Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова · Lomonosov Moscow State University
Санкт-Петербургский государственный университет · Saint Petersburg State University
Государственная Третьяковская галерея · State Tretyakov Gallery
Государственный Эрмитаж · The State Hermitage Museum

VIII МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

Актуальные проблемы теории и истории искусства

Тезисы докладов

8TH INTERNATIONAL CONFERENCE

Actual Problems of Theory and History of Art

Abstracts

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
Санкт-Петербургский государственный университет
Государственная Третьяковская галерея
Государственный Эрмитаж

VIII
МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСКУССТВА

ТЕЗИСЫ ДОКЛАДОВ

Москва
2–6 октября 2018 г.

Lomonosov Moscow State University
Saint Petersburg State University
State Tretyakov Gallery
The State Hermitage Museum

VIII
INTERNATIONAL CONFERENCE

ACTUAL PROBLEMS OF THEORY AND HISTORY OF ART

ABSTRACTS OF COMMUNICATIONS

Moscow
October 2–6, 2018

Редакционная коллегия:
И. И. Тучков, А. Х. Даудов, И.В. Антипов, А. В. Гусева, Е. А. Ефимова, Н. К. Жижина, А. В. Захарова, А. Ю. Казарян, А. А. Карев, Т. Л. Карпова, Т. П. Кишбали, Е. В. Клюшина, Е. С. Кочеткова, М. А. Лопухова, С. В. Мальцева, Н. А. Налимова, А. В. Пожидаева, А. С. Преображенский, Д. А. Пыркина, Е. А. Скворцова, М. В. Соколова, Е. Ю. Станюкович-Денисова, М. Ю. Торопыгина, А. С. Ярмош

Editorial board:
Ivan Tuchkov, Abdulla Daudov, Ilya Antipov, Elena Efimova, Anna Guseva, Nadia Jijina, Andrey Karev, Tatiana Karpova, Armen Kazaryan, Tamás Kisbali, Elena Kliushina, Ekaterina Kochetkova, Marina Lopukhova, Svetlana Maltseva, Nadezhda Nalimova, Anna Pozhidaeva, Alexander Preobrazhensky, Daria Pyrkina, Ekaterina Skvortcova, Maria Sokolova, Ekaterina Stanyukovich-Denisova, Marina Toropygina, Anastasia Yarmosh, Anna Zakharova

Актуальные проблемы теории и истории искусства — 2018: Тезисы докладов VIII Международной конференции / под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой, А. В. Захаровой. — СПб.: НП-Принт, 2018. — 938 с.

Actual Problems of Theory and History of Art — 2018: Abstracts of communications of the 8th International Conference. / Eds. S. V. Maltseva, E. Iu. Stanyukovich-Denisova, A. V. Zakharova. — St. Petersburg: NP-Print, 2018. — 938 p.

Сборник содержит тезисы докладов VIII Международной конференции, посвященной актуальным вопросам истории искусства от древности до современности. Конференция организована Московским государственным университетом имени М. В. Ломоносова, Санкт-Петербургским государственным университетом, Государственной Третьяковской галереей и Государственным Эрмитажем в Москве 2–6 октября 2018 г.

The collection presents the abstracts of communications of the 8th International Conference organized by Lomonosov Moscow State University, St. Petersburg State University, The State Tretyakov Gallery and The State Hermitage Museum in Moscow on October 2–6, 2018. It deals with the topical issues of art history and theory from Antiquity to the present day.

На обложке: Франциско Инфанте-Арана. «Динамическая спираль. Возрастающая энергия красного пространства». 1964 г., из цикла «Динамические спирали». Бумага, наклеенная на оргалит, темпера; 55,5×77,5 см
© Франциско Инфанте-Арана; Государственная Третьяковская галерея

On the cover: Francisco Infante-Arana. *Dynamic Spiral. Increasing Energy of Red Space.* 1964, from Dynamic Spirals series. Tempera on paper pasted on fiberboard; 55,5×75,5 cm
© Francisco Infante-Arana; State Tretyakov Gallery

Содержание
Contents

Искусство Древнего мира
Art of the Ancient World 7

Византийское и поствизантийское искусство
Byzantine and Postbyzantine Art 90

Восточнохристианское искусство
Eastern Christian Art 147

Европейское искусство Средних веков
Western European Medieval Art 178

Древнерусское искусство
Russian Medieval Art 224

Искусство Ренессанса
Renaissance Art 300

Европейское искусство Нового времени
Early Modern European Art 374

Русское искусство XVIII века
18th-Century Russian Art 456

Русское искусство XIX века
и академическая традиция
19th-Century Russian Art and the Academic
Tradition..... 528

Искусство XX века и современности
20th-Century and Contemporary Art 610

Искусство Востока
Oriental Art..... 698

Теория искусства
Theory of Art..... 748

Искусство пространства. Границы и горизонты
Art. Space. Borders and Horizons 803

Экспозиции искусства XX-XXI: мировой опыт
Challenges in Displaying Modern
and Contemporary Art Collections..... 897

1

Искусство Древнего мира

Art of the Ancient World

Уитли Джеймс
Кардиффский университет, Великобритания

Ценные контексты: вотивные практики и ориентализирующее искусство в Средиземноморье (900–600 гг. до н. э.)

Оценка феномена ориентализации является одной из самых дискуссионных проблем при изучении культур Средиземноморья в железном веке. В классических трудах по истории греческого искусства ориентализация действует почти как deus ex machina: под влиянием восточных художественных традиций греки наконец отказались от строгих правил геометрического искусства и начали двигаться в сторону искусства повествовательного и натуралистического. Однако, начиная с трудов Вальтера Буркерта, ориентализация воспринимается не просто как ограниченная стилистическая фаза VII в. до н. э., а как более широкий культурный процесс.

В настоящем докладе этот феномен рассматривается с ближневосточной точки зрения. Будет проанализирован археологический контекст находок изделий из слоновой кости и металла (включая кипрские бронзы) эпохи железного века на территории Крита, Афин и главных святилищ Самоса и Олимпии. Для сравнения привлекаются «финикийские» серебряные и золотые предметы из Лация и Южной Этрурии. На примере этих двух регионов мы сталкиваемся с разными подходами к «восточным» образцам. Если греческие вазописцы заимствовали и технику (процарапывание рисунка), и иконографические мотивы для создания в глине предметов, отсылающих к более дорогим ближневосточным металлическим и костяным прототипам, италийские мастера производили металлические (золотые) имитации предметов (в том числе — греческой керамики), полученных с востока. В докладе предлагается проанализировать, почему общесредиземноморский процесс «ориентализации» дал настолько разные результаты в этих двух регионах.

Ключевые слова: ориентализирующий период, искусство, расписная керамика, Эгеида, металлические изделия, вотивные практики

James Whitley
Cardiff University, United Kingdom

Contexts of Value: Depositional Practices and Oriental Art in the Iron Age Mediterranean (900–600 BCE)

The Orientalizing is a long-standing topic of discussion in the study of the Iron Age Mediterranean. In classic accounts of the history of Greek art 'the Orientalizing' operates as a kind of deus ex machina, where the art of the Orient stimulated the Greeks to move away from their devotion to the strict rules of the Geometric styles and stimulating the development of visual narrative and eventually naturalism. Since Walter Burkert however the Orientalizing has been seen as much as a wider cultural process as a stylistic phase confined to the 7th century.

This paper proposes to look at this phenomenon primarily from a Near Eastern rather than an Aegean perspective, by undertaking an analysis of the archaeological contexts in which Near Eastern ivories and metalworks (including Cypriot bronze antiques) are to be found in Iron Age Crete, Iron Age Athens and the major sanctuaries of Samos and Olympia. I then undertake a comparative study of the contexts in which 'Phoenician' silver and gold work are to be found in Latium and Southern Etruria. Whereas Greek pot painters borrowed both techniques (incision) and iconography from Near Eastern metalwork, creating objects in clay which referenced more valuable Near Eastern objects in ivory or bronze, Italian craftsmen often made elaborate metal (gold) of the objects (including Greek pottery) they had been receiving from further East (their Orient). That this general, Mediterranean-wide process could have such different effects in these two regions of the Iron Age Mediterranean is something that this paper seeks to explain.

Keywords: Orientalizing, art, painted pottery, Aegean, metalwork, depositional practices

Кишбали Тамаш Петер
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Венгрия

«Ориентализирующее» искусство Анатолии (VIII–VI вв. до н. э.)

VIII — первая половина VI вв. до н. э. в Анатолии ознаменованы расцветом Фригийского и Лидийского царств. Среди оставленных ими памятников материальной культуры мы находим и те, что выполнены в русле локальных традиций (предметы мебели и ткани), и те, что отвечали экзотическим вкусам элиты, ориентированной на «восточные» образцы (ряд изделий из бронзы и слоновые кости). В настоящем докладе предлагается рассмотреть художественные изделия, происходящие из Фригии и Лидии, в зеркале современных дискуссий об «ориентализирующем» периоде в истории Древнего мира.

Термин «ориентализирующий [стиль]», изначально введенный для обозначения группы изделий, содержащих «восточные» мотивы или созданных по импортированным образцам, впоследствии стал применяться для обозначения целого ряда явлений в древнегреческой культуре, искусстве и обществе (например, в работах В. Буркерта). В последние десятилетия этот термин, наряду с другими расхожими культурными категориями, подвергается критике и пересмотру (см. например: Debating Orientalization: Multidisciplinary Approaches to Change in the Ancient Mediterranean / Ed. by C. Riva, N. C. Vella. London; Oakville, 2006; Gunter A. C. Greek Art and the Orient. New York, 2009; Assyria to Iberia: Art and Culture in the Iron Age / Ed. by J. Aruz, M. Seymour. New Haven; London, 2016; Martin S. R. The Art of Contact: Comparative Approaches to Greek and Phoenician Art. Philadelphia, 2017 и др.). Если изначально основным предметом исследования было искусство (греческое) эгейского ареала в VIII–VII вв. до н. э., то интерес современных исследователей все больше привлекают сложные системы обмена между представителями элит в ареале всего Средиземноморья. Обыгрывая тему конференции, «ориентализирующая» материальная культура — это горизонт, простирающийся «от Ассирии до Иберии».

Однако место и роль культур внутренних регионов Анатолии (в первую очередь — Фригии и Лидии) в этой системе пока остаются недостаточно освещенными. Чем отличаются культурные и художественные тенденции внутренних регионов Анатолии от Средиземноморья? Есть ли граница между, например, «ориентализирующим» искусством восточногреческих центров и анатолийских царств? В каких категориях мы можем осмыслить «ориентализирующие» вкусы фригийских и лидийских элит? Из каких источников и через какие пути были «ориентализированы» внутренние регионы Анатолии? В какой мере они были «ориентом» и ориентиром (т. е. источником новых форм, мотивов) для своих греческих и средиземноморских соседей в указанный период?

Ключевые слова: ориентализирующий период, древняя Анатолия, Фригия, Лидия, ориентализация, системы обмена между элитами

Tamás Péter Kisbali
Lomonosov Moscow State University, Hungary

"Orientalizing" Art in Anatolia (8th–6th Centuries BC)

The period between 8th–6th centuries BC in Anatolia is marked by the emergence of the Phrygian and Lydian kingdoms. Their material culture includes objects produced in local traditions (furniture, textiles), but also artifacts reflecting the exotic tastes of the elites, following "eastern" examples (certain bronzes and ivories). In this paper, I offer to examine the objects stemming from Phrygia and Lydia in the framework of the current debates about the "orientalizing" period of ancient history.

"Orientalizing" was initially introduced as a term describing the style of objects with "oriental" motifs created according to imported prototypes in Greek art. However, subsequently many other Hellenic artistic, cultural, social phenomena became to be considered as "orientalizing" (e.g. in the works of Walter Burkert). During the last decades, the term has been often discussed and reviewed (e.g. Debating Orientalization: Multidisciplinary Approaches to Change in the Ancient Mediterranean / Ed. by C. Riva, N. C. Vella. London; Oakville, 2006; Gunter A. C. Greek Art and the Orient. New York, 2009; Assyria to Iberia: Art

and Culture in the Iron Age / Ed. by J. Aruz, M. Seymour. New Haven; London, 2016; Martin S. R. The Art of Contact: Comparative Approaches to Greek and Phoenician Art. Philadelphia, 2017 etc.). The scope of analysis was extended to the whole Mediterranean throughout the 8th–7th centuries BC, focusing on long-range elite interactions. In keeping with the conference's main theme, we might talk about a horizon of "orientalizing" material culture stretching from "Assyria to Iberia".

However, the place and role of the cultures of Anatolia (mainly, Phrygia and Lydia) in this system need to be defined in more detail. What's the difference between the tendencies of inland Anatolia and the Mediterranean region? Is there a dividing line between the "orientalizing" arts of East Greek centers and Anatolian kingdoms? How should we frame the "orientalizing" tastes of Phrygian and Lydian elites? From what sources, and through which channels was inland Anatolia "orientalized"? To what extent can we consider them to be part of the "Orient", and could they serve as sources of new forms and motifs for their Greek and Mediterranean neighbors in this time period?

Keywords: Orientalizing period, ancient Anatolia, Phrygia, Lydia, Orientalization, elite networks

Палермо Дарио
Университет Катаньи, Италия

Художественная и ремесленная продукция древнего Приния на Крите

Древнее поселение на Пателе у Принии стоит на хронологических и географических границах греческого мира. Это ключевое место для понимая этапа формирования древнегреческой цивилизации и искусства, охватывающего период между XII–VI вв. до н. э.

Поселение было обнаружено в конце XIX века Федерико Хальбхерром, первые раскопки проводил в начале XX века Луиджи Пернье. Самой знаменитой находкой стали остатки храма А (вторая половина VII века до н. э.) — древнейшие образцы греческой архитектурной скульптуры.

Археологические исследования были возобновлены в 1969 г. экспедицией Катанийского университета, сначала под руководством Джованни Риццы, а в настоящее время — под руководством автора.

Усилиями экспедиции был идентифицирован и раскрыт богатый некрополь, отражающий культуру поселения в рассматриваемый период. Были также открыты центральные части города и квартал ремесленников, включая гончарную мастерскую конца VII — начала VI в. до н. э.

В ходе раскопок увидел свет большой корпус изделий, имеющих художественную ценность, начиная от рельефной керамики до каменной скульптуры. Эти находки охватывают период от позднеминойского IIIC до архаики.

В настоящем докладе предлагается сконцентрироваться на художественной и ремесленной продукции поселения на Пателе у Принии и представить ее в контексте общего развития греческого искусства периода архаики и художественной традиции других критских центров. В частности, будут проанализированы связи с Гортиной. Гортина — важнейший художественный центр, с которым мы можем связать разработку так называемого «дедалического» стиля, столь характерного для Крита в VII в. до н. э. и стоящего у истоков греческой монументальной скульптуры.

Эти города, вероятно, были связаны не только географической близостью, но и политически, и, следовательно, возможно, что исчезновение поселения на Пателе у Принии стало следствием конфликта между Гортиной и Кноссом.

Ключевые слова: Приния, Крит, искусство архаики, Греция, дедалический стиль

Dario Palermo
University of Catania, Italy

The Artistic and Artisanal Production of the Ancient Town of Prinias, Crete

At the chronological and geographical borders of the Greek world, the ancient town of the Patela of Prinias is one of the most important archaeological sites of

Crete in the formative phase of Greek civilization and art, spanning the period between the 12th and 6th centuries BC.

Discovered in the late 19th century by Federico Halbherr and excavated by Luigi Pernier in the early 20th century, Prinias is famous above all for the discovery of the famous sculptures from Temple A, which date from the second half of the 7th century BC and are the oldest example of architectural sculpture in the Greek world.

The exploration of the center was resumed in 1969 by an Archaeological Mission of the University of Catania, directed first by Giovanni Rizza and today by the author.

The mission has for the first time identified and excavated a rich necropolis that accompanies the life of the city within the same chronological terms, has dug the central area of the city and, outside it, an artisan quarter with a potter's workshop that dates between the end of the 7th and beginning of the 6th century BC.

During the excavations, a large number of objects with artistic characteristics were found, from figured pottery to small plastic and stone sculpture and relief. They are chronologically arranged between the Late Minoan IIIC and the Archaic age.

This presentation aims to provide a general overview of the town, with a special focus on the problems of artisanal and artistic production in the site of the Patela of Prinias, including them in the general framework of archaic Greek art and the productions of the other Cretan centers of the same period. In particular, it will examine the connections with nearby Gortina. Gortina is a primary center of artistic activity, to which perhaps we owe the elaboration of the so-called Daedalic style, the characteristic style of Crete in the 7th century, which perhaps lies at the origins of monumental sculpture in the entire Greek world.

The two cities, because of their geographical proximity, are probably also connected from a political point of view, and perhaps the disappearance of the city of the Patela of Prinias may be connected to a conflict of Gortina with Knossos.

Keywords: Prinias, Crete, Archaic Art, Greece, Daedalic style

Зинченко Софья Анатольевна
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Российская Федерация

«Сквозные образы» в художественных культурах I тыс. до н. э.: проблемы интерпретации

Анализ «сквозных образов» необходим для обоснования причин их появления и/или «долгожительства» в определенной художественной культуре. Временные рамки выбраны не случайно: проявляющиеся неоднократно многовекторные кросс-культурные контакты стали неотъемлемой составляющей I тыс. до н. э. Не менее важно учитывать и тот факт, что контакты имели подчас характер маятника: так достаточно вспомнить, как номадические культуры влияли на культуры стационарные, ближневосточные на античные, и наоборот. Специфика кросс-культурных контактов обусловила постоянное присутствие «сквозных образов» в художественных культурах I тыс. до н. э.

Исследование внешне близких образов требует выбора методов для анализа тех или иных изображений, относящихся подчас к разным культурам и периодам. Цель данной работы заключается в определении проблем, возникающих при интерпретации схожих образов, и в попытке обозначить возможные причины подобных явлений в художественных культурах I тыс. до н. э.

Обращаясь к интерпретации «сквозных образов», необходимо постараться определить правила ретрансляции и усвоения образцов. Также не менее важно рассмотреть следующие факторы, учитывающие особенности «сквозных образов»:

1) их функционирование в различных культурах в качестве архетипических;

2) причины наличия на протяжении длительного времени и в пространстве разных культур неизменно повторяющихся либо «всплывающих» образов;

3) разные стадии и причины усвоения «чужого» образа: от полного принятия до полной трансформации;

4) важность для культуры в процессах принятия и усвоения чуждого образа, прежде всего, возможности прочтения в нем необходимых ассоциативных рядов;

5) роль носителя (как визуального, так и вербального), с помощью которого «сквозные образы» получают широкое распространение.

Ключевые слова: архетип, художественные культуры Древнего мира, культурные универсалии, кросс-культурные контакты, сквозные сюжеты

Sophia Zintchenko
The National Research University «Higher School of Economics», Russian Federation

"Cross-Cutting Images" in the Artistic Cultures of the 1st Millennium BC: Problems of Interpretation

Analysis of "cross-cutting images" is necessary to justify the reasons for their appearance and/or longevity in a certain artistic culture. The timeframe was chosen not accidentally: multi-vector cross-cultural contacts manifested repeatedly as an inseparable component of the 1st Millennium BC. It is equally important to take into account the fact that contacts sometimes had the nature of a pendulum, e.g. when nomadic cultures influenced stationary, Middle Eastern and Mediterranean cultures and vice versa. The specificity of cross-cultural contacts led to the constant presence of "cross-cutting images" in art cultures of the 1st Millennium BC. Analysis of closely related images requires the choice of methods for the study of certain images, sometimes related to different cultures and periods. The purpose of this paper is to identify the problems that arise when interpreting similar images and in an attempt to identify possible causes of similar phenomena in artistic cultures of the 1st Millennium BC.

Turning to the interpretation of «cross-cutting images», it is necessary to try to determine the rules for re-transmission and assimilation of prototypes. Also, it is equally important to consider the following factors that take into account the features of "cross-cutting images" functioning:

1) the functioning of such images in different cultures as archetypal;

2) the reasons for the presence for a long time and in space of different cultures of invariably repetitive or recurring images;

3) different stages and reasons for mastering the "alien" image: from full acceptance to complete transformation;

4) the importance for culture in the processes of adoption and assimilation of an alien image, first of all, of the possibility of reading the necessary associative series in a foreign sample;

5) the role of the medium (both visual and verbal), through which "cross-cutting images" are widely disseminated.

Keywords: archetype, the artistic cultures of the Ancient World, artistic universals, cross-cultural contacts, cross-cutting themes

Савина Ирина Сергеевна
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

Царский некрополь Саламина: связь погребального ритуала и архитектурного решения гробниц

Доклад посвящен царскому некрополю Саламина на острове Кипр, гробницы которого возводились в период с XIII до начала VI в. до н. э. Девять монументальных захоронений, составляющих некрополь, демонстрируют ряд новшеств в погребальных традициях, как в контексте кипрской культуры, так и Средиземноморья вообще. Археология гробниц позволяет исследовать особенности погребального ритуала и его эволюцию на протяжении указанного периода, не только благодаря анализу погребального инвентаря, но и за счет возможности реконструкции архитектурного решения. Именно вопрос взаимодействия погребального обряда и архитектурной типологии гробниц будет предметом рассмотрения в первую очередь.

В докладе будет представлен обзор находок саламинского некрополя из археологического музея Никосии, включая относительно редкие в античном наследии артефакты, такие как предметы мебели, фигурные пластины из слоновой кости, а также бронзовая конная амуниция

и фрагменты декора колесниц и повозок. Также будут проанализированы планы и реконструкции саламинских гробниц в соотношении с самим ритуалом проводов усопшего.

Поиск аналогий и истоков приводит к сопоставлению саламинских ритуалов с описаниями погребальных практик у Гомера. Кроме того, особенности погребений находят некоторые отголоски на территориях Фракии в более поздний период (V–III вв. до н. э.). Автором будет рассмотрен ряд погребальных монументов Фракии классического и эллинистического периодов, в которых прослеживаются параллели с архитектурными характеристиками саламинских гробниц. Эти аналогии позволяют говорить о некоторых сходных тенденциях погребального культа на различных территориях средиземноморского региона на протяжении VIII–III вв. до н. э.

Ключевые слова: Саламин, Кипр, погребальный культ, Гомеровский погребальный обряд, археологический музей, Фракия, Царский некрополь, геометрический период, Средиземноморский регион, погребальная архитектура

Irina Savina
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

The Royal Necropolis at Salamis: Relationship between Funerary Ritual and Architectural Solution of the Tombs

This paper is dedicated to the Royal Necropolis of Salamis on Cyprus, erected during the 8th to the early 6th centuries BC. The nine built chamber tombs that make up the necropolis show a number of innovations in funerary traditions, both in the context of Cypriot culture and the Mediterranean in general. The archaeology of the tombs allows us to explore the features of the burial ritual of the period, not only thanks to the objects found inside, but also due to the possibility of reconstructing the architectural solution. It is the question of the interaction of the ritual and the architectural typology of tombs that will be the subject of consideration in the first place.

The report will give an overview of the finds of the Salamis necropolis from the archaeological museum of Nicosia, including rare artifacts such as pieces of

furniture, bronze ware, figured ivory plates, as well as bronze equestrian equipment and fragments of chariot and wagon decor; the plans and reconstruction of the tombs are presented, and the funerary ritual is also considered in details. In the course of the paper a number of funerary monuments of Thrace of the Classical and early Hellenistic periods will be considered, as an analogy of some architectural characteristics of the Salamis tombs.

An important aspect of our study is the comparison of the Salamis burials with descriptions of funerary practices in Homer. The features of the tombs also find some echoes in the territories of Thrace in a later period (5th–3rd centuries BC). These parallels allow us to speak about some general tendencies of the funerary cult in various territories of the Mediterranean region during the 8th–3rd centuries BC.

Keywords: Salamis, Cyprus, funerary rituals, Homeric burials, archeological museum, Thrace, Royal Necropolis, geometric period, Mediterranean region, tomb's architecture

Вергазов Рамиль Рафаилович
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

Искусство Ахеменидского Кипра: к особенностям памятников персидского круга и их значению для классической кипрской культуры

Империя Ахеменидов (VI–IV вв. до н. э.) является одной из самых могущественных держав Древнего Востока в I тыс. до н. э. Благодаря успешным завоевательным походам первых персидских царей (Кира II, Камбиза II и Дария I) к концу VI в. до н. э. империя Ахеменидов объединила весь Ближний Восток и Среднюю Азию. Среди персидских владений в бассейне Эгейского моря особое место занимает остров Кипр, служивший одним из основных источников военного флота Ахеменидов. Обладая стратегическим положением для Ахеменидов, Кипр сохранил относительную автономию в составе империи. Вполне логично, что Кипр оставался практически не затронутым процессами «иранизации» — интеграции местных

элит сатрапий в официальную культуру Ахеменидов. В этой связи редкие находки памятников искусства персидского круга являются особенно ценными для исследования аспектов взаимодействия местной художественной традиции Кипра с официальным искусством Ахеменидов.

