стала для него основополагающей. Здесь сформировались главные принципы творчества художника: реализм, умение думать над натурой, классическое понимание формы, четкость композиции, цельность видения, строгое отношение к творчеству.

На протяжении всего своего творческого пути художник интересовался французской живописью и рисунком рубежа XIX–XX вв. Он никогда не был во Франции, но причин и источников увлечения французами у него было несколько: учеба у Шрейдера, школа Холлоши, выставка Ван Гога в Мюнхене, русские собрания и выставки французской живописи. Мастера французской школы, оказавшие на Истомина значительное влияние, — Ван Гог, Матисс, Дерен, Сезанн, Моне, Дега, Пикассо. Истомин выстраивает свой метод работы из трех стадий, которые он называет именами французских художни-

ков: 1 — Матисс, 2 — Моне, 3 — Ван Гог. Эволюция рисунка Истомина идет от классической объемной трактовки формы к менее пластической и более обобщенной.

Константин Истомин постоянно находился в поиске и синтезировал в своем творчестве многие источники; тем не менее, он сумел создать свой узнаваемый стиль. Его образы исполнены лирики и очарования. Он всегда оставался верен определенным классическим («вечным») ценностям в искусстве, усвоенным им на протяжении всего его творческого пути. Это определяет современность работ Истомина.

Манашерова Ивета Робертовна

МГУ имени М. В. Ломоносова

iveta.mir@gmail.com

Три неизвестных ранних альбома Марка Шагала

Ранний период творчества Марка Шагала (1906–1914 гг.) — самый малоизученный и вызывающий множество вопросов при атрибуции работ мастера. Начиная с 1984 г. в книгах о художнике и каталогах стали появляться неизвестные ранее его рисунки и стихи на русском языке, находящиеся в трех альбомах из архива Блеза Сандрара, французского поэта и друга Шагала в период его первого пребывания в Париже (1911–1914 гг.). Некоторые западные исследователи творчества Марка Шагала имели возможность ознакомиться с материалами из архива, но это носило поверхностный характер без расшифровки текстов на русском языке, которые содержат очень ценную информацию о жизни художника и его раннем творчестве. Только недавно дочь Сандрара предоставила три неизвестных ранних альбома для изучения и введения их в научный обиход.

Альбомы выстраиваются в хронологическую и содержательную цепочку. Самый ранний — поэтический альбом — Шагал начинает вести в Петербурге в феврале 1909 г. Ценность этого альбома состоит прежде всего в том, что все стихи имеют подписи с указанием места

и даты написания. Благодаря этим подписям появилась возможность дополнить биографические сведения о художнике в период с февраля 1909 г. до первых месяцев его жизни в Париже, проследить передвижения художника между Санкт-Петербургом, Нарвой и Витебском, вплоть до отъезда во Францию.

Второй альбом содержит рисунки и эскизы. Его датировку (не ранее июля 1910 г. — вторая половина 1911 г.) позволили уточнить подписи под изображениями (альбом начинается с детских рисунков сестры художника Марьяси, которая жила в Витебске). Последние сделаны уже в Париже, поскольку один из них подписан «Угол двора в Париже».

Третий альбом — самый поздний, все его содержание относится к первому парижскому периоду творчества Шагала (1911–1914 гг.). Его можно назвать художественно-документальным, поскольку, помимо рисунков, в нем есть черновики писем и другие документальные записи.

В докладе будут представлены некоторые расшифрованные тексты и неизвестные ранее рисунки художника, а также первые результаты изучения альбомов, которые позволяют внести коррекцию в датировки некоторых известных произведений Шагала.

Кораблёва Ксения Александровна

МГУ имени М. В. Ломоносова

ksenia8905@mail.ru

Николай Купреянов. Стилистическая эволюция

1920-е годы — эпоха блистательного расцвета русской графики, в том числе рисунка, была обусловлена особыми социальными, политическими, экономическими и культурными предпосылками. Рисунок в этот период соперничает с живописью. Идут поиски художественного языка, адекватного новой советской действительности. В это время выделяется плеяда «чистых графиков», среди которых особое место занимает Н. Купреянов. О его творчестве нет серьезно-

го монографического исследования. Между тем, изучение его работ позволило бы создать более целостную картину развития станковой графики в 20-е гг. и лучше понять своеобразие исканий художника в контексте искусства того времени.