Немногочисленный корпус памятников архитектуры, скульптуры и престижного искусства (торевтика, ювелирные украшения) персидского круга из Кипра позволяет затронуть актуальную проблему специфики восприятия официального стиля Ахеменидов местным кипрским искусством. Кроме того, памятники Кипра отражают еще одно важное художественное явление империи — а именно греко-персидский стиль, пришедший на остров из сатрапий Анатолии. В результате искусство ахеменидского круга из Кипра предоставляет возможность исследовать границы влияния официального стиля персов на местные памятники, а также процессы синтеза двух культур.

Ключевые слова: Кипр, Ахеменидская империя, искусство официального стиля Ахеменидов, классическое искусство Кипра, иранизация, архитектура, торевтика и ювелирное искусство

Ramil Vergazov
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

The Art of Achaemenid Cyprus: The Characteristics of the Persianizing Monuments and Their Importance for Classical Cypriot Culture

The Achaemenid Empire (6th–4th centuries BC) was one of the most powerful kingdoms of the Ancient Near East in the first Millennium BC Due to the successful military campaigns of the first Persian kings (Cyrus II, Cambyses II and Darius I) by the end of the 6th century BC, the Achaemenid Empire united vast territories of the Near East and Central Asia. Among the Persian possessions in the Aegean, Cyprus occupies a special place because of its importance as one of the main sources of the Achaemenid military fleet. With its strategic position for the Persians, Cyprus retained relative autonomy within the Empire. It is understood that Cyprus remained almost untouched by the processes of “iranisation” —

the integration of local satrapies' elites into the official Achaemenid culture. In this regard, the rare finds of the monuments of Persianizing art are particularly valuable for the study of aspects of the interaction of the local artistic tradition of Cyprus with the official Achaemenid art.

The small number of monuments of architecture, sculpture and prestigious art (toreutics, jewelry) of the Persian circle from Cyprus makes it possible to touch upon the actual problem of the specificity of perception of the official Achaemenid style by the local Cypriot art. In addition, the monuments of Cyprus reflect another important artistic phenomenon of the Empire — namely, the "greco-persian" style that came to the island from the satrapies of Anatolia. As a result, the Persianizing art from Cyprus provides an opportunity to explore the boundaries of the influence of the official Persian style on local monuments, as well as the processes of synthesis of these two cultures.

Keywords: Cyprus, Achaemenid Empire, the Achaemenid art of official style, the Classical Cypriot Art, Iranisation, architecture, toreutics and jewelry

Кастеллучча Мануэль
Международная ассоциация по изучению Средиземноморья и Востока, Италия

Грань между войной и миром на Древнем Востоке: власть и пропаганда в искусстве Ассирии и Персии

В докладе рассматривается концепция царской власти в имперском искусстве Ассирии и Персии. Империя как явление берет свое начало на Древнем Востоке: Новоассирийское царство и державу Ахеменидов мы можем в одинаковой мере считать первыми силами, претендующими на мировую власть, выраженную через сложную систему политической пропаганды, сочетающей в себе тексты, архитектуру и изобразительное искусство.

Имперское искусство дает представление о том, как эти державы воспринимают себя, как они понимают свое отношение со внешним миром. Каноническое имперское искусство представляло царей как благих творцов упорядоченной, гармоничной системы, защитников мира от хаоса.

Царь участвовал в религиозных сценах, поклонялся богам, принимал процессии придворных и дары представителей подвластных народов, вершил правосудие, одерживал победы над человеком и природой. Он был представлен как связующее звено между миром людей и богов. Таким образом, справедливость деяний царя становилась одним из главных аспектов имперской идеологи и, впоследствии, главным мотивом имперского искусства.

Ассирийская политическая пропаганда, комбинируя текст и изображение, транслировала насилие и подчинение. Невредимость ассирийского царя и его армии являлась ядром этой идеологической системы: любое сопротивление врага ничтожно перед Ассирией, находящейся под покровительством своих богов.

Монументальная пропаганда Ахеменидов, наоборот, отражала концепцию большой мультикультурной империи, основанной на согласии и интеграции. Несмотря на то, что персидское искусство являлось наследником богатой месопотамской художественной традиции, нарративные схемы не были представлены ни в текстах, ни в рельефах. Изображения насилия и батальные сцены сознательно избегались. Ахеменидское искусство было призвано показать мир и порядок вселенной под властью Царя.

Ключевые слова: пропаганда, власть, скульптура, рельеф, Древний Восток, Ассирия, Персия

Manuel Castelluccia
International Association of Mediterranean and Oriental Studies, Italy

The Border between War and Peace in the Ancient Near East: Power and Propaganda between Assyria and Persia

This contribution aims to explore the concept of universal rule in Assyrian and Persian imperial art. The phenomenon of world empire began in the Ancient Near East and both the Neo-Assyrian and Achaemenid empires can be considered as the real first political powers which laid a claim to universal hegemony through a complex system of political propaganda, based on writings, art and architecture.

Imperial art shows how empires viewed themselves, their relationship with the outside world, and expressed their legitimacy of ruling a multicultural entity. Ancient empires took different ways of showing this legitimacy. The canonical imperial art served to represent the kings as beneficent creators of an orderly system and protectors of the peace, keeping chaos at bay. The king was represented worshiping, standing to receive his courtiers or processions of tributaries, administering justice, and winning or celebrating victories which may be over men, wild animals, or natural obstacles. He was perceived invincible, standing as the link between the world of the living and that of the gods. The justice of the king's cause and actions was one of the main aspect of imperial ideology which is widely illustrated by works of art.

Assyrian political propaganda was a deliberate broadcast of violence displayed by a combination of visual art and royal inscriptions. The core idea was the invulnerability of the Assyrian king, his army and their will to overcome both natural and human obstacles. All was emphasized by a strong relationship between Assyria and their gods as opposed to the futile resistance of their enemies.

Achaemenid state propaganda, on the contrary, reflected the idea of a large multicultural empire based on voluntary submission and integration. Although their artistic frame was mainly based on a typical Mesopotamian background, Persian royal art mostly did not employ narrative schemes, either in text or in images. Violence was not represented, depictions of wars were avoided. Achaemenid art showed the universal peaceful order based on the tutelary of the king.

Keywords: propaganda, power, sculptures, reliefs, Ancient Near East, Assyria, Persia

Мирзоев Евгений Бахлулович
Городской методический центр Департамента Образования г. Москвы, Российская Федерация

Сасанидские рельефы с изображением сцен конного поединка: реализм и символизм

Сцены конных поединков и преследования всадником, вооруженным копьем, конного противника характерны для официального искусства Ирана эпохи Сасанидов. Такие сцены встречаются на скальных рельефах, изображающих победы царей и принцев над врагами. Все подобные изображения относятся к раннесасанидскому периоду (III–начало IV в. н. э.).

Доклад посвящен проблеме соотношения реализма и условности в репрезентации всадников, а также вопросам происхождения данного мотива в искусстве Ирана эпохи Сасанидов и его влияния на позднеримское искусство.

В докладе подчеркивается связь данного сюжета с образом победоносного царя. Рассматриваются особенности передачи облачения и вооружения всадников. Особое внимание уделяется роли головных уборов и шлемов в данных сценах. Автор приходит к выводу о том, что сцены поединков с участием царственных особ реалистично передают детали облачения, доспехов и шлемов всадников. Элементы условности заметны в стилистике передачи характерного для сасанидского искусства «летящего галопа» лошадей. Наиболее примечательным отступлением от реалий является присутствие в сцене боя парадных головных уборов царей и принцев. Такие головные уборы изображались для опознавания изображенных всадников. В докладе уделено внимание проблеме идентификации всадников на сасанидских рельефах.

Общая реалистичная трактовка композиции и некоторых деталей связана с влиянием греко-римского искусства. В докладе рассматриваются аналогии в греко-римском и древнеиранском искусстве между двумя вариантами композиции: столкновения всадников и преследования бегущего врага. Источником сюжета следует считать искусство иранских кочевников евразийских степей и Средней Азии. Более ранними аналогами композиции сасанидских рельефов являются сцены, изображенные на кубке из Косики, и в особенно-

сти фрески из склепов с территории Боспорского царства. Автор приходит к выводу о вторичности сюжета конного поединка, присутствующего на арке Галерия в Фессалониках, по отношению к сасанидским царским рельефам.

Ключевые слова: Сасаниды, скальный рельеф, Накш-и Рустам, Фирузабад, сасанидское искусство

Evgeny Mirzoev
Moscow City Methodology Centre of the Educational Department, Russian Federation

Sasanian Reliefs with Equestrian Duel Scenes: Realism and Symbolism

Scenes of equestrian duels and persecution of the equestrian enemy by the rider, armed with a spear, are typical for the official art of Iran of the Sasanian era. Such scenes are found on rock reliefs, depicting the victory of kings and princes over enemies. All such images belong to the early Sasanian period (3rd–beginning of the 4th century AD).

The present contribution is devoted to the problem of correlation between realism and symbolism in the representation of riders, as well as the origin of this motif in Iranian art of the Sasanian era and its influence on late Roman art.

The author emphasizes the connection of this composition to the victorious king image. Representation of armor and weapons of the riders is discussed. Special attention is paid to the role of hats and helmets in these scenes. The author comes to the conclusion that scenes of combat, involving royal persons, show realistic details of clothing, armor, and helmets of the riders. Elements of symbolic style are evident in the representation of "flying gallop" of horses, which is typical for Sasanian art. The most notable exception from the realistic manner is the presence of ceremonial crowns of kings and princes in the scene of the battle. Such details were depicted for the purpose of identification of the mounted warriors. The report pays attention to the problem of identification of riders on Sasanian reliefs.

The general realistic interpretation of the composition and some details are connected with the influence of the Greco-Roman art. The report examines the analogies of two variants of the motif: the clash of riders and the persecution of

the running enemy in the Greco-Roman and ancient Iranian art. The origin of the composition can be found in the art of Iranian nomads of Eurasian steppes and Central Asia. The scenes depicted on the Kosika cup and especially frescos of crypts from the territory of the Bosporan Kingdom are earlier analogies of the Sasanian reliefs. The author comes to a conclusion that composition of equestrian duel which is present on an arch of Galerius in Thessaloniki was influenced by Sasanian imperial reliefs.

Keywords: Sasanians, rock relief, Naqsh-e Rustam, Firuzabad, Sassanian art

Корка Элени
Афинский национальный университет имени Каподистрии, Греция

Лефанцис Михаил
Министерство культуры и спорта Греции, Греция

Корсо Антонио
Университет Падуи, Греция

Древний город Тенея на Пелопоннесе

Тенея была главным среди городов долины, имевшим стратегически важное значение — здесь проходила дорога, соединяющая Аргос с Коринфом и Кенхреями. В VIII в. до н. э. Тенея участвовала в колонизации Сиракуз. Павсаний, автор II в. н. э., считал, что тенейцы были троянскими пленниками, переселенными с Тенедоса. Историк Страбон называет Тенею тем местом, где коринфский царь Полибий воспитывал Эдипа. Страбон же сообщает, что Тенея обрела независимость до уничтожения Коринфа римлянами.

Первые систематические раскопки в районе начались в 2013–2015 гг. под руководством проф. Элены Корки, директора древностей и культурного наследия в Министерстве образования, культуры и спорта Греции. Был обнаружен хорошо организованный некрополь первой половины VI — III вв. до н. э. Богатый керамический инвентарь содержит типы сосудов, характерные для архаики и ранней классики.

В 2015 г. на территории деревни Хилиомоди был открыт участок древней дороги (длиной в 36,6 м), ведущей с юга на северо-запад. Судя по всему, эта дорога могла обеспечивать двустороннее движение. Древнейшие слои дороги относятся к позднеэлладскому периоду IIIB2 (LH IIIB2), самые поздние — к V–VI вв. н. э. Она могла служить главной артерией города и позволяет судить о расположении древней Тенеи.

Было также обнаружено два фрагмента рельефных панелей, декорировавших постройку рядом с дорогой. На передней стороне мраморного блока представлен Гермес. Изображение с трех сторон обрамлено декоративным бордюром с меандром. К правому краю блока примыкает небольшая пилястра; ее каннелюры начинаются на 60 см выше уровня базы, что позволяет судить об общей высоте постройки. На боковых сторонах представлены насечки для соединения мраморного блока с соседними элементами, которые обладали идентичными архитектурно-декоративными характеристиками (размер, бордюр с меандром, пилястра с правой стороны). Фрагмент такого же блока был найден в стене византийского храма, расположенного неподалеку: на нем сохранились следы рельефа и бордюра, и, нет сомнений, что он принадлежал этому же монументу.

Ключевые слова: Тенея, Коринф, Аргос

Eleni Korka
National and Kapodistrian University of Athens, Greece

Michail Lefantzis
Hellenic Ministry of Culture and Sports, Greece

Antonio Corso
University of Padua, Greece

The Ancient City of Tenea in the Peloponnese

Tenea was the main town of the valley, which is situated in a strategic location controlling the pathway from Argos to ancient Corinth and Kenchreai. Tenea was very active in the 8th century BC due to the participation of the city in the

colonization of Syracuse. Pausanias, the second century AD traveler, stated that residents of Tenea were Trojan prisoners transferred from Tenedos under the command of Agamemnon. The historian Strabo mentions that Tenea was the place where the Corinthian king Polybius nursed Oedipus. Moreover, Strabo declared that before the destruction of Corinth by the Romans, Tenea became independent.

The first systematic investigations in the area started in 2013, 2014 and 2015 under the direction of Dr. Elena Korka, now Director General of Antiquities and Cultural Heritage in the Hellenic Ministry of Culture and Sports. A well-organized cemetery was revealed, dating from the first half of the 6th to the 3rd century BC. The rich typological variety of the ceramics coming from the cemetery includes vessel types characteristic of the archaic, late archaic and early classic periods.

Furthermore, the 2015 expedition inside the village of Chiliomodi, brought to light an ancient road, oriented from south to northwest, the unearthed part of which reaches 36,60 m in length. Hence perhaps this may be a road, which was adequate for bi-directional traffic. The last phase of this street is dated in the 5th and 6th century AD and the earliest in Late Helladic IIIB2. This road could have been one of the main arteries of the city and provides important evidence for the location of Ancient Tenea.

Moreover, a structure which included relief panels survives with two large fragments.

The marble block's front face has a representation of Hermes in relief, surrounded on its three sides by a decorative band of swastika meanders. A small "wall" pilaster is attached to the block's right edge. Fluting on the pilaster begins at the +0.60 m level from the base, giving evidence for the total height of the structure to which it belongs.

The side faces of the block have elaborated notches which create angular joints, in order to adapt the previous and the next marble blocks, with the same architectural characteristics (same dimensions, decorative band of swastika meanders and the "wall" pilaster always at the right edge). The fragment of a similar block, found incorporated on a Byzantine church wall of the area, also belongs to the same monument, preserving partially the relief, an identical decorative band and a pilaster.

Keywords: Tenea, Corinth, Argos

Циза Флавия
Университет «Кора» в Энне, Италия

Афины и Сиракузы как соперники: о чем говорят чернофигурные аттические вазы из главного некрополя Сиракуз?

Сиракузы — самый преданный покупатель коринфской керамики на Западе. Даже когда большинство городов отдали предпочтение привлекательной аттической чернофигурной керамике, Сиракузы продолжали импортировать сосуды из метрополии. Вопреки тенденциям в Этрурии, Великой Греции и Сицилии, коринфская керамика доминировала на сиракузском рынке.

Кажется удивительным, что богатейший город Западного Средиземноморья не стремился приобретать самую «модную» на тот момент керамику. Предположительно, это было обусловлено политическими и общественными реалиями, предваряющими разногласия между Афинами и Сиракузами, которые впоследствии привели к сицилийским событиям времен Пелопоннесской войны. Исследование керамики способствует лучшему пониманию взаимоотношений между этими городами в архаический период, отчасти заполняя лакуны в письменных свидетельствах.

В этой связи мне хотелось бы представить прежде неопубликованный контекстуальный анализ захоронений, в которых была найдена аттическая чернофигурная керамика, в двух главных некрополях города: Фуско и Джардино Спанья. В докладе будут рассматриваться типы сосудов, изобразительный репертуар (мифологические сюжеты и фиуры), количество и качество изделий, соотношение с другими категориями керамики и т. д. Подобный анализ дает нам представление о культурной идентичности группы населения Сиракуз, не разделяющей прокоринфские взгляды и вкусы большинства. По сути мы имеем свидетельство о существовании небольшого слоя сиракузского общества, находящегося в стороне от официальной политической и общественной линии, направленной против Афин. В то же время, эти данные могут быть рассмотрены и в связи с победой Сиракуз (совместно с Акрагантом) в битве при Гимере над

карфагенянами в 480 г. до н. э. — событием, которое считалось вкладом Сиракуз в защиту греческого мира на Западе.

Ключевые слова: Афины, Сиракузы, керамика, соперничество, экономика, архаическая керамика, Сицилия, торговля, война, древнегреческий, классика

Flavia Zisa
The Kore University of Enna, Italy

Athens and Syracuse, the Two Big Competitors: An Interpretation by Looking at the Black-Figure Attic Vases from the Main Necropolis in Syracuse

Syracuse is the longest lasting Corinthian pottery market in the West. Here, imports from the motherland continue, even when the other cities had already expressed their large preference for Athenian black-figure pottery. Contrary to the new widespread trend in Etruria, Magna Graecia, and Sicily itself, Corinthian pottery seems to dominate the market in Syracuse as a monopolistic trade.

As a matter of fact, we know that black-figured vase from Syracuse show a minor scenario and one would be surprised that the richest city in the West didn't buy the most fashionable contemporary pottery. Presumably, it was a political and social behavior that shows in advance the germ of the hostility between Athens and Syracuse, which later erupted during the phases of the Peloponnesian War in Sicily. More than any other element, the pottery could give us a guide to the understanding of the relationship between the two cities in the Archaic period, partially covering the lack of literary sources.

In this perspective, I would like to present an unpublished analysis of the context of graves that have yielded Athenian black-figure pottery, from the two main necropoleis in the town: Fusco and Giardino Spagna. The analysis takes into account the repertoire of shapes, myth or figures represented, quantity, quality, context with other pottery, etc. This analysis gives us interesting information about the cultural identity of people in Syracuse that "objected" the public and common behavior in favoring Corinthian pottery (and policy), so giving us the evidence of a small community in the town that was independent from the official

political and social opposition between Athens and Syracuse. At the same time, these data deserve to be investigated and put in relationship with the 480 BC victory of Syracuse (with Akragas) at Himera against the Carthaginians, and the contribution of Syracuse towards the defense of the Greek world in the West.»

Keywords: Athens, Syracuse, pottery, competitors, economy, archaic pottery, Sicily, trade, war, Ancient Greek, classics

Васько Дмитрий Сергеевич
Государственный Эрмитаж, Российская Федерация

Группа Москва 4302

Границы нашего знания о поздней аттической вазописи керченского стиля постоянно расширяются — в научный оборот вводятся новые памятники, уточняются атрибуции уже известных сосудов и состав выделенных ранее групп. Одной из них является Группа Москва 4302, в состав которой английский исследователь Дж. Д. Бизли включает лишь две пелики — именной сосуд из Москвы и вазу из Гамбурга. Действительно, они схожи по своей форме: характерен косой венчик большого диаметра; узкое вытянутое горло; тонкие, расходящиеся в стороны ручки; маленькая, профилированная глубоким желобком подставка. Роднит их и орнаментация простыми поясками небольших ов на венчике, горле и тулове. Идентичны сюжеты и композиции росписей: сражения пешего грека с конной амазонкой. Сходство прослеживается и в деталях: точечный узор на штанах и рукавах всадницы, прорисовка лиц персонажей и мускулатуры лошади. Судя по всему, оба сосуда были расписаны одним вазописцем, а не группой мастеров, как полагал Бизли. Именной сосуд из Москвы был известен ему лишь по маленькой фотографии, причем только стороны А, тогда как гамбургская пелика имеет некоторые утраты росписи. Поэтому, вероятно, Бизли и не решился атрибутировать их одному вазописцу, ограничившись объединением в группу.

К этим двум сосудам представляется целесообразным добавить еще шесть пелик в качестве работ одного Мастера Москва 4302, в том числе два сосуда из Государственного Эрмитажа. В их форме и орнаментации

прослеживаются уже отмеченные черты сходства. Идентичны росписи оборотных сторон, но росписи лицевых сторон различны: например, сражение пигмея с журавлями; протомы грифона, амазонки и коня; Эрот, как пляшущий с менадами, так и преследующий одну из них. Ни сюжеты, ни композиции этих росписей не выделяются среди массовой керамики позднего керченского стиля, изготавливавшейся в афинских мастерских во второй половине IV в. до н. э.

Ключевые слова: Керченский стиль, аттическая краснофигурная керамика, атрибуция

Dmitrii Vasko
The State Hermitage Museum, Russian Federation

The Group of Moscow 4302

The boundaries of our knowledge of the late Attic painting of the Kerch style are constantly expanding — new objects are being introduced into the scientific circulation, the attributions of already known vessels and the composition of the previously identified groups are being specified. One of them is the Group of Moscow 4302. The English researcher J. D. Beazley incorporated in it only two pelikai — a name-piece from Moscow and a vase from Hamburg. Indeed, they are similar in form: characterized by an oblique lip of large diameter; narrow, elongated throat; thin, diverging handles; a small, profiled deep groove foot. The ornamentation with simple bands of egg pattern on the lip, throat and body is also very similar. The subjects and compositions on side A are identical: the battles of the Greek with the mounted Amazon. The similarity can be traced in details: a dot pattern on the pants and sleeves of the rider; the faces of the figures and the musculature of the horse. Apparently, both vessels were painted by one vase-painter, not by a group, as Beazley believed. The name-piece from Moscow was known to him only from a small photograph, with only side A represented, whereas the Hamburg pelike has some loss of painting — that is why, perhaps, Beazley did not dare to attribute them to one vase-painter.

To these two vessels it seems useful to add six more pelikai as the oeuvre of the Painter of Moscow 4302, including two vessels from the State Hermitage

museum. Already noted features of similarity are traced in their form and ornamentation. The mantle figures on their reverses are also identical, but their obverses are different: for example, the battle of pygmy with cranes; protomes of the griffin, amazon and horse; Eros, both dancing with maenads, and pursuing one of them. Neither the subjects nor the compositions of these paintings stand out among the mass ceramics of the late Kerch style, produced in the Athenian workshops in the second half of the 4th century BC.

Keywords: Kerch style, Attic red-figure vase-painting, attribution

Кастрицио Элиджио Даниэле
Мессинский университет, Италия

Бронзы из Риаче. Новые результаты исследований

Бронзовые статуи воинов из Риаче поражают своей сохранностью и совершенством. Их пропорции и позы обнаруживают удивительное сходство, позволяющее говорить о том, что, вероятнее всего, они были созданы по единому художественному замыслу, как скульптурная группа.

В научной литературе встречается ряд клише, связанных с бронзами из Риаче. Это и атрибуция Фидию, и постулирование разницы в датировках в 30 лет. Однако недавние исследования, проведенные в Глазго, подтвердили результаты, полученные раннее в Центральном институте реставрации в Риме. Эти данные позволяют установить ряд фундаментальных истин. Во-первых, анализ остатков глины внутри обеих статуй выявил сходство материала с почвой Аргоса на Пелопоннесе: это указывает на то, что воины из Риаче были созданы одновременно, в одной мастерской, недалеко от будущего места установки скульптурной группы. Ввиду этого факта мы должны отказаться от мнений ученых об аттическом, дельфийском, магнесийском или сицилийском происхождении статуй.

Изучение воинов из Риаче не стоит на месте. Например, гипотеза Койчи Хада недавно получила научное подтверждение: в римское время статуи были тонированы в лощеный черный цвет с помощью серы. Этот прием обработки поверхности делал их похожими на коринфские бронзы или алебастровые статуи. Важный результат дало исследование фрагмента

керамики, найденного между правым запястьем и бедром воина «А». Этот фрагмент близок к позднеантичным амфорам (тип Athenian Agora M273), чья датировка хорошо коррелирует со временем неудачной попытки перевоза статуй при Константине I, приведшей к кораблекрушению недалеко от римского порта на территории античной Каулонии.

В настоящем докладе предполагается развить тему недавних научных открытий, связанных с воинами из Риаче.

Ключевые слова: древнегреческое искусство, бронзы из Риаче, нумизматика, археология, Великая Греция, Пифагор Регийский

Eligio Daniele Castrizio
University of Messina, Italy

The Riace Bronzes. Recent Research and New Scientific Knowledge

The two Riace Bronzes are almost intact, perfect in their heroic nudity. By comparing their proportions and their pose we can certainly state that the two statues resemble each other and that no other statue or painting resembles one of them. It is therefore, in all likelihood, a statuary group of unitary conception.

If we read the essays and the scholarly articles that concern them, however, we realize that many clichés have been slavishly repeated, such as an impossible attribution to Phidias, or the chronological distance between the two statues of about 30 years. However, recent analyzes conducted in Glasgow, which have substantially confirmed those carried out by the Central Institute of Restoration of Rome, allow us to set some fixed points. First of all, the samples of clay recovered within both statues has found significant comparisons with that of the city of Argos, in the Peloponnese: this shows that the two Bronzes were executed in the same time period, in a workshop set up on site, in view of a placement in a public area of the polis. Thanks to this important scientific fact, not affected by doubts whatsoever, all the theories of scholars who see the origin of the statues in an Attic, Delphic, Magnesian or Siceliotic environment are disproved.

Research on the Bronzes is always on the move, with continuous discoveries. Recently, exempli gratia, the hypothesis of Koichi Hada has found scientific confirmation, regarding the coloring of the Bronzes in the Roman period in

glossy black, using sulfur. The idea was to make them look like Corinthian bronzes or alabaster statues. The last contribution to the research, in order of time, is the redaction of a large ceramic fragment placed between the right wrist and the right thigh of the Bronze A at the time of recovery. It looks like a wall of a late antique amphora (an Athenian Agora M273), coeval to the last attempted transfer of the two statues under Constantine I, which ended with a shipwreck near a Roman port in the territory of ancient Kaulonia.

The paper intends to develop the theme of the recent scientific theories and results concerning the two Riace Warriors.

Keywords: Greek art, Riace bronzes, Magna Grecia, Pythagoras of Rhegion, numismatics, archaeology

Корсо Антонио
Университет Падуи, Греция

Новый оригинальный фрагмент работы Скопаса

Скопас, наряду с Праксителем, считается величайшим скульптором, работавшем в мраморе, в позднеклассический период. Уроженец кикладского острова Парос, Скопас участвовал в создании скульптурного убранства мавзолея — усыпальницы Мавсола в Галикарнасе ок. 355 г. до н. э., а в период 345–335 гг. до н. э. создал храм Афины Алеи в Тегее. Скульптурные элементы храма были выполнены мастерской Скопаса. Благодаря сохранившимся скульптурным фрагментам этих двух памятников, мы можем составить общее впечатление о стилистике работ мастерской.

Скопас изваял также статую Аполлона для аттического дема Рамнунта. Этот шедевр был перевезен в Рим и установлен на Капитолийском холме. Были обнаружены фрагменты лица и ноги статуи, которые можно атрибутировать Скопасу и его мастерской. Они позволяют судить об особой технике шлифовки поверхности мрамора и о высочайшем качестве произведений Скопаса.

Как сообщает Страбон (XIII.1.48.604), Скопас являлся автором статуи Аполлона Сминфея в троадской Хрисе. Образ упоминает и Евстафий (Commentarii ad Homeri Iliadem 1.39). Вероятно, заказчиком статуи был

Артабаз, сатрап Геллеспонтской Фригии ок. 350 г. до н. э. Наряду с этим, можем допустить, что Артабаз выступал заказчиком Париса работы Евфранора, а также двух произведений Праксителя: Эрота в Парии и Аполлона Сауроктона в Аполлонии на Риндаке.

С помощью этих посвящений Артабаз стремился подчеркнуть троянское наследие своей сатрапии. Ведь именно Аполлон Сминфей появляется в первой песне Илиады: Агамемнон захватывает в плен дочь жреца Аполлона и только после мести бога соглашается вернуть девушку отцу.

Статуя Аполлона изображена на монетах Александрии Троадской. Божество представлено в шаге, держащим лук, в момент свершения возмездия.

В недавней публикации о раскопках святилища (Özgünel C. (ed). Smintheion. In search of Apollo Smintheus. Istanbul, 2015) сообщается о находке фрагмента мраморной культовой статуи. Это обломок нижней части правой ноги. Материал — паросский мрамор высочайшего качества (лихнит). Полировка поверхности идентична обработке фрагмента лица статуи Аполлона с Палатинского холма (тоже работы Скопаса). Само качество исполнения статуи позволяет отнести ее именно к работам самого Скопаса, а не мастерской.

Таким образом, мы можем предположить, что в Хрисе был открыт фрагмент шедевра Скопаса. Эта находка, несомненно, станет важным дополнением к нашим знаниям о паросском мастере.

Ключевые слова: Скопас, Аполлон Сминфей, Хриса, Артабаз, сатрапы

Antonio Corso
University of Padua, Greece

A New Original Fragment by Skopas

Skopas, alongside Praxiteles, is the greatest marble sculpture of the late classical times and in particular in the 40 years from around 370 to 330 BC. A native of the Cycladic island of Paros, Skopas collaborated on the sculptural display of the Mausoleum begun by Mausolus at Halicarnassus around 355 BC and from 345 to 335 BC conceived the temple of Athena Alea at Tegea, whose architectural sculpture was carved by attendants of his workshop. Sculptures from both of

these monuments survive and, although they were in fact made by craftsmen of Skopas' workshop, not by the master, they still offer a clear idea of the style which characterized the oeuvre of this ergasterion.

Skopas also carved a statue of Apollo for the Attic deme of Rhamnus. This agalma was moved to Rome and set up on the Palatine Hill. A fragment of the face and a foot of this masterpiece survive and may be attributed to the hands of Skopas. They give an idea of the peculiar polishing of the surfaces of his marble statues as well as of the absolutely high quality of his oeuvre.

According to Strabo (13.1.48.604), Skopas made the cult statue of the sanctuary of Apollo Smintheus at Chrysa in Troad. This statue is also recorded by Eustathius (Commentarii ad Homeri Iliadem 1.39). Probably it was a dedication of Artabazus, who was the satrap of Hellespontine Phrygia around 350 BC. The same Artabazus may have also commissioned the statues of Paris by Euphranor and of Eros by Praxiteles at Parion as well as of Apollo Sauroktonos by Praxiteles at Apollonia ad Rhyndacum.

With these monuments, Artabazus may have desired to emphasize the Trojan heritage as a founding memory of his satrapy. In fact, Apollo Smintheus was the protagonist of the first song of the Iliad. In this rhapsodia, Agamemnon is told to have kidnapped the daughter of the priest of Apollo and, after the revenge of the god against the Achaean army, the girl had to be returned to her father.

This statue of Apollo by Skopas is represented on coins of Alexandreia Troas. The god was represented striding and holding his bow, in the act of taking revenge which is narrated by Homer.

In the recent publication of the excavation of this sanctuary (Özgünel C. (ed). Smintheion. In search of Apollo Smintheus. Istanbul, 2015) the find of a fragment of the cult statue has been announced. The fragment pertains to the lower part of the right leg of the statue, the marble is Parian of the highest possible quality (Lychnites), the polishing is the same which characterizes the face of the statue of Apollo from Rhamnus on the Palatine, which was also made by Skopas. Finally, the quality of the fragment is truly outstanding, so far to justify its attribution to the master, not only to his workshop.

The unavoidable conclusion is that probably a fragment of an important masterpiece by Skopas has been retrieved. It goes without saying, that this find will contribute a lot to our knowledge of the Parian master.

Keywords: Skopas, Apollo Smintheus, Chryse, Artabazus, satraps

Полежаева Ксения Олеговна
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

Афродита «в садах» мастера Алкамена: границы пространственного и эстетического восприятия

Афродита «в садах» (εν κήποις) является одним из известнейших произведений скульптора Алкамена, жившего во второй половине V в. до н. э. Статуя фигурирует в работах таких античных авторов, как Плиний (Plin., N. H. XXXVI, 16), Лукиан (Luc., Imagg., 4; Luc., Imagg., 6), Павсаний (Paus., I, 19, 2). Все они отмечают красоту и великолепие произведения, однако их пассажи содержат противоречивую информацию. Так, например, не вполне ясно, что подразумевают авторы, определяя место расположения статуи как «сады». Кроме того, ни Плиний, ни Лукиан, ни Павсаний не описывают подробно изображение, что не позволяет надежно соотнести утраченный оригинал с его возможными более поздними репликами.

Поставленные вопросы до сих пор не нашли однозначных ответов в современном антиковедении, в науке существует несколько точек зрения на обозначенные проблемы. В предполагаемом докладе основной акцент будет сделан на исследовании двух положений.

Прежде всего, будет рассмотрена взаимосвязь между произведением и пространством, в котором оно находилось. В сообщениях античных авторов фигурирует некий храм, однако трудно понять из источников, сколько статуй в нем находилось. Например, слова Павсания о скульптуре, подобной герме, и о работе Алкамена можно трактовать двояко — не вполне ясно, говорит ли путешественник об одном изображении или о двух. Одновременно письменные источники умалчивают о том, являлась ли статуя Алкамена культовой или посвятительной.

Однако основным проблемным вопросом, связанным с пространством, в котором располагалась статуя, являются так называемые «сады». Что имеют в виду авторы, говоря о статуе Афродиты εν κήποις: конкретный топоним (место в Афинах), эпитет богини, некие мистические сады — место эпифании богини или просто пространство вне стен, некую рощу, священный участок?

Второй вопрос касается того, как расположение статуи (те самые «сады») повлияло на оценку ее внешнего облика античными авторами, а также учеными Новейшего времени. Отталкиваясь именно от этого эпитета (Афродита «в садах»), антиковеды пыталась связать произведение с конкретными римскими копиями. Так, некоторые связывают Афродиту «в садах» с типом Олимпии-Агриппины, что нам представляется ошибочным. Главным аргументом против такой атрибуции является композиция статуи, очевидно ориентированная на обзор сбоку, что противоречит предполагаемому ее расположению в открытом пространстве с круговым обзором. Такому расположению больше соответствует тип Афродиты «у колонны». Поза богини находит параллель в искусстве последней четверти V в. до н. э. — в рельефе из Лувра с изображением рождения Эрихтония, который, возможно, является копией с базы культовой группы Гефеста и Афины из Гефестейона. Ее создание также связывают с Алкаменом.

Таким образом определение пространственных границ расположения статуи позволяет ставить вопрос о ее облике, иконографическом типе. Это, в свою очередь, способствует пониманию эстетической оценки скульптуры, которая древними рассматривалась как важнейшее творение не только Алкамена, но и античности в целом. Достаточно вспомнить известный пассаж Лукиана, где автор вплетает образ Афродиты «в садах» в контекст описания наипрекраснейшей женщины, чей облик «составлен» из наиболее выразительных черт, присущих самым известным произведениям древнегреческого искусства.

Ключевые слова: скульптура, классические Афины, Алкамен, Афродита, Афродита в садах, Афродита склонившаяся, античность

Kseniya Polezhaeva
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

Alkamenes' Aphrodite in the Gardens: The Boundaries of Spatial and Aesthetic Perception

Aphrodite "in the Gardens" (εν κήποις) is one of the most famous Alkamenes' sculpture. The statue appears in the oeuvre of such ancient authors as Pliny (Plin.,

N. N. XXXVI, 16), Lucian (Luc., Imagg., 4; Luc., Imagg., 6), Pausanias (Paus., I, 19, 2). All of them celebrate the beauty and splendor of the work. However, their passages also contain conflicting information. For example, it is unclear what the authors mean by determining the place on which the statue stood as "the Gardens". In addition, neither Pliny nor Lucian nor Pausanias describe in detail the image, which complicates the attribution of the sculpture.

The questions raised so far have not found adequate answers in modern history of the art of antiquity. There are several points of view on the indicated problems, which, on the one hand, makes work with the statue difficult, but, on the other hand, it allows one to present one's own theory.

In the proposed report, the main emphasis will be placed on the study of the two provisions.

First, the relationship between the statue and the space in which it was located will be considered. The fact is that in the reports of ancient authors a certain temple appears, but it is not emphasized how many statues there were. For example, Pausanias' words about the sculpture, like a herm, and the Alkamenes' s work can be interpreted in two ways. It is unclear whether the traveler speaks of one image or two. At the same time, written sources say nothing about whether the Alkamenes' statue was cult or dedicated.

However, the main problematic issue regarding the space in which the statue was located are the so-called "Gardens". What do the authors mean when talking about the statue of Aphrodite εν κήποις: a specific place name (a place in Athens), an epithet of the goddess, some mystical gardens, the goddess's residence or just a space outside the walls, some grove, a sacred site?

Secondly, although in modern science there are theories in this regard, it is also interesting to note how the location of the statue ("the Gardens") influenced the assessment of the external appearance of the statue in the opinions of ancient authors (especially Lucian), and scientists of the Contemporary Times.

"The Gardens", which gave the name to the statue, allowed the scholars to link the descriptions of the work of Pliny, Lucian, Pausanias with concrete Roman copies. So, some associate Aphrodite "in the Gardens" with the type of Olympia-Agrippina, which, in our opinion, seems erroneous. The main argument against it is the composition of the statue, obviously oriented to the side view, which contradicts the supposed location of the statue in an open space with a circular view. Such an arrangement corresponds more closely to the type of leaning Aphrodite. The pose of the goddess finds a parallel in the art of

the last quarter of the 5th century BC, for example, the relief from the Louvre depicting the Birth of Erichthonius. It, perhaps, is a copy from the base of the sculptural group of Hephaestus and Athena from Hephaestion which is also associated with Alkamenes.

Thus, it can be stated that the definition of the boundaries of the location of the statue, known from ancient sources, makes it possible to raise the question of the attribution of the work, which in turn contributes to the solution of the question of the aesthetic evaluation of sculpture considered by the ancient authors as the most important creation not only of Alkamenes, but Ancient Greece in general. Thus, Lucian describes the statue of Aphrodite "in the Gardens" as a part of of the most beautiful female image combined from many works of art to create one harmonious figure.

Keywords: sculpture, Classical Athens, Alkamenes, Aphrodite, Aphrodite in the Gardens, Leaning Aphrodite, Antiquity

Налимова Надежда Анатольвена
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

Символика и нарратив в скульптурном декоре храма Аполлона Сминфея в Троаде

Границы восприятия, понимания и интерпретации монументального храмового декора античной эпохи всегда обусловлены спецификой его функционирования. Различные оттенки и грани восприятия скульптурной программы отчетливо проявились в декоре эллинистического храма Аполлона Сминфея, обнаруженного в Троаде, близ деревни Гюльпынар (северо-западная Турция, провинция Чанаккале) в середине XIX в. Этот важный памятник до недавнего времени мало освещался в научной литературе. Последние монографические публикации, посвященные храму и комплексу святилища (Özgünel C. Smintheion. Apollon Smintheus'un izinde. Istanbul, 2013; Özgünel C. (ed). Smintheion. In search of Apollo Smintheus. Istanbul, 2015), позволяют точнее судить об изобразительной программе уникального скульптурного ансамбля.

Культ Аполлона Сминфея («Мышиного») был распространен в Троаде, Эолии, на Тенедосе и Родосе, однако важнейшим центром почитания божества было именно рассматриваемое нами святилище. Это место насыщено «гомеровскими» ассоциациями. Аполлон, носящий эпиклезу «Сминфей», появляется на первых страницах Илиады (Hom.Il. 1.37–39), и само место действия (молитва жреца Аполлона) локализуется в окрестностях Хрисы — города, расположенного рядом со святилищем и контролировавшего его. Это обстоятельство нашло отражение в скульптурном декоре храма: в его фризе появляются сцены из «Илиады», буквально «иллюстрирующие» гомеровский текст. Подобная презентация троянского цикла с прямой отсылкой к Гомеру не имеет прецедентов в более ранних храмовых скульптурах.

Вместе с тем исключительность нашего памятника не сводится лишь к сюжетной составляющей, она обусловлена и оригинальностью самого синтеза архитектурных и пластических форм, которые имеют прототипы, но не имеют прямых аналогий. Помимо непрерывного фриза в антаблементе, скульптурный декор храма включал рельефные барабаны колонн (columnae caelatae) двух типов — орнаментальные и фигуративные. Их появление связано с ионийской традицией, зародившейся еще в архаике. Columnae caelatae — редкое явление в архитектуре, никогда не встречающаяся на греческом материке. Даже в Ионии подобные решения использовались лишь в исключительных случаях: наиболее известны два ионийских диптера — храм Аполлона в Дидимах и Артемисион в Эфесе, имевшие колонны с пластическим фигуративным декором. В отличие от последних, рельефы Сминфейона были размещены не в основании колонн, но под капителями. Вознесенные вверх, они образовывали единое семантическое и изобразительное поле с фризом. Тем не менее, это единство не было однородным. В механизмах создания памяти, отражения ритуальных и сакральных аспектов местного культа были задействованы разные визуальные средства — нарративные, ассоциативные, условно-символические, соотношение которых и будет рассмотрено в докладе.

Ключевые слова: Аполлон Сминфей, Троада, скульптурный декор, columnae caelatae, Илиада, Гомер, архитектурный рельеф

Nadezda Nalimova
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

Symbolism and Narrative in the Sculptural Decoration of the Apollo Smintheus Temple in Troas

The topic is related to the problems of the monumental temple decoration and its functioning, the boundaries of its perception and understanding. We turn to the sculptures of the Hellenistic temple of Apollo Smintheus, found in Troas near the village of Gülpınar (north-western Turkey, Çanakkale province) in the mid-nineteenth century. Until recently, this important monument was not extensively discussed in scientific literature. The latest monographic publications on the temple and sanctuary complex (Özgünel C. Smintheion. Apollon Smintheus'un izinde. Istanbul, 2013; Özgünel C. (ed). Smintheion. In search of Apollo Smintheus. Istanbul, 2015) allow a more accurate assessment of this unique sculptural ensemble.

The cult of Apollo Smintheus ("Lord of mice") was common in Troas, Aeolia, Tenedos and Rhodes, but the most important center of the god's worship was the aforementioned sanctuary near Gülpınar. This place is full of "Homeric" associations. Apollo bearing the epithet "Smintheus" appears in the beginning of the Iliad (Hom.Il. 1.37–39) and the very place of action (the prayer of Apollo's priest) is localized in the vicinity of Chrysa — a city that was situated next to the sanctuary and used to control it. This situation is reflected in the sculptural decoration of the temple: its frieze depicts scenes from the Iliad, literally "illustrating" the Homeric text. Such a representation of the Trojan cycle with direct reference to Homer has no precedent in earlier temple sculptures.

The originality of our monument is not limited to its subject. It is also demonstrated in the very synthesis of architectural and plastic forms that have prototypes, but do not have direct analogies. In addition to the continuous frieze in the entablature, the sculptural decoration of the temple included relief column drums (columnae caelatae) of two types — ornamental and figurative. This Ionic tradition goes back to the archaic period. Columnae caelatae is a rare phenomenon in Greek architecture, they never occur on the Greek Mainland. Even in Ionia such decisions were used in exceptional cases: the most famous are two Ionian dipteroi — the temple of Apollo in Didyma and the Artemision in

Ephesus, which had columns with figurative reliefs. Unlike the latter, the reliefs of the Smintheion were placed not at the bottom of the columns, but under the capitals. They formed a single semantic and visual unit with the frieze. However, this unity was not homogeneous. In the mechanisms of creating memory, reflecting the ritual and sacred aspects of the local cult, various visual languages were involved — narrative, associative, symbolic. These nuances and facets of perception will be the subject of analysis.

Keywords: Apollo Smintheus, Troas, sculptural relief, columnae caelatae, Ilias, Homer, architectural sculpture

Пантелеев Алексей Дмитриевич
Санкт-Петербургский государственный университет, Российская Федерация

Об «обычных» и «культовых» статуях: границы художественного и религиозного в язычестве и иудаизме

В эллинистически-римское время перед иудеями остро встала задача определения границ дозволенного при контактах с античным миром. Одним из его аспектов стал вопрос о том, как следует себя вести по отношению к статуям языческих божеств, царей и императоров, которые находились не только в храмах, но и в общественных пространствах (на улицах, рынках, зданиях суда и пр.). С подобными изваяниями сталкивались жившие и в диаспоре, и в Палестине. Предписания, содержащиеся в Пятикнижии, на практике были невыполнимы: если Вторую заповедь, запрещавшую иудеям создание идолов (Ex. 20, 4; Deut. 5, 8), вполне можно было соблюсти, то другие указания — «не поклоняйся богам их, и не служи им, и не подражай делам их, но сокруши их и разрушь столбы их» (Ex. 23, 24) и «Жертвенники их разрушьте, столбы их сокрушите, вырубите [священные] рощи их» (Ex. 34, 13) — были явно неисполнимы. О первых проблемах из-за сакральных изображений нам сообщают Филон Александрийский и Иосиф Флавий, позже дискуссия о них станет основной темой третьей главы трактата «Авода Зара», содержащегося в вавилонском Талмуде.

В нашем докладе будут рассмотрены три вопроса, обсуждающиеся в «Авода Зара»: определение культовой статуи; определение места, служащего поклонению богу, и «десакрализация» культовой статуи; пересечение границы, делающей «незаконное» дозволенным. Законоучителями II–IV вв. был сформулирован список формальных атрибутов, который позволял отличить сакральное изваяние от декоративного (наличие в руке скипетра, птицы, шара, змеи и т. п.), но кроме того, большое значение имело и отношение самих язычников к этим статуям. Принципиальную роль здесь играют слова Гамалиила о дозволенности использования терм, украшенных статуей Афродиты. Кроме того, Я. Фюрстенберг прямо указывает на параллели между деструктивными действиями, производимыми римлянами при ритуалах damnatio memoriae, проклятии памяти «дурного» императора, и принципах, которыми руководствуются раввины при установлении дозволенного и недозволенного.

Эти сюжеты имеют большое значение для истории не только иудаизма, но и христианства: во II–III вв. Татиан и Тертуллиан обратятся к рассмотрению языческих «идолов», и некоторые современные ученые полагают, что в этих вопросах они могли ориентироваться на иудейский опыт.

Ключевые слова: античное искусство, античная религия, культ императора, иудаизм, статуи

Aleksey Panteleev
Saint Petersburg State University, Russian Federation

On “Decorative” and “Religious” Statues: Boundaries between Artistic and Religious Components in Graeco-Roman Paganism and Judaism

In the Hellenistic-Roman period the Jews faced the urgent problem of determining the permissible and impermissible in contact with the ancient world. One of its aspects was the question of statues of pagan deities and kings and emperors. They were not only in temples, but also in public spaces — streets, markets, courthouses, etc. The Jews were faced with these sculptures both in the Diaspora and in Palestine. The prescriptions contained in the Pentateuch were,

in practice, impracticable. The Second Commandment forbids the Jews to create idols (Ex 20, 4, Deut. 5, 8), and it was perfectly possible to observe, but other instructions were obviously impossible (Ex 23, 24; Ex 34, 13). Philo of Alexandria and Josephus Flavius informed us about the first problems because of the sacred images, and later the discussion about them will become the main theme of the third chapter of the treatise "Avodap Zarah", which is part of the Babylonian Talmud.

In our report we will consider three issues discussed in "Avodah Zarah": the definition of a cult statue; the definition of a place that served the worship of gods; and the "desacralization" of the cult statues. Rabbis of the 2nd–4th centuries CE created a list of formal attributes that made it possible to distinguish a sacred sculpture from a decorative statue (the presence of a scepter, a bird, a ball, a snake, etc.), but in addition, the attitude of the Gentiles themselves to these statues played an imprtant role. The fundamental role here is played by Gamaliel's words about the permissibility of using the term, decorated with the statue of Aphrodite. In addition, Y. Furstenberg directly points to the parallels between the destructive actions produced by the Romans in the rituals of damnatio memoriae, the curse of the memory of the "bad" emperor, and the principles by which the rabbis are guided in establishing the permissible and unauthorized.

This theme is of great importance for the history of not only Judaism, but also Christianity: in the 1st–3rd centuries CE Tatian and Tertullian turned to the consideration of pagan "idols", and some modern scholars believe that in these matters they could have used the Jewish experience.

Keywords: ancient art, ancient religion, cult of the emperor, Judaism, statues

Асташова Наталья Сергеевна
Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Российская Федерация

Анатолийская керамика из раскопок Пантикапея: новые находки и атрибуции

В результате исследований керамических материалов из раскопок Пантикапея (современный г. Керчь) был выделен новый для данного региона

тип сосудов, по форме, орнаментации и характеру обработки поверхности сходных с посудой культур Центрально-Анатолийского плато.

Классификация анатолийской керамики традиционно основывается на особенностях технологии изготовления и форм сосудов, а также орнаментации. Отличительным признаком рассматриваемой группы является сплошное лощение поверхности.

По характеру декора фрагменты можно разделить на три основные подгруппы: с двухцветной росписью темной и красной красками, двухцветной росписью поверх плотной кремово-белой обмазки, а также с росписью красной краской.

Первые атрибутированные находки, в том числе крупные фрагменты расписных диносов и канфаровидного кратера с двухцветными полосами уже публиковались ранее. Однако, по мере накопления материалов, появилась возможность реконструировать форму некоторых новых типов сосудов, а также внести корректировки в схемы декора уже имеющихся обломков. Так, например, удалось частично восстановить кувшин на кольцевом поддоне, а также верхнюю часть сосуда закрытого типа с широкой горизонтальной ступенькой на переходе от горла к тулову. Оба сосуда декорированы простым геометрическим орнаментом в виде пересекающихся полосок красной краски.

Отдельного внимания заслуживает канфаровидный кратер с двухцветной росписью поверх плотной белой обмазки в виде ветки лавра по венчику и полосок на тулове: трех горизонтальных и чередующихся вертикальных под ними. В предшествующие годы раскопок, начиная с 1953 г., были обнаружены лишь обломки стенок. Находка фрагмента верхней части данного сосуда в 2017 г. позволила приблизиться к пониманию его первоначальной формы.

В целом, было установлено, что фрагменты из Пантикапея стилистически близки керамике позднего фригийского стиля фригийского периода (600–500 гг. до н. э.), найденной в Алишаре, Пазарлы, Богазкёе и других местах Центральной Анатолии.