В рамках доклада мы рассмотрим рисунки Н. Купреянова. Будет сделана попытка проследить их стилистическую эволюцию для того, чтобы обозначить основные периоды творчества мастера. Опорой при анализе работ графика будут служить его письма и воспоминания современников. На их основе можно составить наиболее адекватное представление о его художественном мировоззрении и теоретических взглядах.

Необходимо учесть технические особенности произведений, которые отражают тесную взаимосвязь с художественными поисками мастера: постепенный переход от тонального рисунка к цветному; от линии к пятну; от графичности к живописности. Следует рассмотреть проблемы освещения, пространства, влияние кинематографа и фотографии, проблему серийности и законченности каждого отдельного листа.

На этой основе можно выделить следующие вехи в творчестве Купреянова:

1915–1919 гг. Ранний период творчества. Гравюра как трамплин в искусство и способ овладения линией.

1919–1923 гг. Поиски собственного стиля и сложение особого художественного мировоззрения.

1924–1929 гг. Переломный период. Переход к тончайшим тональным градациям.

1929–1932 гг. Творческая зрелость художника. Преодоление границы между графикой и живописью.

Салиенко Александра Петровна

МГУ имени М. В. Ломоносова

alsalienko@mail.ru

Тема «memento mori» в русской живописи 1920–1930-х гг.

Как известно, ведущим жанром в искусстве 1900–1910-х гг. становится натюрморт (*nature morte*) — «лаборатория творчества», как его воспринимали многие художники-новаторы, интерес к которому сохраняется и в 1920-е гг. Однако в искусстве послереволюционной России натюрморту уделяется отнюдь не главное место. Как аполитичный жанр, он не несет той идеологической нагрузки, которая была востребована новой политической ситуацией, и существует скорее на периферии жанров, по-прежнему предоставляя художнику поле для творческих экспериментов. Если натюрморт 1900–1910-х гг. не раз подвергался внимательному анализу, то судьба этого жанра в 1920–1930-е гг. пока еще остается не проясненной. Можем ли мы говорить об иконографии натюрморта 1920–30-х гг.? Что она собой представляет и каковы ее специфические особенности? В поисках ответов на поставленные вопросы, мы обнаружим, что одна из главных тем голландского натюрморта XVII в., когда, собственно, и сложилась иконография этого жанра, тема «memento mori», как и «vanitas», не была чужда русскому натюрморту 1920–1930-х гг., хотя не являлась столь актуальной.

Доклад посвящен изучению темы смерти в живописи 1920–1930-х гг. — то есть «периода между двумя войнами», как его принято именовать в мировой периодизации, и название говорит само за себя. В некотором роде это попытка понять, почему же в годы триумфа насильственной смерти, о которой так много и откровенно говорится в литературе и кинематографе, в русской советской живописи о ней как будто бы умалчивают: картин, посвященных данной теме, насчитывается лишь ограниченное количество, тогда как тема смерти — одна из ключевых в мировом искусстве XX в. Не связано ли это с тем, что в прошлые культурные эпохи искусство (натюрморт в том числе) апеллирует к «жизни будущего века», а в искусстве XX в. происходит очевидное смещение ценностей в пользу земного и близкого, реаль-

ного бытия, утверждающего радость существования человека, как будто не ведающего о неизбежности смерти? Советское искусство 1930-х гг. не только отрицает саму смерть, но и отторгает даже мысль о смерти, что связано с развитием мифологемы «светлого пути», движения в «счастливое завтра» (смерть — остановка). И все же, столь важная для христианской культуры тема смерти в советском изобразительном искусстве если не приобрела особой остроты, то, тем не менее, нашла свое отражение.

В докладе затрагивается не только проблема физической смерти, но также и другие смежные темы, важные для культуры XX в.: «смерть Бога» (Ф. Ницше), смерть цивилизации и культуры, смерть автора (Р. Барт), умирание искусства (Вейдле, Зедльмайр, Шпенглер, Тойнби), гибель эпохи, смерть надежды, проблема суицида, сон как некое смысловое пространство и др.