Наряду с материалами из раскопок, продолжается изучение коллекции Пантикапея, хранящейся в ГМИИ им. А. С. Пушкина. По мере накопления нами практических навыков определения анатолийской керамики, с каждым годом возрастает количество атрибутированных фрагментов.

Ключевые слова: Археология Северного Причерноморья, Боспор, Пантикапей, Анатолийская керамика

Natalia Astashova
The Pushkin State Museum of Fine Arts, Russian Federation

Anatolian Pottery from the Excavations of Panticapaeum: New Fnds and Attributions

As a result of research on ceramic materials from the excavations of Panticapaeum (modern Kerch), we recognized a new type of pottery, similar to the Central Anatolian Iron Age traditions.

The classification of Anatolian ceramics is traditionally based on the features of the manufacturing and the forms of vessels, as well as ornamentation. According to the decoration scheme, the fragments can be divided into three main groups: with bichrome painting, with bichrome painting on a cream-white coating, and also with red-painted ornaments.

The first attributed finds, including large fragments of painted dinoi and a kantharos krater with bichrome lines have already been published. However, with the accumulation of materials, it became possible to reconstruct the shape of some new types of vessels, as well as to make adjustments to the decor of the already existing sherds. For example, it was possible to restore the ring-based pitcher, and the upper part of the vessel with a wide horizontal step at the shoulder. Both are decorated with a red-painted geometric ornament.

Special attention should be paid to the so-called "kantharos krater", generally two-handled, with a bichrome painting over thick white coating: a branch of laurel on the rim and alternating stripes on the body, three horizontal and several vertical underneath. In the previous years of excavation, since 1953, only fragments of the walls were discovered. The discovery of the fragment of the upper part of this vessel in 2017 made it possible to approach the understanding of its original form.

In general, it was established that fragments from Panticapaeum are stylistically similar to the ceramics of the late Phrygian style of the Phrygian period (600–500 BC) found in Alişar, Pazarlı, Boğazköy and other sites of Central Anatolia plateau.

Along with the new materials from the excavations, the collection of Panticapaeum of the State Pushkin Museum of Fine Arts is still under research.

Keywords: archeology of the Black Sea Region, Bospor, Panticapaeum, Anatolian pottery

Колосов Владимир Павлович
Государственный Эрмитаж, Российская Федерация

Традиции и новации в древнегреческой архитектуре. Опыт применения статистических методов

Работа посвящена анализу становления и развития ордерных сооружений античного мира. Безусловно, на данную тему написано большое количество научных трудов. Тем не менее, даже в фундаментальных работах ордерные сооружения часто оцениваются как индивидуальные памятники, объеденные в группы по хронологическому или региональному признаку, по типу ордера или функциям здания. Другие исследования посвящены развитию формы отдельных архитектурных деталей, например капителей или профилей. Между тем, столь разнообразный, многочисленный и подробно описанный материал дает широкие возможности для комплексного исследования на большом объеме данных. Постепенные изменения в пропорциях ордерного строя и декоративного оформления могут дать представления о процессе осмысления древними архитекторами возможностей ордерной архитектуры, взаимных влияний традиций и новаций и их отражения в архитектурном материале, не взирая на региональные, хронологические или типологические границы.

Современные информационные технологии позволяют объединить в единой базе большое количество объектов изучения и произвести анализ с учетом значительного количества параметров. В исследовании рассмотрено более 400 памятников из всего Средиземноморья, относящихся к периоду от VI до II вв. до н. э. Были проанализированы как относительно хорошо сохранившиеся сооружения, так и фрагменты построек или отдельные архитектурные детали. В качестве признаков задействовано более 70 различных характеристик: пропорции ордерного строя, особенности

оформления отдельных архитектурных деталей и специфика декора сооружений в целом и др. В основу исследования были положены методы многомерной статистики: метод анализа главных компонент, кластерный анализ, метод многомерного шкалирования.

В результате исследования была получена общая картина развития архитектурных форм, обозначены основные направления в изменении характеристик, определены периоды ускорений и замедлений в процессе этих изменений и выявлены признаки, наиболее точно отражающие региональные и хронологические различия объектов. Полученные данные позволили определить степень взаимосвязи между разными категориями признаков и внешними факторами. В частности, анализ показал, что относительные изменения декоративных элементов происходят менее динамично, чем изменения пропорций ордерного строя, то есть пропорциональные различия более тесно связаны с хронологией, в то время как декор — с регионом.

Таким образом, можно отметить, что античные архитекторы, заимствуя новации в области пропорциональных решений, часто оставались консервативными в декоративном оформлении сооружений, отдавая должное региональным традициям. Широкие региональные рамки привлеченного к анализу материала позволили проследить взаимосвязь между развитием архитектуры греческой метрополии и периферии античного мира. В выборе пропорций хорошо прослеживается ориентация провинциальных мастеров на аттические образцы. Такую преемственность удалось определить, в том числе, и для некоторых памятников Северного Причерноморья.

Ключевые слова: ордерная архитектура, многомерная статистика

Vladimir Kolosov
The State Hermitage Museum, Russian Federation

Traditions and Innovations in Ancient Greek Architecture. The Experience of Statistical Methods Application

The work is devoted to the analysis of the formation and development of order architectural constructions of the ancient world. The highly diverse, numerous

and detailed material provides ample opportunities for investigating local and chronological differences on a huge volume of data. Gradual changes in the proportions of orders or decorative design may provide insights into the process of thinking through the possibilities of order architecture of ancient architects, the mutual influences of traditions and innovations and their reflection in architectural material.

The study reviewed around 400 monuments from the entire Mediterranean dating back from the 6th to the 2nd centuries BC. The analysis involved relatively well-preserved structures, as well as fragments of buildings or individual architectural details. More than 70 different characteristics were used as attributes: the proportions of the orders, the specifics of the design of architectural details and the specifics of the decor. The methodological framework was based on the multivariate statistical techniques: principal components analysis, cluster analysis, multidimensional scaling analysis.

The research has determined a general picture of the development of architectural forms, the main directions in the change in characteristics, the periods of acceleration and deceleration in the process of these changes and the signs most accurately reflecting regional and chronological differences of the objects. In addition, the obtained data allowed us to determine the degree of correlation between different categories of characteristics and external factors. In particular, the analysis proved that the relative changes in the decorative elements are less dynamic than the changes in the proportions of orders, so that the differences in proportions are more closely associated with the chronology, while the decor is connected to the region. Furthermore, the broad scope of the material has made it possible to trace the relationship between the development of the architecture of the Greek metropolis and the periphery of the ancient world. For example, the orientation of provincial masters to samples from Attica is extremely apparent. Such continuity was also determined for certain monuments of the Northern Black Sea region.

Keywords: order architecture, multivariate statistics

Фокеева Екатерина Валериевна
Институт археологии Российской академии наук, Российская Федерация

Мраморные гермы с Боспора: проблема атрибуции

Среди памятников скульптуры, найденных на Боспоре, особую группу составляют монументальные гермы. Они относительно немногочисленны; состояние сохранности и отсутствие первоначального археологического контекста в ряде случаев затрудняют атрибуцию этих скульптур и трактовку их отдельных особенностей. Каждый из этих памятников своеобразен и требует отдельного исследования. Сказанное особенно справедливо для трех мраморных герм, в разное время найденных на Тамани и в Керчи и сейчас хранящихся в Керченском лапидарии (Восточно-Крымский историко-культурный музей-заповедник). Они не были подвергнуты пристальному анализу, хотя включены практически во все статьи, монографии или альбомы, связанные с историей и искусством Боспора. Речь идет о следующих памятниках: герма с посвящением Демарха (КЛ-794, КБН 1111), герма Геракла (КЛ-147) и так называемая герма Деметры (КЛ-799), датировка которых в разных изданиях существенно колеблется.

Герма-бюст Геракла обычно определяется как памятник IV в. до н. э., однако никаких серьезных аргументов в пользу такой датировки нет. Она сохранилась не полностью: утрачена голова и нижняя часть столба. Гермы Геракла в львиной шкуре в эпоху классики и раннего эллинизма не встречаются, и это, наряду с особенностями обработки мрамора, дает основания для гораздо более поздней датировки керченского памятника — римским временем.

Проблема атрибуции двусторонней асимметричной гермы с посвящением Демарха состоит не в датировке, а в определении типа гермы и первоначальных изображений, дошедших с серьезными утратами. Герма с посвящением Демарха выделяется асимметричностью: на лицевой (с надписью) стороне изображена полуфигура мужчины, одетого в короткий хитон и гиматий, на оборотной стороне — герма-бюст. На памятнике имеется посвятительная надпись, датированная серединой IV в. до н. э. по упоминанию имени боспорского царя Левкона I. Ближайшей аналогией гермы

Демарха представляется двусторонняя герма, опубликованная Э. Харрисон (Harrison E. Athenian Agora. Vol. 11 Archaic and Archaistic Sculpture. Princeton, NJ, American School of Classical Studies at Athens, 1965. p. 160, № 205, pl. 53). Э. Харрисон осторожно датировала герму I в. до н. э. — I в.н. э., но указала на ее сходство с гермами-полуфигурами из храма Немезиды в Рамнусе (последняя четверть IV в. до н. э.). Таким образом, герма Демарха, сделанная из привозного мрамора, но найденная в Северном Причерноморье, становится еще одним памятником этого ряда и позволяет поставить вопрос о более ранней датировке гермы, описанной Э. Харрисон.

Еще один непростой в плане атрибуции памятник — так называемая герма Деметры (КЛ-799), тоже обнаруженная случайно и вне первоначального контекста. Герма Деметры демонстрирует черты архаистического, строгого и позднеклассического стиля (сходство прослеживается, например, с кариатидой, найденной в Херсонесе и датируемой IV в. до н.э). Эклектичный характер так называемой гермы Деметры позволяет предположить, что она была создана во II—I в. до н. э. и, вероятно, воспроизводила некое известное статуарное изображение в виде гермы.

По всей видимости, рассмотренные мраморные гермы представляли собой часть архитектурного и скульптурного декора. Атрибуция этих памятников представляет интерес для реконструкции художественных особенностей искусства Боспора, а также проявлений общих тенденций, характерных для античного искусства в различные эпохи.

Ключевые слова: античная скульптура, гермы, Боспорское царство

Ekaterina Fokeeva
Institute of Archaeology of Russian Academy of Sciences, Russian Federation

Marble Herms from Bosporus: Problem of Attribution

Among the monuments of sculpture found on the Bosporus the monumental herms form a special group. They are not numerous; state of preservation and absence of archaeological context in some cases makes attribution of these sculptures difficult. This is especially true for the three marble germs which were

found in Taman semi-island and in Kerch and are now in the collection of Eastern Crimean Historical and Cultural Museum-Reserve. They are included in almost all articles, monographs or albums related to the history and art of the Bosporus, but opinions on their attribution are very different. In this paper three statues are discussed: herm with the dedication of Demarhos (КЛ-794, CBI 1111), herm of Hercules (КЛ-147) and the so-called herm of Demeter (КЛ-799).

Herm of Hercules (КЛ-147) is usually described as a monument of the 4th century BC, but no arguments for this are found. The herm is seriously damaged (the head and the lower part of the shaft were lost). The statue is in appearance similar to a bust. Head, shoulders and back of the hero were covered with a lion skin. Herms of Hercules in the lion skin in Classical and Early Hellenistic time are not known, and along with the smooth polishing, dry relief of statue these traits suggest a much later date — probably Roman time.

On the contrary, the problem of attribution of a double-sided herm with the dedication of Demarhos lays not in date, but in determining the type and original appearance of the seriously damaged sculpture. The herm with the dedication of Demarhos is asymmetric: on the obverse (with the inscription) side is depicted a half-figure of a man dressed in a short chiton and gymation, on the reverse side — traditional herm. The herm has a dedicatory inscription dated to the middle of the 4th century BC (it mentions the name of Bosporan king Levkon I). The closest analogy of Demarhos herm is a double-sided herm published by E. Harrison (Athenian Agora. Vol. 11 Archaic and Archaistic Sculpture. Princeton, NJ, American School of Classical Studies at Athens, 1965. P.160, No. 205, pl. 53). E. Harrison suggested for it a date of 1st century BC — 1st century AD, but pointed on its resemblance to herms from the Nemesis Temple in Ramnunte (last quarter of the 4th century BC). Thus, the herm of Demarhos, made of marble, but found in the Northern Black Sea Coast, becomes another statue of this series and makes it possible to discuss the earlier date for the sculpture described by E. Harrison.

Another herm with difficult attribution — so-called herm of Demeter (КЛ-799). It also was discovered accidentally and without archaeological context. Regarding its dating and stylistic features there are different opinions. The herm of Demeter has very peculiar combination of archaistic features and those of severe and late classical style. Similar facial features, for example, in the caryatids found in Chersonesos and dated to the 4th century BC. Eclectic traits of the so-called herm of Demeter allow us to assume that it was created in the

2nd–1st centuries BC. Probably it is one of the reproductions of some famous statue in the form of herm.

Apparently, the considered marble herms in Antiquity were parts of the architectural and sculptural decoration. Attribution of these monuments is of interest for the reconstruction of the artistic features of the art of the Bosporus, manifestations of general tendencies, characteristic of ancient art in different epochs.

Keywords: ancient sculpture, herms, Bosporan Kingdom

Жижина Надежда Константиновна
Государственный Эрмитаж, Российская Федерация

Родственники в провинции. Традиция, заимствования и мода: своеобразие и штампы в боспорской гипсопластике первых веков н. э.

Малоазийская и греко-римская пластическая традиция — художественная основа декора боспорских деревянных саркофагов и мелкой гипсовой пластики. Связь боспорского гипсового рельефа с образцами, рожденными в метрополии, отражает существовавшую в античном мире преемственность между мастерами, младшие поколения которых, восприняв наследие прежних эпох, перерабатывали его в соответствии с реалиями своего времени, привнося в него местный колорит. В конечном же счете, при ближайшем рассмотрении оказывается, что особенности погребальной пластики европейского Боспора, не говоря о художественном ее своеобразии, указывают и на различия в культовой практике и образной системе этого региона античной ойкумены. Нельзя не отметить, однако, что даже в рамках регионального единства боспорская гипсовая пластика демонстрирует стилистические различия в исполнении одинаковых по замыслу изделий. Поиск критериев выявления мастерских по производству гипсовых украшений деревянных саркофагов на Боспоре — одна из задач сравнительного анализа схожих украшений, происходящих из некрополей разных центров. Однако при всей значимости такой конкретной задачи, ею не исчерпываются те провокационные вопросы, которые неизбеж-

но встают в ходе осмысления художественных достоинств и особенностей образцов провинциального искусства — изделий различных художественных ремесел, развивавшихся в отдаленных частях ойкумены на сравнительно поздних этапах существования античного мира, целостного в своей основе и многообразного в вариантах окраинных территорий. Одним из таких вопросов задаешься при попытке разграничения явлений в области изобразительных практик Древнего мира. Можно ли ответить на вопрос, где кончается ремесло и начинается оригинальное художественное творчество. Какими рамками ограничены базовые понятия — «образец», «повторение», «адаптация», «стилизация», «местный колорит». Пытаясь понять, каковы пределы возможностей искусствоведческого исследования, можем ли мы предложить понятийную и терминологческую основу для выработки такого определения, как «провинциальное искусство».

Ключевые слова: традиции, заимствования, провинциальное искусство, искусство античной периферии, Боспорское царство, гипсовая пластика

Nadia Jijina
The State Hermitage Museum, Russian Federation

Relatives in the Province. Tradition, Model Borrowing, and Vogue: Genuine Ideas and Cliche in Bosporan Gesso Plastic of the Early Centuries CE

The State Hermitage Museum holds a fascinating collection of small relief items made of white painted plaster (gypsum or gesso) that once were used for decorating wooden sarcophagi. They date back to the 1st–2nd centuries CE and originate from the Greek necropoleis excavated in the area around the modern city of Kertch in the Eastern Crimea — the territory of ancient Bosporan Kingdom. The repertoire of images reminds of those usual among marble and terracotta sepulchral decorations in various centres of the Mediterranean world. Compared to pieces made of clay, some of the said plaster appliqué show striking resemblance and sometimes prove to come from the same workshop. Undoubtedly based upon traditional Classical or Hellenistic models, some of them demonstrate an amazing adaptation to provincial taste and skill, which

makes them a unique phenomenon of provincial art to be found nowhere else. It should be specified that despite their clumsy guise their symbolism remained the same as it used to be in earlier periods, though might be referred to as a certain cliché.

One of the tasks a comparative analysis of the likely pieces puts before an art historian is whether a certain workshop may be distinguished judging from the specificity of each group of items. Still, despite the fact that this exact problem is significant in itself, the material provokes more ambitious tasks when you proceed in considering artistic merits and features of the samples of provincial art — the products of local arts and crafts that were developing in various parts of the oecumene at relatively late stages of the Classical antiquity, the historical phenomenon integral in its basis and diverse in the variants of remote territories. One of the questions is put up when one tries to differentiate concepts connected with imagery and pictorial practice in the ancient world. Is it really possible to distinguish fine arts from artful crafts, where does genuine creativity really start? Where are the frames and limits of such basic terms as "model", "iteration", "adaptation", "styling", "local flavour". Searching for the limits and horizon of an art historian's study, are we able to propose a conceptual and terminological basis for a definition of "provincial art"?»

Keywords: tradition, borrowing models, provincial art, art of the periphery in Antiquity, Bosporan Kingdom, gesso plastic

Гаврилович Витас Надежда
Белградский Институт археологии, Сербия

Переступая рубеж: значение границ между провинциями центральных Балкан для римского искусства

После римского завоевание в I в., центральные области Балкан (с местным населением иллирийского, дакийского, фракийского, кельтского происхождения) были поделены на провинции, образуя новые географические, исторические, культурные и этнические границы. Данные территории, ввиду географического расположения, находились под влиянием греческой культуры начиная с VIII в. до н. э. Это влияние оставалось осо-

бенно сильным в южных областях, в то время как северные части центральных Балкан в большей степени восприняли римскую материальную и духовную культуру. Поскольку процесс «романизации» проходил неравномерно, в таких центрах, как Сингидунум, Виминациум и Наис зародились собственные стили скульптуры и прикладного искусства. На формирование этих направлений влияло множество факторов: официальная идеология, непрекращающееся продвижение римской армии, миграционные процессы (передвижение торговцев, ремесленников, солдатов, шахтеров), различные культурные влияния — в основном со стороны Италии и Греции. Однако при анализе произведений этого периода, мы видим, что схожие иконографические и стилистические особенности существуют вне границ провинций, заданных римским административным делением. Возникает вопрос: очерчивали ли границы провинций культурные и художественные области, или же нет?

В данном докладе оспаривается устойчивый тезис о доминантной зависимости искусства центральнобалканских территорий от итальянских римских художественных центров, передаваемых от столиц провинций во внутренние регионы. На основании анализа иконографии, специфики художественных «школ» и стилистических тенденций римских памятников будет сделана попытка показать плавность художественных процессов, их независимость от политических и географических границ. Эта особенность связана с динамическими взаимоотношениями групп населения «столичных» и иных областей провинций, а также с переселениями, обусловленными римской политикой. Римская скульптура, вотивные и погребальные памятники демонстрируют схожие черты художественной консервативности, как в западных частях современной Сербии, так и в области Салоны в Далмации. В докладе мы постараемся показать, в какой степени искусство римских провинций центральных Балкан зависело от импульсов, исходящих из разных городов, в контексте использования, адаптации или имитации художественного канона, и как провинциальные мастера применяли и изменяли принципы античного искусства.

Ключевые слова: Центральные Балканы, скультура, текучесть римского искусства, транзитные границы, каноны изобразительного искусства, погребальные памятники

Nadežda Gavrilović Vitas
Institute of Archaeology Belgrade, Serbia

Beyond the Borders: The Significance of the Frontiers between Provinces of the Central Balkans in the Context of Roman Art

The Roman conquest in the 1st century of the Central Balkans with its indigenous population of Illyrian, Dacian, Thracian and Celtic origin, was followed by the establishment of the provinces, which were divided one from the other in geographical, historical, cultural and ethnic sense. As a natural hinterland of Greece, the territory of Central Balkans came in contact with the Greek civilization in the 7th century BC and stayed under its influence (particularly the southern parts), while the northern regions of the Central Balkans accepted and remained under the sway of Roman material and spiritual culture. Since the process of Romanisation was not implemented and developed everywhere in the same pace, urban centres like Singidunum, Viminacium and Naissus were generators of the global or local style in sculpture and applied arts. Different factors like official political ideology, continued movement of Roman army, arrival of immigrants (as merchants, craftsmen, soldiers, workers in mines etc.) and various cultural influences, mainly from Italy and Greece, exercised direct influence on Roman art in Balkan-Danubian provinces. Observing Roman artworks, we see distinctive similarities in iconography and stylistic characteristics with monuments from a significantly wider regional territory than those allowed by Roman administrative in reality. An important question arises: were the borders between Central Balkans' Roman provinces also cultural ones?

This paper intends to challenge the hypothesis from earlier literature according to which canons in Roman art in the Central Balkans' Roman provinces were linked primarily to the influence from Italy, which was spread from the most important centres in provinces through the provinces' interior. Drawing the dataset from the iconography, art schools and styles displayed on Roman monuments, we shall try to prove the importance of fluidity of art beyond established geographical and political borders, due to the dynamic relationships and networks between population groups in each provinces' cities and interior, but also due to the relocation of population from one territory to another, if the Roman state required it for some reason. An argument for previously said

can be seen in examples of Roman sculptures, votive and funerary monuments with a strong degree of artistic conservatism, from the western parts of today's Serbia, which bear a striking resemblance to the monuments from the vicinity of Salona. This can be explained by the fact that in the 2nd century, the population of Delmatae was relocated from Salona to the interior of the province Dalmatia where they continued to spread already established art canons. In this paper, we shall show to what extent art in Central Balkans' Roman provinces related to cultural and political influences from cities in the context of the usage, adaptation or imitation of established art canons and how provincial artists adapted and changed patterns of antic works of art.

Keywords: Central Balkans sculpture, fluidity of Roman art, transiting frontiers, art canons, funerary monuments

Хоу Томас Нобл
Юго-Западный университет, США

Римская пейзажная живопись, буколическая литература и изобретение «панорамной виллы» в районе Неаполитанского залива: взгляд из Стабий

Примечательные новшества появляются словно ниоткуда в римской живописи около 50 г. до н. э. в так называемых «Одиссеевских пейзажах»: глубокое пространство; природа как главный носитель настроения и экспрессии; пространство и окружение, которые доминируют над фигурами; свето-воздушная перспектива; спонтанность; «живописный» ("malerisch") характер мазка; элегическое настроение; множественность сюжетных коллизий. Эти черты не имеют очевидных прецедентов как внутри римской традиции, так и вне ее.

Джером Поллит предложил целый ряд возможных источников из эллинистического мира для такого рода искусства, однако конечный их синтез остается загадкой. В таком виде он существует только в Риме. Джудит Мак-Кензи исследовала и убедительно показала почти несомненную связь одной из главных римских инноваций — второго помпеянского стиля —

с реальными формами александрийской архитектуры конца II в. до н. э., к которым этот стиль восходит.

Об «оригинальности» или «вторичности» римского искусства спор идет давно, но одним новшеством, которое несомненно можно считать чисто римским, является позднереспубликанская вилла особого типа, которая объединила пейзаж с изобразительным искусством и архитектурой. Пять крупнейших вилл в Неаполитанском заливе — Оплонтис, Вилла Папирусов в Геркулануме и три виллы в Стабиях — это образцы архитектурной эволюции «панорамной» виллы, которая с одной стороны интегрирует природу внутрь себя, а с другой — проецирует свой образ вовне, когда мы видим ее на расстоянии, вписанной в пейзаж. Недавние раскопки и публикации сада большого перистиля Виллы Ариадны позволяют говорить о появлении в период после 30 г. до н. э. «ландшафтного архитектора» (topiarius) в римской архитектуре. Сады помогали формировать чередующиеся поперечные оси и сквозные виды, пронизывающие пространство, соединяющие ближние и дальние ландшафты так, как это делает и архитектура.

Мы можем найти отдельные прецеденты такого похода за пределами Рима — так, македонский царский дворец в Вергине представляет собой не просто интровертную структуру с внутренним двором: его внешний симметричный храмоподобный фасад ориентирован на главную магистраль города. Однако подобное планирование с использованием согласованных перекрестных осей и иерархичной композиции находит немного прототипов в эллинистической архитектуре. Ближайшей параллелью могут служить дворцы Ирода Великого. Но опять же, они современны виллам Неаполитанского залива и были созданы уже в едином мире, где элиты и обслуживающие их мастера уже не знали границ.

Ключевые слова: римские виллы, ландшафтная архитектура, эллинистическое влияние, римская инновация, Стабии, Оплонтис

Thomas Noble Howe
Southwestern University, USA

The Connection Between a Revolution in Roman Landscape Painting, Bucolic Literature and the Invention of the Panoramic Villa in the Bay of Naples in the Late Republic and Early Empire: the Perspective from Stabiae

A remarkable innovation in Roman painting seems to have come out of almost nowhere c. 50 B.C. in the so-called "Odyssey landscapes," with no apparent precedent within or without the borders of Rome: deep space; landscape as the principal conveyor of mood and expression; human figures dominated by setting; atmospheric perspective; spontaneous, "painterly" ('malerisch') handling of brushstrokes; elegiac mood; multiple narration.