Аббасова Галина Эльбрусовна

*МГУ имени М. В. Ломоносова; ГМИИ им. А. С. Пушкина
abbasova_galina@mail.ru*

Свет и цвет в творчестве художников Узбекистана 1920–1930-х гг.

Одним из определяющих факторов в живописи художников Узбекистана является солнечный свет. Разнообразие световых интерпретаций (как в техническом, так и в смысловом отношении) в живописных полотнах и графических листах мастеров этого региона порождает соответствующую постановку проблемы: роль света, а через него и цвета в творчестве художников Узбекистана 1920–1930-х гг.

Живописцем солнечного света называют П. П. Бенькова, воспитавшего целую плеяду художников Узбекистана. В его полотнах свет рассеянный, разложенный на цветовой спектр, «растворяющий» предметы и пространство, стирающий четкие контуры и грани, цветные тени; цвет выступает как неразрывное единое со светом. В полотнах П. П. Бенькова, как и в работах импрессионистов, очевиден

интерес к изменчивости света. Ему свойственен легкий, артистичный мазок: то широкий, размашистый, там, где солнце освещает поверхность без преград, то мелкий и дробный — там, где солнечный свет сталкивается со сложной цветовой преградой, наподобие изразцовых узоров архитектуры или пестрых восточных халатов. В итоге, почти возникает осязаемая передача световоздушной среды: полученного зноя, вибрирующего раскаленного воздуха или же утренней прохлады, холодного солнечного света, стелющегося по промерзшей земле.

Иное восприятие света было присуще А. Н. Волкову, его можно выразить в краткой формуле: свет как цвет. Работы А. Н. Волкова отличают взаимопроникновение цвета и формы, продуманное сочетание композиционного и цветового ритма. В полотнах художника встречаются разнообразные по форме, размерам и фактуре цветовые поверхности, входящие в сложное взаимодействие друг с другом. Острые или сглаженные грани кубистических форм усиливают или, напротив, приглушают звучание цвета. Конструкция картин А. Н. Волкова порой напоминает о конструкции витража — сотни ярких цветных стекол, преломляющих солнечный свет, преобразующих его в чистый цвет. Как и в средневековых витражных композициях, в полотнах художника присутствует символика цвета, а порой и сложные символические программы.

В произведениях А. Н. Волкова мистический цвет окрашивает будничное действие в магические, сакральные оттенки, превращая простое чаепитие в ритуал, окутанный тайной. В работах одного из его учеников, Н. Г. Карахана, свет приобретает символический оттенок, художник открывает тему видения, миража. В его работах чувствуется влияние мастеров «Голубой розы». Иррациональная сторона света возникает и в поздних работах А. В. Николаева: свет, связанный с религиозной практикой, с суфизмом. Цвет почти не играет роли в его графических листах, столпы яркого света сконцентрированы внутри монохромного изображения.

Немного полотен написано на не характерную для Узбекистана 1920–1930-х гг. тему — вечерние или ночные пейзажи. Среди них — «ночные» полотна И. Л. Лизака с яркими контрастами, вспышками света и ощущением тревоги, а также полотна А. Н. Волкова с их ве-

черным сумраком, переданным через сложное напластование темных фактурных мазков с их ощущением замедленного времени и ожидания ночи.

Говорить об эволюции представлений о свете и цвете возможно в рамках индивидуального творческого пути: различное понимание света и цвета, непрекращающиеся трансформации этого понимания дают возможность сосуществовать различным, подчас противоположным тенденциям и подходам в творчестве художников Узбекистана 1920–1930-х гг.

Фурман Ольга Владиславовна

МГУ имени М. В. Ломоносова

o.fourman@gmail.com

Лик – лицо – маска в фигуративной живописи

Малевича 1928–1933 гг.

К проблеме образности в искусстве русского авангарда

Лик, лицо, маска — триада, которая в контексте искусства рубежа веков и начала XX в. вызывает активные дискуссии в современных научных кругах. Интерес вызван тем, что художники авангарда рассматривали эти понятия как материал для смысловой игры, часто подменяя одно понятие другим. Казимир Малевич — не исключение. Его творчество представляет широкий материал для прочтения в нем мотивов лика, лица, маски. В этом смысле тема, затронутая в настоящем докладе, становится частным, но важным аспектом общей проблемы образности в авангардном искусстве.

В докладе рассматривается определенный период: 1928–1933 гг. Творчество Малевича этих лет, которое оказалось в тени триумфа беспредметной живописи, отмечено новыми исканиями художника. Он занимается разработкой нового художественного языка, новых форм выражения человеческого бытия. К этому времени относятся «второй крестьянский цикл», серия женских портретов и так называемое «ренессансные» портреты. В ходе анализа данных работ нас

будут интересовать несколько проблем общего характера.

Во-первых, это проблема обращения Малевича (и художников русского авангарда в целом) к маскообразной архаике, древнерусской иконописи, то есть к началам визуального опыта человека. В связи с этой проблемой возникает ряд вопросов: в каком качестве и для каких целей происходит возвращение к «азбуке» форм? Какие элементы художественного языка архаики и иконописи заимствует Малевич и какова субстанция новой образности его живописи? Как художник приходит к живописной форме апофатизма?

Во-вторых, существенен вопрос влияния супрематического опыта и то, как проявляет себя супрематизм в поздней живописи Малевича, и какие новые формы и смыслы он вносит в образы героев художника.

И, наконец, возникает вопрос жанрового своеобразия живописи Малевича. В какой мере мы можем говорить о «портретности» в контексте искусства Малевича и русского авангарда в целом?

Цель доклада — подумать над существующими проблемами и предложить возможные варианты их рассмотрения.

Бобкова Лариса Александровна

МГУ имени М. В. Ломоносова

larabobkova@yandex.ru

Живопись Б. Ф. Рыбченкова.

К проблеме неофициального искусства 1930-х гг.

Творчество Б. Ф. Рыбченкова, малоизученного художника, является во многом «классическим» примером живописи молодых художников 1920–1930-х гг., на котором заметны многие проблемы этого периода. Художники поколения, родившегося в 1890–1900-е гг., оказались в гуще движения от авангарда к соцреализму. Их учителя — художники «Бубнового валета», авангардисты, которые преподавали в новых профессиональных училищах типа ВХУТЕМАСа. Тяжелые исторические условия, в которых партия концентрировала

власть над художественной культурой, делали свободное самоопределение невозможным и вынуждали художников «подстраиваться» под официальное искусство. Отсюда — целая плеяда «несложившихся» художников, и целый пласт малоизвестного, малоизученного искусства 30-х гг., которое не вписывалось в официальную линию «реалистического по форме, революционного по содержанию» искусства. Это дает повод говорить о существовании «неофициального советского искусства» 30-х гг. То, что этот период в искусстве оказался «забытым» на многие десятилетия, как видится, не позволяет для многих художников «плеяды» (термин, введенный О. Ройтенберг) проводить монографический метод исследования. Признавая задачу найти основные ориентиры, на которые можно опираться в изучении «неофициального советского искусства», представляется возможным на примере пейзажной живописи Б. Ф. Рыбченкова рассмотреть проблематику изучения «неофициального советского искусства» в целом.

Пейзажная живопись в 1930-е гг. имела особое значение. Для многих это было «бегство в природу» от канонов официального искусства. В научной литературе уже сформировано понимание ленинградской школы пейзажа 20–30-х гг. Представляется важным исследовать жанр городского пейзажа и в Москве. Мы знаем многих художников, которые в это время работали с этим мотивом: А. Козлов, Б. Рыбченков, А. Софронова, М. Соколов, А. Морозов и др. Художники этого круга, как правило, выбирают не «фасадные», парадные виды Москвы. Несмотря на подъем строительства в городе, художников не интересуют «открыточные» виды. Наоборот, они выбирают бульвары, улочки и дворики. Если перейти на терминологию, принятую в портретной живописи, можно сказать, что художники работают в жанре «камерного пейзажа», а не парадного. И в этом смысле интересно рассмотреть этот жанр как форму неявной оппозиции официальному искусству.