Jerome Pollitt has proposed a series of some four major influences from the Hellenistic world, but the actual synthesis remains a mystery. The evidence is from Rome and only Rome. Judith MacKenzie has tracked down with almost complete certainty that one major Roman innovation — the Pompeian Second Style — is adapted from the actual architecture of late second century B.C. in Alexandria, and is represented in the Khasne façade at Petra in the first century B.C.

Scholars have long debated how 'original' or 'derivative' Roman art was, but one innovation which was clearly Roman — Andrew Wallace-Hadrill calls it one of the 'major' innovations in the history of world architecture — is the late Republican Roman villa of the type that unites landscape with art and architecture. The five largest villas of the Bay of Naples — Oplontis, Papyri (Herculaneum), and the three visible villas of Stabiae — are a virtual 'type site' for the architectural evolution 'panoramic' villas which both integrate views of nature INTO the villas and create an external image OF the villas visible FROM AFAR from the landscape. And because of recent excavations and publications of the garden of the Great Peristyle of the Villa Arianna, the RAS Foundation can note that the period post c. 30 B.C. also seems to mark the arrival in Roman architecture of the "landscape architect" (i.e. topiarius): the gardens begin to develop 'differential cross-axial' views through adjacent spaces and into the near and distant landscapes just as does the architecture. There are partial precedents for this

outside the borders and horizons of Rome — the palace of the Macedonian kings at Vergina is not a totally internal courtyard architecture but features an external centralized temple-front façade aligned to a major avenue to the town — but this coordinated cross-axial planning and hierarchical (as opposed to paratactic/repetitive) composition finds little precedent in Hellenistic architecture.

The closest parallels to this externally and internally spectacular panoramic architecture are in fact the palaces of Herod the Great…but then again, they are contemporary, and, this was then One World, a world where the elite and their professional staffs had no borders.

Keywords: Roman Republican/Early Imperial Panoramic Villas, Landscape architecture, Hellenistic influence, Roman innovation, Odyssey Landscapes, Stabiae, Oplontis, Villa of the Papryi, Architecture of Herod, Macedonian Hellenistic Architecture

Дождева Александра Дмитриевна
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

Загородная архитектура римской провинции: виллы urbano-rustica VIII Региона Римской империи

Тип виллы urbano-rustica зародился и сформировался на территории Центральной Италии ок II в. до н. э. Данный тип виллы представлял собой единый комплекс, состоящий из двух частей — жилой (urbana) и хозяйственной (rustica). Жилая часть была организована по принципам симметрии и осевой композиции, стержнем которой являлась последовательность перистиль — атриум — таблинум.

Романизация Паданской равнины (современная Эмилия-Романья, при Августе получившая название VIII Regio), начатая в III в. до н. э., сопровождалась введением и ассимиляцией основных архитектурных типологий, в том числе и загородного строительства. В силу определенных климатических, исторических и социальных особенностей, наиболее распространенным типом виллы в регионе стала urbano-rustica. Цель данного

исследования — предложить классификацию и выделить основные особенности организации жилой части вилл VIII Региона.

Из-за особенностей местности традиционные для центральных регионов архитектурные формы не были здесь востребованы. Так, на виллах VIII Региона отсутствует перистиль — основополагающий элемент организации жилой части в столичных виллах. Какие же архитектурные решения были предложены провинциальными мастерами для устройства pars urbana? Нам удалось выделить несколько характерных решений — среди них организация помещений вокруг двора (вилла Русси); организация по принципу паратаксиса (вилла Скартацца, Кампогальяно) и использование коридоров как средства связи (вилла Кассана).

Кроме того, отсутствие перистилей ставит и другую проблему — взаимодействия двух частей (жилой и хозяйственной) виллы. В то время как в Центральной Италии наиболее частой практикой была организация частей вокруг двух перистилей, на севере подобный способ встречается крайне редко. Мы выделили три типа организации частей: по периметру двух дворов; принцип биполярности двух частей (вилла Скартацца); примыкание частей параллельными рядами (вилла Карпи).

Удивляет устойчивость типа urbano-rustica в VIII Регионе, который существовал здесь с III до н. э. вплоть до VI в. н. э., пережив даже кризис III в. Эта стабильность, однако, не привела к эволюции данного типа: выявленные нами принципы архитектурного формообразования остаются одинаковыми на всем протяжении существования вилл в регионе.

Таким образом, типология виллы не была однородна даже на территории Италии. Особенности VIII Региона Римской империи определили оригинальные черты типа urbano-rustica в этой местности. Изучение памятников провинциальной архитектуры позволяет расширить наше представление об этом ярком и сложном феномене римской культуры и о римской архитектуре в целом.

Ключевые слова: римская вилла, вилла urbano-rustica, VIII Регион Римской империи, архитектура Древнего Рима

Alexandra Dozhdeva
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

The Rural Architecture of the Roman Province: The Urbano-Rustica Villas of the VIII Regio of the Roman Empire

This survey reveals the problematics of the architecture of urbano-rustica villas in the VIII Regio of the Roman Empire (contemporary Emilia-Romagna). The research provides the information about 20 villas within a large period of time (3rd BCE — 6th CE). The general methods include the description and the analysis of architectural forms, as well as the social destination of these villas. The methods allow us to reveal the peculiarities of the architectural form and to suggest a hypothesis of classification.

Villa urbano-rustica originated from Central Italy around 2nd century BCE. The conventional organization of pars urbana followed the principles of symmetry and axial organization formed by the sequence of pertistilium — atrium — tablinum. However, due to certain climatic, historical and social conditions, the peristyle was not in use in the VIII Region. This problem poses the question: what were the solutions in order to arrange the living part in the absence of the traditional scheme? Moreover, interaction of both parts of the villas' complexes (urbana and rustica) also required a new arrangement since the presence of open courts was not possible. Such a long existence of the urbano-rustica villas in the Region (3rd BCE — 6th CE) presumes some formal changes and evolution. Another issue is the interconnection of these modest traditional villas with luxurious late-antique praetoria in the Region.

The research has revealed such distinctive features of the suburban architecture as the principle of parataxis (villa della Scartazza, villa Russi) and the use of internal corridors in the composition (villa Cassana). The problem of interconnection of the parts may be resolved in three forms: the arrangement of parts around two courts; within the parallel arrangement of the parts (villa Carpi), and by the principle of bipolarity of the parts.

The analysis of the evolution of architectural forms has demonstrated the stability of the urbano-rustica type in this region and their predilection to the industrial functions.

In general, the study has demonstrated the complexity and the variety of the architectural type of roman villa, which is one the most intricated phenomena of Roman culture.

Keywords: Roman villa, villa urbano-rustica, VIII Regio of the Roman Empire, Roman architecture

Руджеро Кристина
Центральный институт истории искусств, Мюнхен, Германия

«Странствия» Виллы Адриана

Доклад посвящен истории рецепции Виллы Адриана в России. Восприятию и распространению архитектурного и декоративного языка, основанного на римском имперском наследии, способствовали художники из разных стран, получившие образование в Италии. Интерпретируя нужды и желания своих российских заказчиков, они формировали вкус “alla romana”, который проявлял себя во всех сферах — от оформления интерьеров до ландшафта. Джакомо Кваренги, Шарль Луи Клериссо и Чарльз Камерон — лишь некоторые из имен, к которым мне хотелось бы обратиться в связи с Виллой Адриана и ее влиянием на художественную ситуацию в России.

Вилла Адриана в Тиволи (в 20 километрах от Рима на северо-восток) — уникальный комплекс, значение которого для мировой культуры сложно переоценить. Располагаясь на 120 гектарах, комплекс включал более 60 зданий. Ансамбль был выстроен во II в. н. э. как летняя резиденция императора Адриана (117–138 гг. н. э.) и его двора. После смерти Адриана вилла пришла в упадок, однако была заново открыта в последующие эпохи и стала важнейшим источником архитектурных, декоративных, орнаментальных решений. Особый этап в истории рецепции виллы открывается в XVIII–XIX вв., с началом систематических раскопок. В это время слава императорского комплекса стремительно росла, и это место стало популярной достопримечательностью среди путешествующих художников, ученых, археологов-любителей и агентов, скупающих артефакты; разумеется она остается в коллективном сознании по сей день.

Главной целью моего проекта «Микрокосм Виллы Адриана. Пространство художественного взаимодействия в XVIII–XIX вв.» (DFG, Германия) является исследование разных интересов, связанных с наследием комплекса. Французские пенсионеры занимались измерением и исследованием зданий, извлекая из них формы и решения для архитектурных проектов на родине. Британские художники отдавали предпочтение исследованию общей среды и ландшафта, но, в первую очередь, стремились приобрести артефакты для домашних коллекций. Немцы, с одной стороны, демонстрировали романтическое отношение к Вилле, с другой стороны — подходили к комплексу методически и критически (как, например, Винкельман). Итальянцы, как «хозяева», играли роль посредников, участвуя в раскопках и в торговле антиками.

Таким образом, Вилла Адриана представляется неким общим эмпирическим «полем» переживания античного опыта, как в прошлом, так и сегодня, своего рода динамической контактной зоной и пространством культурного взаимодействия. Она способствовала сложению общеевропейского художественного языка, а также индивидуальных и национальных художественных концепций.

Ключевые слова: Вилла Адриана, рецепция Виллы Адриана в России, имперская архитектура, графика XVIII века, Кваренги, Клериссо, Камерон

Cristina Ruggero
Central Institute for Art History, Munich, Germany

Hadrian's Villa on Tour

With my paper I would like to trace Russians' deep interest in Hadrian's Villa despite their rare presence 'on the field'. The reception and spread of the architectural and decorative language in relation to the Roman imperial site took place through artists trained in Italy but coming from different countries. With their creations they interpreted needs and desires of their Russian patrons and shaped an 'all-around' taste 'alla romana', extending from fascinating interiors to landscape settings: Giacomo Quarenghi, Charles-Louis Clérisseau, Charles Cameron are some of the names linked both to Hadrian's Villa and Russia, that

I wish to take in my focus. In the following I mention some facts to explain how it came to this enthusiasm towards the imperial foundation.

Hadrian's Villa (located in Tivoli around 20 miles north-east of Rome) is one of the few Roman imperial sites that never ceased to exert a multifaceted fascination all over the world. The villa is more than a single edifice or a built area of manageable size, but a property covering about 120 hectares and comprising more than 60 buildings. The complex was erected in the 2nd century as a summer residence and the seat of government for its builder, Emperor Hadrian (117–138 CE), and his court. It fell into oblivion soon after Hadrian's death, the rediscovery of the villa beganning in the Middle Ages through the Renaissance and the Baroque, when it functioned as an important source for building, decorative and ornamental material. The greatest reception of Hadrian's Villa took place between the 18th and the 19th centuries, when excavations generally became systematic. The fame of the imperial spot grew rapidly, becoming the destination for numerous artists, scholars, diggers and dealers and it has remained vividly present in the collective awareness until today.

The main objective of my project "Microcosms of Hadrian's Villa. A Space of Artistic Interaction in 18th- and 19th-Century Europe" (a research grant by the German DFG) is to outline the different interests in the villa. What I closely investigate are the different ways visitors approached Hadrian's Villa: taking into consideration their provenance. French pensionnaires were mostly involved in measuring and surveying the structures in their single parts, often extrapolating them from the general context, and using these architectural solutions for majestic buildings 'at home'. British artists favored an approach considering the "environment" of the architecture, but were mostly interested in collecting findings that came to light during several diggings, to be displayed in their country houses or private collections. Germans had a controversial approach toward the imperial site: on the one hand, a romantic one, and on the other, an extremely methodical and also critical attitude (Winckelmann advocated rather the Greek antiquity). Italians played a "home-game" in the role of intermediators being involved in digging campaigns and trade of antiquities.

Hadrian's Villa can be defined as a common experiential space both in the past and in modern times, a "dynamic contact zone" as well as a "space of artistic interaction" that functioned as a base for European understanding but also served — beyond broadening the respective horizons — to develop individual and national concepts.

Keywords: Hadrian's villa, Hadrian's villa reception in Russia, imperial architecture, 18th century drawings, Quarenghi, Clérisseau, Cameron

Гарделли Паоло
Мюнхенский университет Людвига Максимилиана, Германия

Некоторые наблюдения о реконструкциях и изменениях Виллы Ариадны в Стабиях до извержения 79 г. н. э.

Везувианский регион уже за несколько лет до извержения 79 г. до н. э. находился в постоянной сейсмической опасности. Об этом говорит Тацит, и, несколько подробнее, Сенека. Точная дата землетрясения не установлена: из сообщения Тацита следует 62 год, из Сенеки — 63 год, однако современные исследователи отдают предпочтение Тациту, и датируют событие 5 февраля 62 г. Из описания Сенеки ясно, что поселениями, в наибольшей степени затронутыми землетрясением, были Помпеи, Геркуланум, Нуцерия и Неаполь. Любопытно, что Стабии и окрестности не упоминаются в этом списке. Однако мы не должны воспринимать отсутствие прямых свидетельств как доказательство отсутствия сейсмической активности в районе Стабий (тем более, это маловероятно, учитывая близость затронутых территорий). Скорее это говорит об отсутствии внимания античной историографии к небольшим населенным центрам, какими были Стабии в I в. н. э.

К тому же, менее значительные землетрясения могли угрожать Стабиям и всему региону и после 62 г. н. э. Некоторые авторы сообщают о сейсмических толчках в Кампании. Сенека вспоминает, что «Кампания никогда не была свободна от угрозы подобных бедствий», а Плиний, во втором письме Тациту, пишет о том, что в дни, предшествующие извержению, происходили хоть и слабые, но частые землетрясения. Можно также вспомнить о неаполитанском землетрясении 64 г. н. э., вошедшем в историю в связи с Нероном.

Раскопки последнего десятилетия на территории Виллы Ариадны дали нам много полезной информации относительно ремонтных работ, предпринятых, по всей видимости, из-за землетрясений, предшествующих извержению 79 г. н. э.

Хорошей отправной точкой для исследования, как ни странно, являются отчеты раскопок XVIII в. Тщательный анализ этих источников позволяет выявить упоминания таких находок, как орудия каменщиков и маляров. Сами предметы не представляли ценности для раскопок того времени и были утеряны. Однако на данном этапе новые методические подходы позволяют извлечь из них важные факты для лучшего понимания ремонтных и реставрационных работ на Вилле Ариадны. Тем более, что раскопки последнего десятилетия добавляют множество сведений к общей картине. Обнаружение остатков амфоры с известью и осколками битого кирпича, а также незаконченных полов предоставляет неоспоримое доказательство постоянных работ на территории виллы.

В настоящем докладе мы предлагаем синтез архивных и археологических данных, полученных в ходе последних изысканий. Перед нами возникает картина поместья, неоднократно перестроенного, реставрированного, измененного в годы перед извержением 79 г. н. э.

Эти работы никогда не достигали художественного уровня декораций периода Юлиев-Клавдиев или ранних нероновских времен и часто свидетельствуют о снижении качества используемых материалов и технологий. Можно предположить, что виллы поддерживались и обслуживались, но на более низком уровне, чем прежде, из-за постоянной сейсмической угрозы, характерной для всего региона в период 62–79 гг. н. э.

Ключевые слова: Стабии, везувианская археология, римские прибрежные виллы, землетрясения 62 года н. э.

Paolo Gardelli
Ludwig Maximilians Universität München, Germany

Some Reflections on the Presence of Reconstruction and Restoration Interventions at Villa Arianna in Stabia Prior to the Eruption of 79 AD

The entire Vesuvian region was hit by a seismic event of considerable intensity a few years before the eruption of 79 AD. The news was reported by Tacitus and, in more detail, by Seneca. Although there is no common understanding on

the exact date of the earthquake, which from the text of Tacitus would appear chronologically to date to 62 AD, and from that of Seneca to the following year, the opinion most accredited today on the basis of the writings of Tacitus is that the event took place on 5 February, 62 AD. From the words of Seneca it is clear that the urban centers most affected by the earthquake were Pompeii, Herculaneum, Nuceria and Neapolis.

It may seem rather strange that Stabiae and its territory are not mentioned on the list made by Seneca. The absence of explicit references should not be read as an evidence for the absence of seismic activity in the Stabian area (considering the contiguity with the affected territories, it seems unlikely) but should rather be understood as reinforcement of the scarce attention of the ancient historiography towards an inhabited modest-sized centre like Stabiae in the first century AD.

Furthermore, despite the absence of explicit references in the written sources other minor earthquakes may have continued to afflict Stabiae as well as the entire region after 62 AD. Until the eruption of 79 AD some ancient writers report the recurrence of frequent seismic shocks in Campania. Seneca himself remembers that the entire Campania region was "numquam securam huius mali" and Pliny, in the second epistle to Tacitus, reports that in the days before the eruption there were many earthquakes which were not given much importance, being a very frequent phenomenon. Then there is news of an earthquake that struck Naples in 64 AD that entered official historic records because it involved the emperor Nero.

The excavation campaigns conducted at Villa Arianna in the last decade have provided the starting point and some useful evidence to develop a discussion on the presence of reconstructive interventions presumably resulting from the damage of one or more seismic events within the housing complex in the months and years that preceded the eruption of 79 AD.

A good starting point for a study of this kind is surprisingly made up of the 18th century excavation reports. From a careful rereading of the excavation accounts, valuable clues about the discovery of objects, such as work tools typical of masons and painters, can be discerned. These objects apparently appeared devoid of any value from the standpoint of the first excavators and therefore were destroyed or lost. However, today with a completely different methodological approach they can be of considerable importance for the purpose of a more precise understanding of Villa Arianna and of the reconstruction in process. The archaeological evidence in situ and the data emerging during the excavation

campaigns of the recent years are even more abundant than that of those findings stated in the excavation reports of the 18th century. The discovery of the remains of amphorae containing lime and heaps of crushed bricks, as well as of unfinished floors provides unequivocal archaeological evidence to support this thesis.

The present study aims to be a summary work in which archival and excavation recent data converge. The image which emerges from these observations is that of a residential complex that in many of its parts is involved with activity of repair and restoration in the years preceding the 79 AD eruption.

These interventions almost never achieved the artistic level of the decorations of the Julio-Claudian and the early Neronian ages, but very often revealed the adoption of lower quality materials and technique. The suggestion here is that, although the villas were being maintained, they were kept at a lower level possibly because, among other reasons, of the seismic-induced uncertainties that characterized the entire area in the period between 62 and 79 AD.

Keywords: Stabia, Vesuvian archaeology, Roman seaside villas, earthquake of 62 AD

Ариано Кармело
Фонд реставрации древних Стабий, Италия

Гарделли Паоло
Мюнхенский университет Людвига Максимилиана, Германия

Два малоизвестных мозаичных пола из раскопок XVIII века на Вилле Ариадны в Стабиях

В настоящем докладе рассматривается два малоизвестных мозаичных пола из комнат 27 и 46 Виллы Ариадны в Стабиях. Эти мозаики были сняты и перемещены в ходе раскопок XVIII в., и сегодня находятся в коллекции Национального археологического музея Неаполя. Совместный исследовательский проект Фонда Реставрации античных Стабий (RAS) и Государственного Эрмитажа в 2010 году позволил уточнить метод снятия мозаик и проследить их путь от Кастелламаре до королевского дворца в Портичи и в дальнейшем — достоверно идентифицировать эти памятники в собрании музея Неаполя.

Первый мозаичный пол был найден в локации под номером 34 по плану Вебера (27 по современному плану). Это большое прямоугольное пространство (прим. 9,5 × 4,2 м), предположительно — ойкос или триклиний, которое непосредственно сообщалось с квадратным перистилем в юго-восточной части атриума. Швейцарский инженер Карл Якоб Вебер, руководитель раскопок, обнаруживших Виллу Ариадны, 10 декабря 1757 г. доложил Карлу III: "se ba descubriendo un pavim. de mosaico blanco con quadretos y rigas negras" («обнаружено белое мозаичное покрытие, состоящее из черных квадратов и полос»). Сама мозаика, за исключением нескольких тессер, была полностью удалена и вывезена в XVIII в. Сегодня ее можно увидеть в залах 136 и 144 в музее Неаполя: это бихромная мозаика, основное поле которой покрыто орнаментом в виде «плетеной» сетки, заполненной внутри черными квадратами, повернутыми на 45 градусов.

Четыре года спустя, 15 сентября 1761 г., в ходе раскопок атриума (24) этой же виллы, в вестибюле (46) был обнаружен мозаичный порог, выполненный в технике opus tessellatum, с надписью SALVE. После снятия, мозаика была перевезена в музей королевского дворца в Портичи. Здесь порог был соединен с большой мозаикой, изображающей фиас с морскими чудовищами и дельфинами, найденной при раскопках дома Юлии Феликс в Помпеях в 1775 г. Приветственное слово выложено черными тессерами по белому монохромному фону и помещено в черную трапециевидную раму. В результате попыток придворного мастера XVIII в. «подогнать» порог под имеющееся пространство в Геркулеанском музее мозаика была обрезана и получила овальную форму.

Мозаики с надписью SALVE (считавшейся более гостеприимной, чем CAVE CANEM) часто встречаются в Везувианском регионе, в особенности в Помпеях: в доме Сирика (VII 1,25.47) посетителя на пороге одного из входов встречала дружелюбная надпись SALVE LUCRU(M), выложенная на цементном основании; две подобные надписи, судя по свидетельствам XIX в., украшали Дом Пансы (VI 6.1) и комнату 29 Дома весталок (VI 1.7). Перед виллой Попидия Флора в Боскореале надпись HAVE SALVE сопровождала эмблему со сценой схватки — сохранившаяся часть составляет 1,20 × 0,27 м и выполнена белыми каменными тессерами (вторая половина I в. н. э.).

Ключевые слова: Стабии, вилла Ариадны, черно-белые мозаики, villae maritimae, раскопки XVIII века

Carmela Ariano
Restoring Ancient Stabiae Foundation, Italy

Paolo Gardelli
Ludwig Maximilians Universität München, Germany

Two Little-Known Mosaic Floors from the 18th Century Excavations of Villa Arianna at Stabia

The present paper focuses on two little-known mosaic floors from rooms 27 and 46 of Villa Arianna at Stabia. The two mosaics were completely removed during the excavations of the 18th century and today are preserved at the National Archaeological Museum of Naples (MANN). The 2010 RAS/Hermitage excavation campaign provided the opportunity to launch a series of investigations that have clarified the technique of the detachment of the two mosaics and the transfer from Castellammare di Stabia to the Royal Palace of Portici, and has recently led to the identification of the mosaics in their present location at the Naples museum.

The first of the two was found inside the environment identified in the plan of Weber with the number 34 (no. 27 of the current plan), a large rectangular space of about 9.50 × 4.20 m, most likely an oecus or triclinium, which opened directly onto the square peristyle placed at the SE of the atrium. The Swiss engineer Karl Jacob Weber, director of the excavation works which revealed the complex of Villa Arianna, informed the sovereign Charles of Bourbon of the discovery of the floor on 10th of December 1757 with these words "se ba descubriendo un pavim. de mosaico blanco con quadretos y rigas negras". Except for a few tesserae, nothing remains of the mosaic in situ, as it was almost completely stripped off during the 18th century excavations. The pavement, currently housed in rooms 136 and 144 of MANN, consists of a bi-chrome black and white mosaic bordered with contrasting bands, whose main carpet has an orthogonal basket weave pattern with the open interstices filled with black squares rotated 45°on the diagonal.

Four years later, on September 15th, 1761, during excavation operations in the atrium (24) of the same villa, a threshold in opus tessellatum was identified inside the vestibule (46), with the word SALVE clearly legible. Once detached, the threshold was transported to the Herculanense Museum in the Palazzo Caramanico in Portici where it was assembled with a large mosaic depicting a thiasos with sea

monsters and dolphins found during the excavation at the praedia of Iulia Felix in Pompeii in 1775. The greeting inscription is made with black tesserae on a white monochrome background and is enclosed by a trapezoidal black band. The oblique-shaped form of the field is not the original one. The current form is in fact the result of a subsequent intervention conducted by court artists in order to adapt the threshold to the exhibition space in the Herculanense Museum.

Mosaics with the inscription SALVE, considered more hospitable than CAVE CANEM, are frequent in the Vesuvian area, particularly in Pompeii: in the house of Sirico (VII 1,25.47), where there is the auspicious inscription on cement-based mortar SALVE LUCRU(M), "Welcome Gain!", placed on the threshold of one of the entrances of the house; two others, according to some 19th-century descriptions, on the floor of the fauces of the Casa di Pansa (VI 6.1) and in the in the space 29 (CIL X 873b) of the Casa delle Vestali (VI 1.7). In the villa of Popidio Floro at Boscoreale, the inscription HAVE SALVE was inserted in the cement paving in front of an emblem with a scene of struggle, and is preserved for a stretch of 1.20 × 0.27 m in white lithic tesserae (second half of 1st century AD).

Keywords: Stabiae, Villa Arianna, black-and-white mosaic, villae maritimae, 18th century excavations

Ларионов Андрей Иосифович
Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, Российская Федерация

Фролов Александр Петрович
Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, Российская Федерация

Мозаики из Лода и Хукока. Вопросы датировки и сравнительный анализ мозаичных техник

Мозаика, обнаруженная во время дорожных работ в 1996 г. в предместье Лода и датируемая концом III — началом IV в. н. э., благодаря пожертвованиям донаторов (Фонд Леона Леви и Шелби Уайт) была очищена, извлечена и исследована. За прошедшие годы она побывала в крупнейших музе-

ях мира и завоевала сердца поклонников мозаичного наследия древности в Старом и Новом свете. Прошедшая в Эрмитаже выставка, на которой был представлен северный блок этого мощения, стала важным событием российской культуры, в особенности значимым для тех, кому дорого мозаичное искусство античности.

В 2012 г. в синагоге селения Хукок (Галилея, Израиль) раскопками, проводившимися под руководством профессора Джоди Магнесс (Университет Северной Каролины) и археологов из Управления по делам древностей Израиля, д-ра Узи Лейбнера и д-ра Давида Амита, были обнаружены античные мозаичные артефакты, датируемые периодом поздней Римской империи. В монументальном синагогальном строении найдены хорошо сохранившиеся напольные мозаики с библейскими сюжетами. Позднее на полу центрального нефа синагоги были открыты мозаики, посвященные ветхозаветным сюжетам Ноева ковчега и переходу через Красное море. В картине перехода израильтянами Красного моря изображена сцена гибели воина фараона, которого пожирает огромная рыба. Эта рыба, как и несколько других рыб, выполнены точно в той же манере, что и изображения некоторых рыб на мозаике из Лода. Сходство стиля их исполнения позволяет предположить, что над созданием мозаики в Хукоке работал тот же мастер, который принимал участие в наборе мозаичного мощения Лода. Это предположение вступает в противоречие с устоявшимися датировками мозаики из Лода и Хукока — создание первой из них специалисты относят к концу III — началу IV в. н. э., создание второй — примерно к концу IV — V в. н. э., то есть, по мнению ученых, их разделяет около 100 лет. Очевидно, что мастер изображения рыбы (если это был тот же самый мастер) не мог сохранять творческую активность в течение века, но как быть с неоспоримым сходством мозаичной трактовки набора некоторых изображений рыб?

Изображения обитателей морских глубин на античных мозаиках многочисленны и разнообразны, эти рыбы отличаются крупными размерами, их зубастые пасти разинуты, тела их напряженно изогнуты как перед броском на жертву. Мощные контуры из нескольких слоев темных тессер выделяют их на светлом фоне. Белые крапинки тессер передают блеск их чешуи, живописные сочетания холодно-серого перламутрового цвета оттеняются охристыми вставками или полосами, идущими вдоль всего тела. Агрессивность рыб на мозаике из Лода и Хукока имеет различную

смысловую, даже драматургическую направленность. В одном случае она выражает некую обобщенную опасность, которую таит в себе морская бездна и ее обитатели, в другом — кару божью за грехи перед богоизбранным народом. Одежда и вооружение египетского воина, гибнущего в пасти морского монстра, имеет некоторое сходство с экипировкой воинов на мозаике «Большая охота» (дворец близ Пьяцца Армерина в центре Сицилии), отлавливающих диковинных животных для столичных цирков и амфитеатров.

На наш взгляд, корректный анализ техники исполнения новооткрытого памятника позволит не только уточнить хронологию создания мощений, но и приблизиться к решению загадки изначального предназначения архитектурного сооружения в Лоде.

Ключевые слова: античные мозаики, Израиль, Лод, Хукок, мозаичные техники, проблема датировки

Andrei Larionov
The Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Russian Federation

Alexander Frolov
The Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Russian Federation

Mosaics from Lod and Huqoq. The Problem of Date, and the Comparative Analysis of Mosaic Techniques

The mosaic found in 1996 by construction workers in the near outskirts of Lod dates back to the late 3rd — early 4th century CE. The Leon Levy Foundation and Shelby White, wife of Leon Levy and Chairman of the Friends of the Israel Antiquities Authority, funded the conservation of the mosaic and the establishment of the Shelby White and Leon Levy Lod Mosaic Center. The mosaic has been on an exhibition tour to eleven museums around the world since 2010 conquering hearts of all those who is interested and fond of the ancient mosaics all over the Old and the New World. The State Hermitage Museum hosted the

exhibition, where the Northern block of the paving was shown. The event was important both for Russian cultural life and especially for specialists in the art of Classical antiquity.

In 2012 in the Huqoq synagogue (Galilee, Israel) new mosaic artifacts dating back to the late period of the Roman Empire were discovered. Prof. Jodi Magness (The University of North Carolina) and archaeologists from the Israel Antiquities Authority — Dr. Uzi Leibner and Dr. David Amit, stood at the head of the excavations. In a monumental synagogue building, in its central nave, well preserved paving mosaics were unearthed to present biblical scenes, and episodes from the Old Testament — Noah's Ark and the cross of the Red Sea. The latter shows the death of a Pharaoh's warrior swallowed by a giant fish. This fish, like several others, is executed in the same manner as some fish on the Lod mosaic. This similarity hints that both mosaics could have been made with participation of the same artist. However, this disagrees with the accepted dates: specialists think the Lod mosaic to date back to the late 3rd — early 4th century CE, while the Huqoq mosaic — approximately to the late 4th — 5th century CE, i.e. scholars think they are separated with a hundred of years. It is evident that no master could be active as long as this, but the similarity in mosaic composition of several images is absolutely striking.

Images of marine dwellers pictured on ancient mosaics are numerous and manifold, these fish are of large size, their toothy mouths gape, their bodies are tense as before throwing on a victim. The heavy contours that are composed of several layers of dark tesserae highlight them against a light background. White specks of tesserae imitate their lustre scales; the scenic combination of cold grey pearl colour is shaded with ocher accents or stripes running along the whole body. Fish aggression on the mosaics from Lod and Huqoq differs in its semantic sense and even dramatic character. In one case, it expresses some general danger, which is hidden in the sea abyss and its inhabitants, in the other — the Lord God's punishment of for sins before the God-chosen people. The clothing and weapons of the Egyptian warrior dying in the jaws of a sea monster have some similarities with the warriors' equipment on the mosaic of "The Great Hunt" (a palace near Piazza Armerina in the center of Sicily), catching strange animals for the capital's circuses and amphitheatres.

In our opinion, the precise analysis of the Huqoq mosaic technique may help not only clarify the chronology of paving, but also come closer to solving a

puzzle of the authorship and the original predestination of the Lod architectural construction.

Keywords: ancient mosaics, Israel, Lod, Huqoq, mosaic technique, problem of date

Бугаева Наталья Владимировна
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

Амальтей Аттика и Амальтей Цицерона: попытка реконструкции

Автор доклада обращается к проблеме реконструкции Амальтея, известного исключительно по упоминанию Цицероном в трактате «О законах» и по переписке с Т. Помпонием Аттиком. Амальтей, нашедший воплощение на эпирской вилле последнего и, предположительно, в арпинском поместье Туллиев, не имеет однозначных соответствий в письменной традиции (сообщения Диодора (III. 68. 1 3) и Афинея (Deipn. XII, 542a) мало помогают). Отсутствуют также археологические комплексы, уверенно отождествляемые с Амальтеем: насколько нам известно, единственная предложенная кандидатура — совокупность строений с растительными росписями на Вилле Поппеи в Оплонтисе (Торре Аннунциата).

Интерес вызывает прежде всего первый и единственный надежно засвидетельствованный Амальтей, в котором видят небольшое святилище, библиотеку, палестру, особым образом выделенную и оформленную часть сада и т. д. Дискуссионной является функция Амальтея и, соответственно, принципы организации пространства. Близкий друг Т. Помпония, историк Корнелий Непот, писал, что Аттик воспел «в стихах граждан, превзошедших всех прочих римлян высокими званиями и величием подвигов (honore rerumque gestarum amplitudine), излагая под изображением (imaginibus) каждого деяния и должности (facta magistratusque) не более чем в 4–5 строках (versibus)» (Vita Att. 18. 5 6). Насколько допустимо сравнивать изображения в Амальтее с собранием бюстов Виллы Папирусов

в Геркулануме или даже находить в бутротской усадьбе отдаленные истоки Форума Августа?

В докладе предполагается проанализировать имеющиеся в нашем распоряжении письменные источники и сведения, предоставленные археологическими раскопками. Автор соглашается с необходимостью отдельно рассматривать Амальтей Аттика и Амальтей Цицерона. Идеологическая составляющая, по-видимому, гораздо сильнее в последнем случае. Обстоятельства сооружения свидетельствуют в пользу гипотезы об отождествлении Цицероном своей роли спасителя Рима с миссией нимфы, укрывшей младенца Зевса. Имеющиеся сведения вынуждают отвергнуть концепцию сада с гротом Амальтеи как архитектурной доминантой, обрамленного статуями или гермами прославленных римлян — хранителей целостности и величия державы. Сколько-нибудь сильное прямое влияние на грандиозный ансамбль Форума Августа не прослеживается. При любом варианте реконструкции Амальтей был менее идеологизирован, чем принято считать.

Ключевые слова: Амальтей, загородная вилла, сад, otium, Цицерон, Аттик, Форум Августа

Natalia Bugaeva
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

Amaltheum of Atticus and Amaltheum of Cicero: Attempt of Reconstruction

The report is devoted to the problem of Amaltheum, known exclusively according to Cicero's mention in "De legibus" and correspondence with the best friend. Amaltheum took place at Atticus' villa in Buthrotum and (presumably) in Arpinas of Cicero. There is no information about Amaltheum of another person, Diodorus' and Athenaeus' mentions (Diod. III. 68. 1 3; Athen. Deipn. XII, 542a) are not very helpful. I know the only archeological complex, which was identified as Amaltheum — one of the rooms with vegetable decoration at Villa of Poppea (Torre Annunziata). There are many hypotheses as to what Amaltheum was: little shrine, library's building, palaestra, a special part of the garden etc. The

principle of space organization is under discussion too. Cornelius Nepos wrote: "it was in verse that he (Atticus. — *N.B.*) so held forth on those who surpassed the rest of the Roman people in honours received and in the grandeur of their deeds that beneath the portraits of each of them he described their deeds and magistracies in not more than four or five lines at a time" (Vita Att. 18. 5 6). Is it possible to bring into correlation presumed imagines of Amaltheum and bust collection of Villa dei Papiri in Herculaneum? Was Amaltheum one of the earliest predessessors of Forum Augustum?

I have intention of anylising all the narrative tradition about Amaltheum and some archaeological data. Amaltheum of Atticus and Amaltheum of Cicero must be considerated separately. The ideological component was much more powerful in the second case. I share the opinion that Cicero identified his role as saviour of Rome with Amalthea's mission. But it's necessary to reject the idea of garden around Amalthea's grotto, set off with statues or busts of prominent Romans — custodians of the State. The strong direct influence on Forum Augustum is not traced back. However, Amaltheum might have been less ideologized than it's usually considered.

Keywords: Amaltheum, Roman villa, garden, otium, Cicero, Atticus, Forum Augustum

Истомин Иван Александрович
Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация

Коллекция слепков с колонны Траяна в Научно-исследовательском музее Российской академии художеств: проблемы формирования и интерпретации

Рассматриваемая коллекция является малоизвестным и необычным памятником эпохи правления Павла I. В ходе войны Второй коалиции 16 сентября 1799 г. русские моряки вошли в Рим и оставались там до декабря. В это время по приказу императора были изготовлены слепки с рельефов колонны Траяна, которые затем были перевезены в Санкт-Петербург. Слепки снимали с нижней части ствола (в пределах 10 м от цоколя)

в хаотичном порядке. Их изготовление предположительно связано с идеей Павла I о создании монумента, посвященного победам Петра I, наподобие колонны Траяна, которую Павел Петрович осматривал в 1782 г. во время путешествия по Европе (бронзовый макет данного монумента хранится в собрании Отдела Русской культуры Государственного Эрмитажа). Иконографии колонны Траяна были посвящены работы К. Цихориуса, К. Лемана-Хартлебена, О. Гамбера, Дж. Коулстона и других исследователей. Однако коллекция слепков НИМ РАХ не изучалась специально.

В состав коллекции Научно-исследовательского музея Российской академии художеств входят 29 плит, из них 14 представляют собой цельные фрагменты рельефов колонны, 14 — матрицы с изображениями голов людей, коней и божеств, одна плита составлена из слепков двух фигур с разных частей колонны. В ходе анализа рельефов было выделено 328 персонажей: 307 изображений людей, 13 изображений коней, 6 изображений божеств и одно неопознаваемое изображение. Изображения людей были мной условно разделены на этнические группы. Абсолютное большинство персонажей определены как римляне и даки (в соотношении 2:1); присутствует незначительное количество изображений германцев-сарматов и трудноопределяемых персонажей. Среди римлян выделено 11 подгрупп. Группы выделялись в соответствии с историческими сведениями о Дакийских войнах и по аналогии с изображениями в других частях колонны Траяна, а также другими римскими памятниками. Характер изображений свидетельствует о том, что скульптор, создававший рельефы, имел хорошее представление о структуре и вооружении римской армии. Изображения же варваров подверглись значительному упрощению в сравнении с исторической действительностью: к примеру, почти все даки изображены в одинаковых туниках, плащах и штанах, а сарматы — в абсолютно нереалистичных чешуйчатых доспехах. Деление врагов Рима на четкие иконографические типы имело значение для эффективной визуальной пропаганды. Выставленные на всеобщее обозрение рельефы, где римские воины побеждают представителей различных народов, как нельзя лучше демонстрировали идею мирового господства Рима и подтверждали полководческий талант императора Траяна.

Слепки с колонны Траяна, хранящиеся в коллекции НИМ РАХ, представляют интерес для характеристики двух эпох: римского времени и эпохи русского классицизма.

Ключевые слова: колонна Траяна, Российская академия художеств, римская иконография, Павел I

Ivan Istomin
Saint Petersburg State University, Russian Federation

The Collection of Casts from Trajan's Column in Research Museum of Russian Academy of Arts: The Problems of Formation and Interpretation

The analysed collection is a little known and unusual artefact which relates to the Emperor Paul I's reign. During the War of Second Coalition on September 16, 1799 Russian sailors entered Rome and stayed there till December. By the order of the emperor they made casts from the Trajan column reliefs, which were then transported to St. Petersburg. The casts were taken from the lower part of the barrel (within 10 m over the base) in chaotic order. The making of the casts is presumably connected with Paul's idea of creating a monument which would commemorate the emperor Peter I's victories. The view and construction of this monument was inspired by Trajan's column observed by Pavel Petrovich in 1782 during his journey around Europe. The model of Peter's column is now stored in the collection of the Russian Culture Department at the State Hermitage Museum. There are 29 plates in the collection, from which 14 are solid copies of parts of the reliefs, 14 are matrixes which include heads of humans, horses and deities, and one plate is composed of two casts from different parts of the column. In the process of studying the reliefs 328 characters were recognised, including 307 humans, 13 horses, 6 deities and 1 unrecognisable image. The iconography of Trajan's column was considered by C. Cichorius, K. Lehmann-Hartleben, O. Gamber, J. Coulston and other scholars. However, the collection of casts from the Research Museum of Russian Academy of Fine Arts has never been an object of special research.

I have divided the images of people into ethnic groups. Almost all characters were classified as Romans and Dacians (in ratio 2:1). There are also some depictions of Germans, Sarmatians and a few characters which are hard to classify. Romans were divided into 11 subgroups. The assignment of the groups was based on historical facts about the Dacian wars, and parallels with other

reliefs of Trajan's column and other iconographic artefacts. On the one hand, the manner of depictions proves that the sculptor was well aware of the structure and panoply of Roman army. On the other hand, depictions of barbarians are simplified in comparison with historical reality. For example, nearly all Dacians wear identic tunics, cloaks and trousers and Sarmatians are shown in absolutely unrealistic scale armour. Dividing the enemies of Rome into clear iconographic types was part of effective visual propaganda. The reliefs, which could be observed by everyone, depicted Rome's victory over various tribes and demonstrated the idea of its global domination. They also proved Trajan's military talent.

The collection of casts from Trajan's column which is held by the Research Museum of Russian Academy of Fine Arts is of interest for exploring two epochs: Roman time and Russian Classicism.

Keywords: Trajan's Column, Russian Academy of Arts, Roman iconography, Paul I

Карелин Дмитрий Алексеевич
Московский архитектурный институт (Государственная академия), Российская Федерация

Реконструкция позднеримской крепости Вавилон в Египте: архитектурные детали и убранство

Доклад посвящен реконструкции и анализу архитектурного убранства позднеримской крепости Вавилон. Руины этого памятника располагаются в районе, известном сегодня как Старый Каир. Начиная с конца XIX в. крепость неоднократно исследовалась, а с 1990-х годов проводились систематические археологические исследования, совмещенные с работами по реконструкции и консервации района Старого Каира и понижению уровня грунтовых вод на ее территории. Результаты этих работ были опубликованы.

Вавилон представлял собой типичную крепость диоклетиановского времени, однако имел ряд уникальных особенностей. Во-первых, крепость была построена поверх ранней каменной набережной времен Траяна в том месте, где древний канал Amnis Trajanus соединялся с Нилом. Во-вторых,

археологические и письменные источники свидетельствуют о том, что мост через Нил вел к западным воротам крепости. Наконец, укрепления крепости были намного массивнее, чем у любой другой диоклетиановской крепости для comitates в Египте.

Последние археологические исследования показали относительно хорошую сохранность южной части крепости ниже современного уровня земли. Выше уровня земли неплохо сохранились южные ворота с построенной над ними коптской «Висящей» церковью (аль-Муаллака), а также две круглые башни, одна из которых была превращена в греческую церковь Св. Георгия (Мари Гиргис).

Цели выполненной нами реконструкции заключались, прежде всего, в рассмотрении архитектурных и конструктивных особенностей южных ворот, имеющих наилучшую сохранность, круглых башен, фланкировавших Amnis Trajanus. Мы поставили также задачу показать, как крепость могла восприниматься со стороны Нила.

Цель доклада заключается в том, чтобы подробно рассмотреть аргументацию реконструкции архитектурного убранства и деталей, показать их стилистические особенности. Особого внимания заслуживают следующие элементы: частично сохранившийся карниз фронтона южных ворот, капители и карнизы атриума круглых башен, каменные блоки для швартовки кораблей с завершением в виде головы льва и неизвестные элементы (статуи или триумфальные колонны?), которые могли быть установлены во внешних апсидах круглых башен. Отдельной проблемой является классификация имеющихся источников, которой также будет уделено внимание.

Ключевые слова: Египет, Римская крепость, Вавилон, Старый Каир, 3D-реконструкция, архитектурное убранство, архитектурные детали

Dmitry Karelin
Moscow Architectural Institute (State Academy), Russian Federation

The Reconstruction of Diocletianic Fortress in Babylon of Egypt: Architectural Details and Decorations

This paper is dedicated to the virtual reconstruction and study of architectural ornamentations and details of the Late Roman fortress of Babylon. This monument was located in the district now known as Old Cairo. The fortress has been explored and recorded since the end of the 19th century. From the 1990s onwards archaeological investigations have accompanied conservation work and the lowering of the groundwater level in the area, and the results of this work have been published.

Babylon was a typical Diocletianic fortress for Field Army, however it displayed a number of unique features. First, it was constructed over the earlier Trajanic-era stone harbour at Babylon where the Amnis Trajanus joined the Nile. The entrance to the canal was flanked by the massive round towers of the Diocletianic fortress. Second, archaeological and historical evidence indicates that a bridge over the Nile led to the western gate of the fortress. Third, the massive size and strength of the fortifications were much more solid than those of any other Diocletianic fortresses in Egypt.

The recent archaeological work has shown that much of the southern part of the fortress survives today below ground. Above ground the southern gatehouse is preserved largely intact, with the Coptic 'Hanging Church' (Al-Mu'allaqa) built over it. The two round towers also survive, one of them within the Greek Orthodox Church of St. George (Mari Girgis).

The aim of created reconstruction is to show the architectural and constructional peculiarities of the southern gatehouse and of the round towers flanking the Amnis Trajanus, and also to present the possible view of the fortress from the Nile. Another special aim is both to classify the corpus of the sources and to show the connection between each source and the reconstruction's argumentation.

The goal of the report and presentation is the examination and argumentation of fortress' architectural decorations reconstruction and showing their stylistic peculiarities. There are some details and decorations of special interest: partly-survived cornice of southern gates' pediment, capitals and cornices of round

towers' inner atrium, lion-headed mooring stones and items which could be located in the apses of round towers.

Keywords: Egypt, Roman fortress, Babylon, Old Cairo, 3D-reconstruction, architectural decorations, architectural details

Томашевич Ольга Владимировна
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Россия

Культ древнеегипетской богини Исиды в Беневенте

Доклад посвящен памятникам, свидетельствующим о культе богини Исиды в Кампании эпохи Римской империи. Этот культ сначала проникает в портовые города (Путеолы, Помпеи, Стабии и, вероятно, раньше в Кумы). Естественно, Рим как столица империи играл в распространении этого культа очень важную роль. При Веспасиане (69-79 гг.) культ Исиды в Риме утверждается, а при его сыне Домициане (81-96), похоже, начинает использоваться для укрепления его «божественной» власти. Подобно отцу, Домициан ценил архитектуру и предпринял грандиозную перестройку значимых сооружений столицы, включая Iseum Campense, для которого из Египта были привезены обелиск, сфинксы и статуи бабуинов. Трудно сказать, почему последний представитель династии Флавиев покровительствовал культу Исиды, ведь, подражая Августу, он выставлял себя поборником традиционных римских верований. Или это противоречие решалось отождествлением Сераписа и Исиды с почитаемыми им Юпитером и Минервой? К сожалению, многие касающиеся его правления текстуальные источники погибли из-за официального предания проклятию его памяти сенатом.

В центре внимания автора памятники Исеума в Беневенте, построенного по приказанию Домициана, которому нравилось именоваться dominus et deus и изображаться как фараон. Сам Исеум был разрушен в конце эпохи Империи готами, но количество, размеры и качество памятников, хранимых в музее Саннио в Беневенте, удивительны. Среди них значительный мраморный фрагмент рельефа с изображением Исиды и фараона (Доми-

циан?), вероятно, украшавшего стену святилища; статуи Домициана в египетском стиле и в традиционном одеянии фараона, сфинксы, возможно, с его головой. От диоритовой культовой статуи Исиды сохранилась только голова, а от мраморной статуи Исиды Пелагии – только ладья. Особого внимания заслуживают два гранитных обелиска с иероглифическими надписями и изображениями императора как фараона, созданных на средства легата Рутилия Лупа. Уникальность их в том, что надписи были высечены на месте. В коллекции музея хранятся также статуи жрецов и молодых девушек, жриц или адепток культа Исиды. Представлены и статуи священных животных, часто изображаемых в римских святилищах Исиды: бык Апис, соколы и бабуины. Многие памятники привезены из Египта (древнейший – небольшая статуэтка царя XIII династии), большинство относится к XXX династии, а также эллинистическому и римскому периодам. Но есть статуи, изготовленные в Римской империи, в основном времени правления образованного и автократически мыслящего Домициана, желавшего власти как у божественных фараонов.

Ключевые слова: Исеум, Исида, Беневент, Помпеи, Домициан

Olga Tomashevich
Lomonosov Moscow State University

The Cult of the Egyptian Goddess Isis in Beneventum

The paper discusses monuments of the cult of the Egyptian goddess Isis in the region of Campania. Her cult first penetrates into port cities: Puteoli, Pompeii, Stabiae and, possibly at an even earlier date, Cumae. Rome, as the capital of the empire, naturally played an important role in the spread of Isidic cult. Under Vespasian (69–79), Isis' position in Rome consolidated, while under his second successor, Domitian (81–96), her cult was probably used to accentuate his personal "divine" power. Like his father, Domitian was partial to monumental architecture; so he undertook an extensive rebuilding of the imperial capital, including structures associated with Isis. It is difficult to say why the last of the Flavian dynasty favored the cult of Isis—for we know that, in imitation of Augustus, he posed as a champion of the traditional Roman beliefs. Could it be that

this contradiction was removed by identifying Serapis and Isis with Jupiter and Minerva whom he worshiped zealously? Unfortunately, many texts regarding Domitian have been destroyed as result of the damnatio memoriae to which he was subjected. In Rome the emperor rebuilt the Iseum Campense and brought from Egypt an obelisk and statues of sphinxes and baboons for its restoration.

The focus of our attention is the Iseum in Beneventum built by Domitian who obviously liked to present himself as a dominus et deus in a truly pharaonic spirit. It is thought that the several temples of Isis that had existed there were destroyed already during the late Empire by Visigoths, but the size and the quality of monuments gathered at the Sannio Museum in Beneventum are really amazing. They include a fragment of a fairly large marble relief featuring Isis and a pharaoh (Domitian?) that decorated the temple's wall. Unfortunately, only the head is preserved of a diorite cult statue of Isis (which was two-thirds human size). A fragment of Isis Pelagia's marble statue is also of interest; the remaining part includes a barque and the feet of Isis. Special attention must be paid to the two granite obelisks bearing inscriptions in Domitian's honor and portraying him as a pharaoh. It seems that the monuments and inscriptions were produced locally and paid for by the legate Rutilius Lupus. The collection features several statues of Domitian himself, depicting a standing emperor in the traditional pharaonic garb. Besides, there are fragments of what were probably sphinxes with Domitian's head. There are also sculptures of priests and three statues of kneeling young women—priestesses or worshipers. Sacred animals, such as an almost life-size statue of the sacred Apis bull; statues of Horus falcons and Thoth baboons, very popular in Italic temples of Isis, were represented there. This collection features both genuine ancient Egyptian objects (the oldest one is the statuette of a king of the XIIIth Dynasty, though mainly it comprises artifacts of the XXXth Dynasty and later things of the Hellenistic and Roman times) and Egyptian-style imitations produced in the Roman Empire, mostly during Domitian's time. So, the educated and autocratically-minded Domitian was a true divine pharaoh "wannabe."