Михайлова Людмила Валерьевна

СПбГУ

mila_grafik@mail.ru

**Художники журнала «Костер»:
к вопросу об эволюции отечественной
детской журнальной графики**

В связи с 75-летием журнала «Костер» в 2011 г. возник интерес к истории оформления журнала, усиленный недостаточной изученностью вопроса.

Специфика облика «Костра» долгое время определялась возможностями черно-белой печати¹. Но и при скромных средствах появлялись выдающиеся иллюстрации. В 1930-е гг. под руководством Г. Левина сформировалась команда художников², куда входили А. Пахомов, Ю. Мезерницкий, В. Конашевич, Н. Тырса, И. Шибанов, В. Тамби, И. Харкевич, И. Ец, О. Верейский, В. Курдов, Е. Чарушин и др.

До начала 1960-х гг. на страницах «Костра» господствовала традиционная ленинградская графическая система, «опирающаяся на культуру натурного наброска и... развитое пластическое обобщение»³. В. Розенвассер отмечает «станковизацию» книжной графики конца 1930-х гг.⁴, что на нашем материале не прослеживается. Видимо, иллюстрации не позволяла обособиться сложная структура журнального издания.

В 1960-е гг. начали работу А. Сколозубов, М. Беломлинский, В. Бескаравайный, Г. Ковенчук, Ю. Лаврухин, В. Голявкин и др. Иллюстрации «Костра» затронуло общее для ленинградской графики того времени стремление к «повышению экспрессивных качеств»⁵. В работах В. Голявкина были сделаны первые шаги к стилизации в духе

¹Цветными были обложки и нечастые вклейки. Первый цветной номер — № 12, 1969 г.

²Курдов В. И. Журнал начинался так... // Костер. 1986. № 6–7. С. 1.

³Боровский А. Д. Традиционна ли ленинградская графика? // Советская графика. М., 1985. № 9. С. 194.

⁴Розенвассер В. Б. Выставка А. Ф. Пахомова // Советская графика. М., 1984. № 8. С. 286.

⁵Боровский А. Д. Традиционна ли ленинградская графика?... С. 206.

детского рисунка. Эту тенденцию в 1970–80-е гг. развили Г. Ясинский и Л. Каминский; ее продолжает команда, сложившаяся в 1990–2000-е гг. под руководством Л. Московского (Е. Морозов, О. Граблевская, О. Зайцева, К. Толстая, Л. Уральская, О. Маркина, Т. Панкевич, Т. Капустина, К. Почтенная и др.).

Смирнова Ксения Вячеславовна

МГУ имени М. В. Ломоносова

smirnovaksenia@bk.ru

**Мемориалы героям и жертвам Великой Отечественной войны.
Искусство 60–70-х гг. и мемориальное строительство:
точки пересечения**

Мемориальные комплексы героям Великой Отечественной войны, быть может, являются единственной формой искусства, где в 60–70-е гг. личные интересы художников, зрителей и партии совпадали. Серьезные мировоззренческие перемены в обществе после XX съезда, повлиявшие на все искусство в целом, затронули и творчество в сфере мемориальной скульптуры.

Монументальное искусство 60–70-х гг. наиболее близко живописи так называемого «сурового стиля». Сходство обнаруживается не только в особенностях образно-пластического языка, но и в общей тенденции к растворению преграды между зрителем и объектом искусства. Вовлечение человека в общий «режиссерский» замысел произведения, отведение ему не пассивной роли созерцателя, а активной, было общей чертой и для станкового, и для монументального искусства тех лет. Отсюда следует развитие особого искусства режиссуры мемориального пространства, центральную роль в котором играет зритель. Последовательно-принудительная планировка первых мемориалов, посвященных героям и жертвам Великой Отечественной войны, сменяется более гибкой планировкой комплексов, основанной на многоплановости восприятия, на свободном выборе зрителем собственной траектории ознакомления с памятником. Та-

ким образом, оказывается, что потребность в вере, присущая любому социуму, для поколения 60–70-х гг. была реализована в памяти и почитании героев Великой Отечественной войны. Мемориальным комплексам в данном контексте отводится важнейшая роль своеобразных культовых мест. Планировка мемориальных ансамблей ритуализируется: прорабатывается точно заданный или свободный маршрут следования, развивается режиссура расстановки акцентов. Структура мемориального сооружения является одним из главных элементов, обуславливающих образное воздействие на зрителя. Различия в режиссуре мемориального пространства можно проследить на примерах мемориалов в Волгограде, Хатыни, Саласпилсе и Бресте.