Keywords: Iseum, Isis, Beneventum, Pompeii, Domitian

2

Византийское и поствизантийское искусство

Byzantine and Postbyzantine Art

Витто Фанни
Израильское управление по делам древностей, Иерусалим, Израиль

Монументальная декорация палестинских церквей и синагог

От монументальной декорации палестинских церквей и синагог византийского периода сохранилось очень мало. В нескольких сочинениях отцов Церкви содержатся описания прекрасных мозаик и росписей в церквах Святой Земли, которые до некоторой степени компенсируют скудость материальных свидетельств. О настенной живописи в синагогах есть только одно краткое упоминание в иерусалимском Талмуде, из которого невозможно понять, что именно могло быть изображено.

Несмотря на скудость информации, можно проследить существенные различия в монументальной декорации церквей и синагог не только в сюжетах изображений, но и в технике, в уровне мастерства, в самих причинах размещения изображений именно на стенах, а не на полу.

Раскопки в палестинских церквах выявили остатки настенных мозаик и полихромных росписей, на которых были изображены, в основном, святые и представители Церкви, сцены Преображения и другие библейские сюжеты с краткими сопроводительными надписями только по-гречески. С другой стороны, в синагогах не были найдены настенные мозаики, а в сохранившихся росписях представлены только геометрические и стилизованные растительные мотивы, выполненные, в основном, красной краской, а также тексты на арамейском языке, имеющие посвятительный характер или относящиеся к служению в синагоге.

Причины различий между декорацией стен в церквах и синагогах многообразны. В том числе, они кроются в различном отношении двух религий к образу, в материальном положении и в составе людей, участвовавших в обрядах: в синагогах это, в основном, местное население, давно проживающее на данных территориях, тогда как христианские общины церквей находились еще в процессе формирования.

Ключевые слова: монументальная декорация, церкви, синагоги, Палестина, византийский период

Fanny Vitto
Israel Antiquities Authority, Israel

Wall Decoration in Palestinian Churches and Synagogues

Very little remains of the mural decoration in Palestinian churches and synagogues dating to the Byzantine period. A number of writings of Church Fathers contain descriptions of elaborate wall mosaics and paintings in churches of the Holy Land which make up to some extent for the dearth of material evidence. Concerning the synagogues, there is only a laconic allusion to wall decoration in the Jerusalem Talmud which gives no clue what may be represented.

Despite the scarcity of evidence, it is possible to discern significant differences between wall decoration in churches and in synagogues, not only in the themes represented but also in the medium used, in its level of workmanship and in the reason for its presence on the walls rather than on the floor.

Excavations of Palestinian churches have yielded evidence of both wall mosaics and polychrome wall paintings which represent mostly saints and clerics, scenes of the Transfiguration and biblical scenes with only short captions in Greek. Synagogues, on the other hand, have provided no evidence of wall mosaics and the preserved wall paintings consist of simple geometric and stylized plant motifs, chiefly in red paint, as well as texts in Aramaic which are dedicatory in nature or connected with the service in the synagogue.

Reasons for the differences between the wall decoration in churches and in synagogues are multifold, including the attitude of the two religions towards images, their economic situation and the people who attended religious services — a mostly local and long-established population in the synagogues whereas in the churches the body of worshippers was still in the making.

Keywords: wall decoration, churches, synagogues, Palestine, Byzantine period

Меденникова Александра Евгеньевна
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

Конхи в раннехристианском искусстве: границы пространственного восприятия

Изображенная архитектура — привычный мотив для римского искусства, который в позднеантичный период получает особое распространение и приобретает новые значения. Наиболее важная категория для реальной архитектуры — пространство — может представлять трудности для передачи ее на плоской или слегка изогнутой поверхности. Поэтому наиболее сложным для изображения архитектурным элементом является конха — полукупол, завершающий нишу или апсиду, в декорации которого прослеживаются устойчивые изобразительные варианты. Как раз благодаря таким особенностям декорации становится возможным среди изображенных архитектурных конструкций определить эту форму, а также, соответственно, и те элементы, которые она перекрывает.

Для выявления значений этого элемента следует обратиться к истокам этих форм в большой архитектуре, а также к тем семантическим ассоциациям, которыми они могли обладать. Углубленное пространство, обозначенное конхой, могло быть изображением апсиды или ниши — элементов, часто встречающихся в архитектуре. Рассмотрение контекстов, в которых встречаются эти архитектурные формы, позволяет сделать вывод о значениях, которыми они наделялись. Представляется возможным обозначить несколько из них: пространственную организацию, конструктивную функцию, а также семантическую значимость, если принять во внимание расположение в нишах статуй, а в апсидах — выделенного места для правителя или размещения алтаря.

При изображении архитектуры в других видах искусства набор художественных средств совершенно иной. Здесь архитектурные формы не являются самодостаточным предметом изображения, они играют чаще всего второстепенную роль и обрамляют некий сюжет или персонажей. При этом та ценность, которой обладали рассматриваемые элементы в реальной архитектуре, сохраняется и в изображенной. Такой вывод можно

сделать на основе анализа памятников позднеантичного и раннехристианского искусства, особенностей их общей композиционной структуры, взаимного расположения элементов, соотношения с фигурой человека. Если обратиться к изображению ниш, которые завершаются и маркируются конхами, оказывается, что они занимают особое место в композиционной схеме; при этом глубина и пространственная выразительность являются важными характеристиками этого мотива.

Ключевые слова: раннехристианское искусство, изображенная архитектура, архитектурные элементы, позднеантичное искусство

Aleksandra Medennikova
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

Conches in the Early Christian Art: The Borders of Spatial Perception

Representing architecture was common in the Roman art. It becomes more widespread and gains new meanings especially in the late Roman period. Space is the most important category for the architecture. That is why its representation in different types of art on plain or slightly curved surfaces could be a problematic artistic task. Thus, a conch, or a semi-dome that covers niche or apse is the most difficult architectural element for the representation. The decoration of the conches displays some constant iconographic motives. Due to these certain types of decoration we can identify this form and the connected architectural elements among other different images.

For clarifying the meaning of this architectural element and all the possible semantic associations we have to refer to real architecture. A space marked with a conche could be a representation of an apse or a niche, which are very common elements in the late Roman and early Christian architecture. Analyzing the contexts in which these architectural forms were used allows us to understand the inherent meanings of these elements including their role in spatial organization, their constructive function and metaphorical use (as soon as these places could house a statue, an altar etc.).

When we turn to the represented architecture in the visual arts the means of artistic expression could be different. In this case the architectural forms were not the main subject of representation. On the contrary, they work as a frame for narrative scenes or personages. Nevertheless, the spatial value and significance of these forms could be retained. We can draw this conclusion after an analysis of the Late Roman and the Early Christian works of art, considreing their compositional structure, balance and interrelations of the elements, interaction with a human figure. The conches play a special role in represented architecture, their deepness and spatial expression being very important characteristics.

Keywords: Early Christian art, represented architecture, architectural elements, Late Antique art

Образцова Ксения Борисовна
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

Оранты Ротонды в Фессалониках: между идеальным и индивидуальным

История изучения иконографической программы мозаик Ротонды в Фессалониках насчитывает целый ряд совершенно разнообразных интерпретаций. Согласно одной из концепций, фигуры орантов, представленные на фоне архитектурных композиций, являются не образами мучеников, но портретами ктиторов. В пользу этого необычного предположения говорят сопроводительные надписи — редкие имена и указание на род деятельности персонажей. Однако традиционное прочтение данных образов как изображения святых кажется более убедительным. На это указывают совпадения имен и профессий в агиографических источниках, а также обнаружение иконографической аналогии образам Косьмы и Дамиана Аравийских, необычность которых до сих пор представляла определенную проблему в историографии.

Вероятно, главной предпосылкой для идеи о том, что оранты Ротонды не являются святыми, стало именно впечатление портретности, которое производят их лики. Ярко выраженное личностное начало в изображе-

нии святых, дающее повод говорить о проблеме портрета, представляется практически уникальной ситуацией. Высочайший художественный уровень живописного ансамбля создает многогранный по своему содержанию тип святого — он понимается одновременно и как конкретный человек, и как обобщенный образ святости. Мозаики оказываются на пограничном положении между однообразностью и вариативностью, выверенной схемой и живописным разнообразием, между универсальным и индивидуальным, между условным и естественным. Лики мучеников Ротонды одновременно и очень подобны друг другу, и демонстрируют чрезвычайное богатство и разнообразие как вариации в рамках единого образного строя. Их единство определяют, прежде всего, весьма условные абстрагирующие приемы — черты лица сводятся к четкой геометрической структуре, сближающей их с окружающей архитектурой, лики идеализированы и безэмоциональны. Однако в нюансах проявляется широкий репертуар художественных средств, ложащихся в основу образного строя и обогащающих общую схему. Проявления индивидуального оказываются скрыты, поэтому они не воспринимаются как условные иконографические черты, но создают впечатление образа конкретного человека.

В общей линии развития раннехристианского искусства все более значимыми становятся черты, определяющие святого как категорию, а не личная характеристика конкретного человека. Аналогичные процессы возможно проследить и в позднеантичном скульптурном портрете. С течением времени портретов становится все меньше, а вместе с тем растут и ценность, и условность этого типа изображения — он уже представляет не отдельную персону, а группу людей, обладающих весьма идеализированными характеристиками. Главным предметом портрета становится не человек, а его достойность быть изображенным. В этом смысле образы мучеников Ротонды представляют собой особое явление, где личное и обобщенное, индивидуальное и идеальное, живое и застывшее оказываются в ситуации баланса. Не утрачивая связи со своей личной историей, не утрачивая своих индивидуальных качеств внешности и характера, святые объединены общим состоянием духа, которое поднимает эти образы на новый уровень.

Ключевые слова: мозаика, раннехристианское искусство, святой, портрет, Салоники, Ротонда

Ksenia Obraztsova
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

The Figures of Orants in the Rotunda in Thessaloniki: Between Ideal and Individual

The iconographic program of the mosaics of the Rotunda in Thessaloniki has been a point of never-fading interest. It caused a number of controversial interpretations. According to one of them, the figures of orants represented against architectural background were not saints, but rather donators. This assertion is supported by the inscriptions accompanying the images that include uncommon names and professions of the persons represented. However, the traditional conception viewing these figures as saints seems more convincing. It is first of all supported by the correspondence of names and professions to the hagiographical sources. Besides that, we propose a new iconographic analogy for the images of saints Cosmas and Damian of Arabia, which seems to confirm the latter point of view and helps to solve this problem.

The main reason that led some scholars to recognize the orants as donators must have been the impression of portrait features given to their faces. This personal attitude in representing saints is virtually unique and raises the problem of portrait. The great artistic value of the ensemble creates a deep and complicated type of saint representation. The saints in Rotunda tend to be perceived as real persons and at the same time as generalized images of holiness. The rendering of the mosaics turns out to be a boundary between monotony and variability, schematization and freedom of expression, and above all between universality and individualization. The faces of martyrs look very similar to each other, but in the same time, they demonstrate an extraordinary diversity of characteristics that should be understood as variations on the general type of image. The unity of the faces is determined by conventional and abstractive artistic means, the use of which transforms the facial features into a definite geometrical structure making the faces look corresponding with the surrounding architecture. The images are idealized and emotionless. On the other hand, a close formal analysis uncovers a broad set of artistic principles shaping the inner character and enriching the general scheme. The traits of individuality are thus concealed, which

prevents them from being seen as mere conventional iconographic features of a person. Instead the images produce a vivid impression of a "portrait".

In the main line of development of the Early Christian art, we can mark a tendency to focus on those features that stress the general quality of holiness in representing the saints, instead of rendering their personal characteristics. A similar process can be traced in the Late Antique sculptural portrait. In the course of time, the number of portraits decreases, while the value and conventionality of such type of image grow. Instead of depicting a single person, an image represents a category of people and the idealized nature uniting it. The portrait focuses on one's worthiness to be portrayed. This makes the mosaics of Rotunda a special phenomenon, where personal and general, individual and ideal, vivid and schematic maintain the balance. Preserving their personal life story, the features of appearance and character, the saints are united by the common state of spirit, which elevates the images to a completely new level.

Keywords: mosaic, Early Christian art, saint, portraiture, Thessaloniki, Rotunda

Доиг Аллан
Оксфордский университет, Великобритания

Святая София и горизонты Империи

В Византии церковь Божественной Премудрости, императорский дворец и ипподром вместе составляли модель Империи. Они представляли сложные соотношения религии, политики и народа. Их физические соотношения, границы, пересечения, пределы, особые зоны, маршруты процессий определяют, разделяют и связывают функциональные зоны. Это позволяет метонимически использовать названия архитектурных элементов в отношении реалий общественной, политической и церковной жизни. Такая символическая связь осуществлялась во время церемониального использования этих пространств и вербально артикулировалась в церемониальных текстах. Наиболее яркий пример в Византии — церковь Святой Софии, которая заключала в себе границы и географические пределы Империи, физически представленные в декоративной геологии ее разноцветной мраморной облицовки. Это сердце Византии воплощало

собой взаимоотношения имперского богословия, политики и власти. Среди церемониальных текстов, которые позволят нам исследовать эту систему смыслов, — панегирики, экфрасисы и архаизированные описания в трактате «О церемониях».

Возможно, сам церемониал следует считать полноценным видом искусства, несмотря на те границы, которые проводятся между произведениями литературы, живописи, ювелирного искусства или архитектуры. Здесь, конечно, неизбежны близкие аналогии с театром, но это не «просто» театр. Церемониал настолько же иконичен, насколько писаная красками икона не является просто живописью, но указывает на некую большую и более глубокую реальность за своими пределами. Византийский церемониал — это «перформативная икона» церковной и политической идеологии Империи, впервые сформулированной Евсевием Кесарийским. Он создал образ Константина — первого христианского императора, который впоследствии совершенствовался каждым «новым Константином» в мизансценах в Святой Софии.

Ключевые слова: Византия, Святая София, императорский дворец, ипподром, церемониал, панегирик, экфрасис, Евсевий, Константин

Allan Doig
University of Oxford, United Kingdom

Hagia Sophia and the Horizons of Empire

The Church of the Holy Wisdom, the Sacred Palace and the Hippodrome in Byzantium together formed a model of the Empire. They represented the complex interrelationships of religion, politics and populace; their physical relationships, borders, intersections, boundaries, restricted spaces, and processional pathways define, separate and link functional spaces, giving rise to the metonymy of architectural elements in relation to social, political and religious elements. This symbolic linking is enacted in the ceremonial use of the spaces and is verbally articulated in ceremonial texts. The Byzantine example finds its focus in Hagia Sophia and how it gathers into itself the borders and geographical horizons of Empire which are physically present in the colourful decorative geology

of its stonework. The heart of Byzantium embodied Imperial theology, politics and power relationships. The ceremonial texts that will guide the exploration of this matrix of meaning include panegyric, ekphrasis and the antiquarian record of the "De Ceremoniis".

It is perhaps the ceremonial itself that should be considered the complete artistic medium despite the boundaries drawn between the contributing literary, pictorial, metalworking, and architectural arts. There is, of course, a close analogy here with theatre, but this is not 'merely' theatre. It is iconic, and just as a painted icon is not merely a painting but points beyond itself to a greater and deeper reality, so is Byzantine ceremonial a 'performative icon' of the religious and political ideology of Empire, first developed by Eusebius in the shaping of Constantine as the first Christian Emperor, and perfected in each 'New Constantine' in the stage setting of Hagia Sophia.

Keywords: Byzantium, Hagia Sophia, Sacred Palace, Hippodrome, ceremonial, panegyric, ekphrasis, Eusebius, Constantine

Четинкая Халюк
Университет изящных искусств имени Синана, Стамбул, Турция

Четыре недавно открытые церкви в Вифинии

В результате недавних реставрационных работ были выявлены новые церковные здания в крупных городах Вифинии, Никее (Изник) и Прусе у Вифинского Олимпа (Бурса). Первая церковь была открыта в цитадели Бурсы во время реставрации городских стен. Она расположена в квартале Топхане, на внешней линии стен. В процессе укрепления стен была обнаружена апсида, а вскоре за ней открылась и часть церкви до середины. Поскольку полные раскопки церкви не входили в число задач этих работ, они были приостановлены. Однако уже сейчас можно с делать некоторые заключения. Здание представляло собой церковь с тремя апсидами и амвоном, на котором есть посвятительная надпись. Хотя комментировать планировку храма было бы преждевременно, можно предположить, что это была раннехристианская базилика.

Вторая и третья церкви были открыты в Никее во время реставрации городских ворот. Сначала была обнаружена капелла в воротах Лефки в северной части. О ней имеются краткие упоминания в реставрационных отчетах и в одной диссертации, однако ее план был неверно интерпретирован. Несмотря на то, что имеются остатки главной и южной апсиды, эту капеллу до сих пор считали однонефной постройкой.

Последнее открытие было сделано всего несколько месяцев назад в Стамбульских воротах. Во время раскопок римской дороги здесь была обнаружена трехапсидная постройка, окруженная несколькими погребениями из обожженных кирпичей. Несмотря на то, что она расположена между двумя воротами, это довольно крупная постройка размером примерно 9 х 6 м. Датировка недавно открытых у ворот Никеи церквей проблематична, поскольку работы ограничивались реставрационными задачами. Можно предположить, что обе церкви относятся к началу XIII в., поскольку в это время городские стены и сам город существенно обновлялись.

Последняя церковь была открыта при реконструкции Изникского музея. Поскольку музей переполнен, возникла необходимость его расширить, и было решено использовать пространство непосредственно к югу от музейного здания. В процессе работ были обнаружены мастерские, колодцы и трубы. Однако важнейшим открытием стала небольшая церковь в юго-западной части раскопа. Внутри и вокруг церкви имеются погребения. Ее пол частично выложен в технике opus sectile. Основываясь на следах чинок в полу, можно предполагать, что церковь перестраивалась после землетрясений XI в.

Ключевые слова: Вифиния, городские стены, Пруса, Никея

Haluk Cetinkaya
Mimar Sinan Fine Arts University Istanbul, Turkey

Four Newly Discovered Churches from Bithynia

Recent restorations revealed new church structures in major cities of Bithynia, namely Nicaea (Iznik) and Prusa ad Olympum (Bursa). First one was discovered in the citadel of Bursa during the restoration of the city walls. It was located

in Tophane neighborhood and in the outer line of walls. During the process of reinforcing the walls, existence of an apse was realized, soon to be followed approximately till the middle part of the church structure. Since the work was not aiming at the excavation of the church entirely works were halted. Despite unfinished excavation some points can be made. It is a three apsidal church with an ambo, on which there is the dedicatory inscription. Although it may be immature to comment on the plan type it would be safe to assume that it was a basilical church from the Early christian period.

Second and third churches were discovered in Nicaea during the restoration of the city gates. First was the discovery of the chapel inside the Lefke gate in the north. It was shortly mentioned in the archaeological reports and in a doctoral dissertation but plan of it was wrongly identified. Despite having traces of a main apse and a southern one it was claimed to be a single naved structure.

The newest of the discoveries was made inside Istanbul gate only a few months ago. A three apsidal structure, which is surrounded by several burials of baked clay, was unearthed while intending to reach the Roman period road. Despite being located between two gates of Istanbul it is a fairly large structure with the dimensions of approximately 9 x 6 metres. Dating of the recently discovered churches by the city gates of Nicaea is problematic, since works were limited to the restorations. But an early 13th century date may be suggested for both, basing on the large renewal of the city walls and reviving the city itself.

The last church was discovered during the enlargement of Iznik museum. Since the museum is packed there was a need to enlarge it and it was thought to be best to make use of the space immediately south of the museum structure. In the process workshops and water pits and pipes where unearthed. But the most important discovery was a small church in the most southwestern part of the excavation area. In and around the church there are burials. Parts of the church floor is in opus sectile technique. Basing on the marks of the repair on the floor the church might have been rebuilt after the earthquakes of the 11th century.

Keywords: Bithynia, city walls, Prusa ad Olympum, Nicaea

Виноградов Андрей Юрьевич
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Российская Федерация

О границах деятельности средневизантийской строительной артели (на одном примере 1040-х гг.)

В последнее время Р. Оустерхаут и Д. Д. Ёлшин обратили внимание на ряд общих черт в выдающихся византийских храмах 1030–1040-х годов. В 1042/3 г. константинопольский диикит Иоанн Орфанотроф построил южные галереи и парэкклесий Св. Николая в Мирах Ликийских, где в подпружных арках и в двойных арках над входами чередуются группы из трех-четырех плинф и каменные блоки аналогичной ширины. Такой прием (часто скрывавшийся потом штукатуркой), как и ряд других, встречается и в перестроенных в 1037–1046 гг. частях храма Воскресения в Иерусалиме, и в построенном по заказу Константина IX Мономаха кафоликоне Неа Мони на Хиосе (1042–1049). В последнем с «полосатыми» арками соседствуют в интерьере арки с чередованием камней (темных и светлых).

Поскольку арки из чередующихся плинф и камней мы видим в Ликии с ранневизантийского периода, то нам представляется более вероятным, что у работавших в 1040-х годах мастеров они появились оттуда, причем впервые, вероятно, именно в Мирах (в 1042/3 г.). Об этом свидетельствует и отсутствие кладки opus mixtum, присутствующей в Иерусалиме и на Хиосе, и ступенчато повышающиеся подпружные арки, указывающие на работу анатолийских мастеров. Из Мир малоазийские строители отправились, вероятно, в Иерусалим (1043–1046), где соединились со столичными мастерами, использовавшими технику opus mixtum и сложные пучковые пилястры, находящие редкую аналогию в церкви Св. Георгия в Манганах (а также в Спасе Черниговском), а затем на Хиосе эта артель соединилась с мастерами «элладской» школы, откуда ее константинопольские и «элладские» члены частично ушли в Чернигов. В таком случае, вся деятельность этой менявшей состав артели приходится на правление Константина Мономаха, по чьему заказу она частично и работала (в Иерусалиме и на Хиосе).

Ключевые слова: византийская архитектура, строительная артель

Andrey Vinogradov
The National Research University "Higher School of Economics", Russian Federation

On the Bounderies of the Activities of a Middle Byzantine Building Crew (an Example from the 1040s)

Recently R. Ousterhout and D. D. Jolshin noticed a number of similarities in the outstanding Byzantine churches of the 1030–1040s. In 1042/3 the Constantinopolitan dioiketes John Orphanotrophos built the southern gallery and parekklesion in St. Nicholas church in Myra, where in the buttress arches and double arches above the entrances groups of 3–4 bricks alternated with stone blocks of similar width. Such decoration (often consequently hidden by plaster), as well as a number of other traits, are also peculiar for the 1037–1046 reconstruction of the Resurrection church in Jerusalem and the katholikon of Nea Moni on Chios ordered by Constantine IX Monomachos (1042–1049). In the latter the "striped" arches with alternating stones (dark and light) are placed also in the interior.

The arches of alternating plinths and stones can be found in Lycia from the Eraly Byzantine period. Therefore, it is likely that the masters who used this technique came from Lycia. They first went to Myra in 1042/3: this is indicated by the lack of opus mixtum masonry, present in Jerusalem and Chios, and by stepped buttress arches, indicating the work of Central Anatolian master builders. From Myra these Anatolian builders probably went to Jerusalem (1043–1046), where they joined the Constantinopolitan craftsmen, who used the technique of opus mixtum and clustered pilasters, finding a rare analogy in the church of St. George in Manganai and in the Saviour Cathedral in Chernigov. Later, on Chios, this crew joined the masters of "Helladic" school, wherefrom some of the Constantinopolitan and "Helladic" members went to Chernigov. In this case, all the activities of this changing crew fall into the reign of Constantine Monomachos, at whose command it was partially working (in Jerusalem and on Chios).

Keywords: Byzantine architecture, building crew

Захарова Анна Владимировна
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

Формирование иконографической программы византийского храма: новый взгляд с приграничных территорий

Окончательная победа над иконоборчеством в 843 г. поставила перед византийской Церковью важную и сложную задачу. В короткое время было необходимо восстановить в храмах мозаики и фрески, зримо воплощающие основные догматы Православия. Исследователей давно интересует вопрос о том, как именно была разработана система монументальной декорации византийского храма, ставшая впоследствии классической и описанная Отто Демусом семьдесят лет назад на примере более поздних ансамблей. Этот вопрос проблематичен, поскольку произведения монументальной живописи второй половины IX — начала XI в. сохранились очень неравномерно: константинопольские памятники известны лишь по нескольким фрагментам мозаик и описаниям, на Балканах и греческих островах также сохранилось очень немного, зато до нас дошли десятки расписанных пещерных храмов в Каппадокии на восточных границах Византийской империи. Последние обладают ярко выраженными особенностями как в стиле живописи, так и в иконографии. Тем не менее, исследователями уже предпринимались попытки привлечь этот материал для понимания процессов, развивавшихся в столичном искусстве.