Участники конференции. Алфавитный указатель

Index of the participants

- Аббасова Г. Э. 118
Абраменко Н. М. 48
Алёшин П. А. 59
Алёшина Д. Н. 88
Ахмерова Э. Р. 106
Баранов П. Л. 71
Басс В. Г. 111
Белова О. Д. 34
Бердыева А. М. 68
Бобкова Л. А. 121
Ван дер Вестейзэн В. О. 96
Ванеян С. С. 92
Варламова А. А. 102
Васько Д. С. 14
Веремьева А. В. 30
Верховская Е. Г. 57
Газбарри Дж. (G. Gasbarri) 39
Гойхман Е. Г. 79
Гошанская О. А. 113
Графова М. А. 20
Григораш А. В. 90
Гринберг М. В. 26
Данилова Н. Л. 108
Дмитриева Д. А. 65
Евсеева Е. Д. 101
Ёлшин Д. Д. 41
Живкович М. (M. Živković) 39
Журбина Е. В. 15
Захарова А. В. 22
Звонков О. С. 9
Зарубина А. Д. 86
Зоря А. А. 64
Кантоне В. (V. Cantone) 21
Катрунова Е. И. 103
Кирюшкина Е. В. 17
Кишбали Т. 12
Клюшина Е. В. 82
Коваленко Н. А. 52
Кораблёва К. А. 115
Крайний А. В. 75
Куркина А. А. 64
Кустова А. Е. 100
Лопухова М. А. 56
Макарова А. Л. 28
Малышева Т. (T. Malycheva) 105
Мальцева С. В. 32
Манашерова И. Р. 114
Манукян А. М. 41
Мельникова С. А. 49
Мирошина Е. О. 104
Михайлова Л. В. 123
Мищук А. Ю. 85
Могилевская Е. В. 13
Молоткова Ю. Ю. 109
Морозова Е. И. 43
Муромцева О. В. 87
Мусурок М. Л. 53
Найдёнова Д. В. 47
Налимова Н. А. 10
Немыкина Е. А. 38
Овчарова О. В. 29
Отришко А. О. 73

Павлова А. Л. 98
Педоне С. (S. Pedone) 23
Петрова Л. Д. 16
Петухова Е. А. 84
Прикладова М. А. 63
Прохорцова М. М. 62
Разгулина М. В. 93
Расторгуев В. А. 67
Риккарди Л. (L. Riccardi) 33
Рогозина А. А. 60
Салиенко А. П. 117
Северцева И. В. 70
Скворцова Е. А. 78
Смирнова К. В. 124
Станюкович-Денисова Е. Ю. 69
Сурова А. А. 97
Тараканова Е. И. 54
Титова Е. А. 58
Томич Джурич М. (M. Tomić Djurić) 35
Торопыгина М. Ю. 92
Трапезникова А. С. 50
Трушникова А. В. 44
Тычинская П. А. 46
Фрезе А. А. 25
Фурман О. В. 120
Ханько В. А. 36
Чежина Ю. И. 72
Челован А. Е. 81
Щербакова А. В. 24
Эфрусси Т. А. 110
Юровецкая А. В. 76

**Актуальные проблемы
теории и истории искусства:
тезисы докладов международной конференции
молодых специалистов.
Москва, 24-27 ноября 2011 г.**

Компьютерная верстка *К. В. Перепечкин*

Подписано в печать с готового оригинал-макета 15.11.2011
Формат 60x84¹/₁₆. Усл. печ. л. 8,2. Тираж 150 экз. Заказ № 65.

Отпечатано на полиграфической базе
Исторического факультета СПбГУ.
Адрес: 199034, г. Санкт-Петербург, Менделеевская линия, д. 5.