Мы предлагаем пересмотреть эти вопросы на новом уровне знаний о византийском искусстве IX–XI вв. Для этого мы хотим выделить некоторые каппадокийские ансамбли, в которых так или иначе проявляется столичное влияние: церкви Кылычлар, Эль Назар, Новая Токалы в Гёреме, Ала и Дирекли в Белисирме, Кубелли килисе и церковь Св. Варвары в Соганлы, Тагар близ Ургюпа и др. В системе декорации куполов, апсид, сводов и стен будут проанализированы те иконографические решения, которые отличаются от традиционных для данного региона более старых схем. В этом отношении более показательны пещерные храмы, имитирующие архитектуру константинопольских крестово-купольных церквей, хотя в отдельных случаях влияние столичных иконографических схем можно

видеть и в более простых по пространственной организации ансамблях. Не вдаваясь в детальное исследование иконографии тех или иных сюжетов, мы попытаемся реконструировать сами принципы формирования программ и сопоставим их с известными по фрагментам или по описаниям столичными памятниками.

Привлечение каппадокийского материала и сравнение его с ансамблями на европейской территории Византийской империи позволяет уточнить некоторые нюансы в истории формирования монументальной декорации византийского храма в послеиконоборческий период. Исследование показывает, что это был многоступенчатый и сложный процесс, на который оказывали влияние факторы различного порядка. В искусстве византийских провинций усвоение новшеств также принимало многообразные формы, но в целом развитие шло в том же направлении, что и в столице.

Ключевые слова: византийская монументальная живопись, иконографическая программа, Каппадокия, Константинополь, мозаики, росписи

Anna Zakharova
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

Development of Byzantine Church Iconographic Programme: A New Perspective from the Borderlands

After the victory over Iconoclasm in 843 the Byzantine Church faced an important and complicated problem. In short time it had to restore the mosaics and frescoes in churches that would visually embody the main dogmas of Orthodoxy. In what way did the system of monumental decoration of Byzantine churches develop that later became classical and was described seventy years ago by Otto Demus basing on some later monuments? This question is problematic as soon as the monumental painting from the second half of the 9th through the early 11th century survives in uneven quality and quantity: the Constantinopolitan ensembles are known only by sparse fragments of mosaics and some ekphraseis; little survives in the Balkans and on the Greek islands, yet dozens of painted cave churches exist in Cappadocia, the Eastern borderlands of the Byzantine Empire. The latter demonstrate some peculiarities in painting style and iconography. Yet

the scholars have already attempted to use this material for understanding the development of Metropolitan art.

We would like to look afresh at these questions on the new level of knowledge of Byzantine art of this period. We propose to single out some Cappadocian ensembles showing Metropolitan influence: the churches Kılıçlar, El Nazar, New Tokalı in Göreme, Ala and Direkli in Belisirma, Kubelli and St Barbara in Soğanlı, Tağar near Ürgüp and others. In the decoration of the domes, the apses, the vaults and the walls, we shall analyze those iconographic solutions that are different from the old schemes traditional for this region. In this respect, some cave churches imitating the Constantinopolitan cross-domed churches are more indicative, although in some cases simpler structures also show the influence of Metropolitan iconography. Without going into details in the iconography of single subjects, we shall try to reveal the principles of shaping of these programs, in comparison with the fragments and descriptions of coeval ensembles in Constantinople and the Balkans.

This comparative analysis will allow us to get a more precise and detailed understanding of the formative process of Byzantine church decoration during the two centuries after Iconoclasm. Our research shows that this was a multistage process influenced by many different factors. The impulses from Constantinople were gradually assimilated and modified in the art of the Byzantine provinces, yet their artistic development went in the same direction as in the capital.

Keywords: Byzantine monumental painting, icoogrpaphic program, Cappadocia, Constantinople, mosaics, wall paintings

Криза Агнеш
Кёльнский университет, Германия

Богоматерь Знамение и прение об опресноках

В XI в. в византийской богородичной иконографии происходят примечательные изменения. Популярный образ Богоматери Никопеи, с Эммануилом в мандорле перед градью, существенно изменяется. В новом варианте Богородица уже не держит мандорлу, а изображается с поднятыми руками, тогда как Младенец в мандорле сверхъестественным образом парит

перед Ее грудью. Интересно, что эта модифицированная версия Никопеи, так называемая Богоматерь Знамение (среди других названий встречается также Эпископсис и Платитера), постепенно заменила первоначальный образ, который практически исчезает после XII в. Последний известный образ Никопеи в главной апсиде сохранился в церкви Св. Софии в Охриде середины XI в. В поздневизантийский и поствизантийский период новый вариант — Знамение — становится одним из наиболее распространенных богородичных образов в декорации апсид. Иконография Знамения была особенно популярна в Новгороде, о чем свидетельствуют и чудотворная икона середины XII в., и фреска в апсиде церкви Спаса на Нередице (1199).

Искусствоведы связывают эту трансформацию иконографии с происходившим в константинопольском Влахернском монастыре чудом от иконы Богоматери и объясняют ее византийской теорией образа того времени.

В этом докладе будет выявлено евхаристическое значение образов и Никопеи, и Знамения. Будет подтверждена значимость византийского литургического богословия XI в. для истории византйиского искусства, на которое оказало глубокое влияние мистическое учение Симеона Нового Богослова (949–1022). Последователем Симеона был Никита Стифат (ок. 1005 — ок. 1090), одно из главных действующих лиц спора об опресноках между латинянами и греками. Эти споры о евхаристическом хлебе привели к взаимному отлучению между Константинополем и Римом в 1054 г. В данном докладе будет доказано, что иконография Богоматери Знамения с Младенцем в медальоне, парящем перед Ее грудью, соответствует основным аргументам православных в прениях об опресноках. Соответственно, мы осветим некоторые антилатинские идеи, заложенные в этой богородичной иконографии, широко распространенной в византийском и древнерусском искусстве.

Ключевые слова: иконография Богоматери, византийское искусство, Новгород, Евхаристия

Agnes Kriza
University of Cologne, Germany

The Znamenie-Platytera Image of the Theotokos and the Azymes controversy

The eleventh century saw remarkable changes in Byzantine Marian iconography. The Theotokos Nikopoios, the popular image of the Virgin holding the mandorla of Emmanuel, went through a profound transformation: in the novel image, the Theotokos does not hold the mandorla any more, but she appears with arms raised, thus, the Child in the mandorla is supernaturally hovering on her chest. Interestingly, this modified version of the Nikopoios, the so-called Znamenie (other names include Episkepsis and Platytera) gradually superseded the original image, which practically disappeared after the 12th century. The last extant Nikopoios image in a central apse is in the Ohrid Sophia church from the mid-11th century, while the new Znamenie image became one of the most common Marian images of Orthodox apse decorations in late and post-Byzantine period. Znamenie was especially popular in Novgorod: both the 12th-century miraculous Znamenie icon and the Theotokos with hovering medallion in the apse of the Saviour church in Nereditsa (1199) witness to the importance of this iconography in medieval Russian art.

Art historians link this transformation of iconography with the icon miracles in the Constantinople Blachernae church and explain it with contemporary Byzantine image theory.

This paper, however, will highlight the Eucharistic meaning of both the Nikopoios and the Znamenie images. It will maintain the significance of 11th-century Byzantine Eucharistic theology for the history of Byzantine art which was profoundly influenced by the mystical teachings of Symeon the New Theologian (949–1022). Symon's follower was Niketas Stethatos (c. 1005 — c. 1090), a protagonist of the azymes controversy between the Latins and the Greeks. This debate over the Eucharistic bread led to the mutual excommunication between Constantinople and Rome in 1054. This paper will demonstrate how the Znamenie with hovering medallion conveyed the main arguments of the Orthodox in the azymes controversy. Accordingly, it will shed light on the overlooked anti-Latin tenet of this wide-spread Marian image of Byzantine and Russian art.

Keywords: Marian iconography, Byzantine art, Novgorod, Eucharist

Алексеев Иван Антонович
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Российская Федерация

Цикл апостольских страданий в капелле над южным алтарем Софии Охридской

Над северной и южной алтарными капеллами церкви Св. Софии в Охриде располагаются две симметричные капеллы второго яруса. В капелле над южным алтарем фрагментарно сохранилась живопись; о наличии или отсутствии живописи над северным алтарем сведений нет.

Одним из первостепенных является вопрос о времени появления самой капеллы, поскольку собор Софии Охридской с IX в. несколько раз видоизменялся, в том числе и при архиепископе Льве Охридском (1034–1056). На протяжении первой половины XX в. между учеными велась полемика по поводу времени пристройки капелл. Целый ряд исследователей придерживались той версии, что капеллы возникли в IX в. и являются оригинальной частью первоначальной постройки. Ранним XI в. датировал капеллы Р. Любинкович. Существуют труды, доказывающие строительство капелл на рубеже XII–XIII вв. В более ранней статье Д. Коцо приписывал кладку, в которой выполнены капеллы, к XIV в. (имея в виду перестройку уже существовавшей на тот момент капеллы). Эта точка зрения нашла поддержку в статье Д. Бошковича и К. Томовски.

На данный момент в научной литературе по поводу датировки самих капелл приняты точки зрения Г. Бабич или С. Чурчича. Г. Бабич говорит о том, что сами боковые капеллы были пристроены не позднее конца XII в. С. Чурчич пишет о единовременности создания основного объема храма и капелл в XI в.

Иконографическая программа помещения над южным алтарем Охридской Софии рассматривается в ряде исследований; несколько изображений, принадлежащих этому циклу, опубликованы Г. Милле. Наиболее подробно программа капеллы прочитана и проанализирована Г. Бабич

в ее диссертации. Однако в русскоязычной историографии она почти не известна.

Р. Любинкович говорит о том, что живопись относится ко второй половине XII в., и в качестве аналогий приводит фрески церквей Святых врачей (Косьмы и Дамиана) в Касторье, Св. Георгия в Курбиново, Св. Пантелеймона в Нерези. Однако позже автор датирует живопись первой половиной XII в. Подробно капелла была исследована П. Мильковичем-Пепеком в 1959–1960 гг. Ученый относит живопись ко второй половине XII в. Тем не менее, он допускает и более позднюю датировку и говорит о том, что на территории Македонии живопись комниновского стиля задержалась вплоть до второй половины XIII в. Г. Бабич датирует живопись XII в.

Наконец, принимая во внимание вышеперечисленные точки зрения относительно датировки памятника, В. Джурич говорит о невозможности точно датировать эту живопись из-за отсутствия источников. В то же время исследователь допускает возможность возникновения этой живописи и во второй половине XI в.

Вопрос о датировке и стиле росписей требует дальнейшего исследования. В докладе будут представлены основные его направления. Представляется, что датировка росписей капеллы не выходит за пределы XI–XII вв.

Ключевые слова: монументальная живопись, София Охридская, капелла, цикл апостольских страданий

Ivan Alexeev
The National Research University "Higher School of Economics", Russian Federation

The Cycle of Apostolic Martyrdom in the Chapel over the Southern Altar in the Church of St. Sophia in Ohrid

Over the northern and southern altar chapels of St. Sophia church in Ohrid there are two more symmetric chapels of the second tier. Paintings have been partially preserved in the chapel over the southern altar; there is no evidence of the existence of paintings in the other chapel.

One of the foremost questions is the problem of dating of the chapels, as soon as St. Sophia cathedral in Ohrid has been reconstructed several times since the 9th century, including the reconstruction under the auspices of the archbishop Leo of Ohrid (1034–1056). During the first half of the 20th century the scholars expressed different opinions on the dating of the chapels. Some researchers believed that the chapels appeared in the 9th century and were the original part of the initial building. R. Lyubinkovic thought that the chapels belonged to the beginning of the 11th century. Other scholars suggested that the chapels were built in the 12th–13th centuries. In one of his early articles D. Koco dated the masonry of the chapels to the 14th century. This point of view was supported in the article by D. Bošković and K. Tomovski.

At present the viewpoints of either G. Babić or S. Ćurčić are commonly accepted. G. Babić claimed that the side chapels were added no later than the end of the 12th century. S. Ćurčić maintains that they were created in the same time with the main part of the cathedral, i.e. in the 11th century.

The iconographic programme of the room over the southern altar was discussed in several researches. Some images belonging to this cycle were published by G. Millet. G. Babić in her dissertation analyzed the chapel programme in the most profound way. Yet these wall paintings are mostly unknown in the Russian historiography. R. Ljubinković dated these frescoes to the second half of the 12th century and compared them with the wall paintings of the churches of Agioi Anargyroi in Kastoria, St. George in Kurbinovo, St. Pantaleimon in Nerezi. But later he related them to the first half of the 12th century. The chapel was explored in detail by P. Miljković-Pepek in 1959–1960. The researcher dated the paintings to the second half of the 12th century. However, he wrote that these frescoes could have been created even later, as soon as the archaizing trend in painting based on the late-Comnenian style, was prevailing in Macedonia until the second half of the 13th century. G. Babić dated the paintings to the 12th century. Finally, taking into consideration all these viewpoints, V. Djurić concluded that it is impossible to date these paintings due to the lack of evidence. At the same time, the scholar suggested that the paintings could have been created in the second half of the 11th century.

The style and the dating of these paintings are still to be investidated, which is the aim of my research. At present it seems prudent to give a broad dating to the 11th–12th centuries.

Keywords: frescoes, Church of St. Sophia in Ohrid, chapel, cycle of apostolic, martyrdom

Виноградова Елена Александровна
Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, Российская Федерация

Живопись Никейской империи: границы и градации

В настоящем сообщении будет представлен обзор сохранившейся живописи Никейской империи. На примере этих памятников мы попытаемся понять, как комниновский стиль XII в., постепенно видоизменяясь, переходит в палеологовский стиль второй половины XIII в. Обычно этапы этого перехода прослеживают по хорошо сохранившимся ансамблям Сербии, таким как Студеница, Милешева, церковь Свв. Апостолов в Пече и Сопочаны. Однако все эти шедевры разнятся между собой. Фрагментарно сохранившиеся фрески Никейской империи также позволяют проследить этапы этого перехода и, как нам кажется, восполнить лакуны в истории развитии стиля XIII в.

Еще О. Демус и В. Н. Лазарев предположили, что именно в Никейской империи возникло то классицизирующее направление в искусстве, пиком которого стали великие памятники второй половины XIII — начала XIV в.: Сопочаны и ансамбли Палеологовского ренессанса. Никея была центром классической образованности, здесь были философские и богословские школы, здесь писали на антикизирующем языке. Стремление подражать своему великому прошлому было связано, по мысли Демуса и Лазарева, с противопоставлением себя латинскому Западу, оккупировавшему Константинополь.

Известно, что в Никейской империи не было жесткой централизации. Иоанн III Ватац (1221–1254), преемник Федора I Ласкаря, переносит монетный двор и казну в Магнезию, а своей резиденцией делает Нимфей в Ионии. Никейские императоры пребывали в основном там, изредка наезжая в Никею, которая остается важной крепостью и местопребыванием Константинопольского патриарха. Это приводит к появлению нескольких художественных центров.

К раннему этапу, по-видимому, первой трети XIII в. можно отнести росписи пещерных церквей Латмоса (за воротами монастыря Келливарон, Христа над Старым Латмосом, св. Павла Латрейского) и на скале Инчекемер Таш неподалеку. В них отголоски динамического стиля XII в. соединяются с новыми признаками — объемными характерными ликами, моделированными в живой пастозной технике.

Следующий этап представлен росписью в Кириакоселлии на Крите (1230–1236), выполненной, как показали М. Ахимасту-Потамиану и М. Борбудакис, никейскими художниками, так как храм находится в крепости, бывшей форпостом Никейской империи на Крите. Оттуда Иоанн Ватац пытался подчинить своей власти весь остров. Это очень вдохновенная роспись хорошего качества, хотя и с чертами провинциализма. Ей свойственна пространственность композиций, сложная архитектура, динамичные позы и развороты персонажей, имеющих объемные фигуры и пластичные лица. Характер моделировки переливающихся тканей демонстрирует значительное новаторство.

Росписи, созданные около середины века в двух пастофориях базилики Св. Софии в Никее, продолжают и развивают тенденции, намеченные в Кириакоселлии. Это роспись высокого качества, для которой характерны монументальные масштабы фигур святых и ангелов, очевидный акцент на объеме, живые развороты фигур, правильные крупные и красивые черты лиц. Стиль росписей Св. Софии в Никее связан со следующим этапом в развитии искусства XIII в., скорее всего, второй четверти века (как считал М. Рестле). Вопреки мнению М. Алпатова, никакого архаизма в росписях Св. Софии не заметно, напротив, впечатляет монументальный классицизм этой плохо сохранившейся росписи. Эта роспись должна быть поставлена где-то между Милешевой и Сопочанами. Действительно, Св. София становится с 1220-х годов патриаршим собором Никеи. Росписи были созданы, вероятно, после реставрации базилики.

Таким образом, плохо сохранившиеся и мало известные памятники Никейской империи позволяют лучше понять художественные процессы XIII в., приведшие к появлению раннепалеологовского стиля.

Ключевые слова: византийская живопись, Никея, XIII век, Латмос, Крит

Elena Vinogradova
Orthodox St. Tikhon Humanitarian University, Russian Federation

Painting of the Empire of Nicaea: Limits and Gradations

The paper will present a survey of the murals in the former Empire of Nicaea. We shall try to understand how the Comnenian style of the 12th century, gradually changing, turned into the Palaeologian style of the second half of the 13th century. Usually the stages of this transition are traced through the well-preserved frescoes of Serbia, such as Studenica, Mileševa, St. Apostles in Peč and Sopoćani. However, all these masterpieces differ from each other. Fragmentarily preserved frescoes of the Nicaean Empire will help us to fill in the gaps in our understanding of this transition.

O. Demus, V. Lazarev and some other scholars believed that the classical trend in Byzantine art which reached its peak in the second half of the 13th — beginning of the 14th centuries (Sopoćani and the painting of Palaeologian Renaissance) originated in the Empire of Nicaea. Nicaea was the center of classical education, there were philosophical and theological schools which cultivated an archaic language. The desire to imitate the great past was connected, according to Demus and Lazarev, with the opposition to the West and the Latins occupying Constantinople.

It is known that the Empire of Nicaea was not highly centralized. John III Vatatzes (1221–1254), the successor of Theodore I Laskaris, transferred the mint and the treasury to Magnesia, and his residence was in Nymphaion in Ionia. The emperors of Nicaea stayed mainly there, occasionally visiting Nicaea, which remained an important fortress and the seat of the Patriarch of Constantinople. This led to the emergence of several art centers.

To the first stage, probably to the first third of the 13th century, we can attribute the paintings of Latmos (monastic caves outside of Kellibaron' gate, Christ's cave over Ancient Latmos, and that of St. Paul of Latmos) and the cave church on the Inçekemer Taş rock nearby. In these paintings some echoes of the dynamic style of the 12th century are combined with some new trends such as voluminous characteristic faces, modeled in lively pastose technique.

Next stage is represented by the paintings in Kyriakoselia on Crete (1230–1236), executed, according to M. Acheimastou-Potamianou and M. Borbudakis,

by Nicene masters. This church is located in the fortress that was the stronghold of the Nicaea Empire on Crete. It is from there that John Vatatzes tried to establish his power on the island. These are good quality paintings, with much more plasticity and inspiration, however, with some provincialisms. They are characterized by spatial compositions, complicated architecture, dynamic poses and turns of saints with voluminous figures and plastic faces. The way of modeling of the iridescent tissues demonstrates significant innovation.

The frescoes in two pastophoria of St. Sophia in Nicaea continue and develop the trends outlined in Kyriakoselia. Their careful consideration reveals high quality of painting, monumental scale of the figures of saints and angels, obvious emphasis on volume and lively turns, beautiful faces. The style of paintings in St. Sophia of Nicaea is linked with the next stage in the development of the 13th-century art, most likely, of its second quarter (according to M. Restle). Contrary to the opinion of M. Alpatov, no archaism is noticeable in these frescoes. The monumental classicism of this poorly preserved painting is impressive. These frescoes should be placed between Mileševa and Sopoćani. Indeed, St. Sophia became the Patriarchal Cathedral of Nicaea in the 1220s, and the frescoes were created probably after the restoration of the basilica.

Thus, the poorly preserved and little-known monuments of the Nicaean Empire allow a better understanding of the artistic processes in the 13th century which led to the appearance of the early Palaeologian style.

Keywords: Byzantine painting, Nicaea, 13th century, Latmos, Crete

Яковлева Мария Игоревна
Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Российская Федерация

Мозаики церкви Порта Панагия в Пили близ Трикалы (Фессалия): особенности стиля и иконографии

Церковь, расположенная близ деревни Пили в Фессалии и известная под названием Порта Панагия, некогда являлась кафоликоном монастыря «Богоматери Необоримой у Великих Врат» (Θεοτόκου Ακαταμαχήτου των Μεγάλων Πυλών). Ктиторская надпись о строительстве храма

не сохранилась, однако из более поздних письменных свидетельств, передающих ее содержание, известно, что он был возведен в 1283 г. по заказу севастократора Иоанна I Ангела Комнина Дуки, внебрачного сына эпирского деспота Михаила II, унаследовавшего после смерти отца владения в Фессалии. Храм представляет собой трехнефную базилику с трансептом и тремя апсидами. Позднее, вероятно, в середине XIV в., к нему был пристроен обширный нартекс, увенчанный куполом.

От первоначального живописного убранства основного объема храма, помимо росписей в алтарной части и, возможно, ктиторской фрески в аркосолии южной стены, сохранились два ростовых мозаичных образа на западных гранях предалтарных столбов — Спасителя (на северном столбе) и Богоматери с Младенцем (на южном), датируемые временем между 1283 г. (дата строительства храма) и 1289 г. (год смерти Иоанна I). По-видимому, эти изображения являлись единственными элементами мозаичного убранства храма. Образы Спасителя и Богоматери заключены в мраморное резное обрамление, свидетельствующее о том, что они мыслились в качестве монументальных икон.

Мозаики отличает своеобразный характер, заключающийся в монохромности и тяготении к плоскостности, что отчасти объясняется особенностями использованных здесь материалов, среди которых отсутствует смальта. Однако вполне вероятно, что индивидуальные особенности мозаик в церкви Порта Панагия обусловлены также тяготением исполнивших их мастеров к старым образцам. Ориентация на древние памятники особенно отчетливо прослеживается в моделировке ликов, которая носит явно архаизирующие черты и отдельными приемами (резко выделенным черным контуром, способами изображения складок на лбу и теневых участков под носом и ртом и пр.) напоминает мозаики рубежа XI–XII вв. Разумеется, речь не идет об абсолютном сходстве с раннекомниновскими памятниками: образы в церкви Порта Панагия трактованы более лапидарно и кажутся почти бесплотными по сравнению с мозаиками, созданными около 1100 г., с их весомой материальностью и сочной структурной разработкой формы. Однако очевидно, что работавшие здесь мастера заимствовали из арсенала мозаичистов раннекомниновской эпохи отдельные выразительные средства, в конце XIII в. носившие уже архаичный характер. В связи с этим малоубедительными представляются встречающиеся в исследовательской литературе попытки связать мозаики Порта Панагии

с исполненным примерно в то же время (между 1283 и 1296 гг., или чуть позже — между 1294 и 1296 гг.) мозаичным убранством церкви Богоматери Паригоритиссы в Арте, художественный язык которого предвосхищает некоторые приемы, окончательно сформировавшиеся уже в первой четверти XIV в.

Отдельного внимания заслуживает ряд иконографических деталей (например, поза и одеяния Младенца), некоторые из которых находят близкие параллели в западноевропейской, в частности, итальянской, живописи конца XII–XIII вв., что свидетельствует о широком культурном обмене, связывавшем в это время разные регионы Средиземноморья.

Ключевые слова: Порта Панагия, Фессалия, мозаики, иконография, стиль

Maria Iakovleva
The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art, Russian Federation

Mosaics at Porta Panagia in Pyli near Trikala (Thessaly): Particularities of Style and Iconography

A church located near the village of Pyli in Thessaly and known under the name of Porta Panagia, once was the Katholikon of the Monastery dedicated to the Invincible Mother of the Great Gates (Θεοτόκου Ακαταμαχήτου των Μεγάλων Πυλών). The dedicatory inscription has not survived; however, from some more recent manuscripts, which claim to copy it, it is known that the church was founded in 1283 by the sebastokrator Ioannes I Angelos Komnenos Doukas, an illegitimate son of the despot of Epiros Michael II, who inherited the region of Thessaly after his father's death. The church is a three-aisled transverse-vaulted basilica with three apses. An ample domed exonarthex was added later, probably in the mid-14th century.

From the original decoration of the main space of the church, besides the murals of the sanctuary and, probably, the fresco in the arcosolium on the southern wall, two mosaics have been preserved, located on the two piers in front of the altar — full-length images of Christ (on the northern pier) and the Virgin with the Child (on the southern pier). These images, which seem to be the only

mosaic decoration that ever existed in the church, were created between 1283 (the date of the construction of the church) and 1289 (the year of Ioannes I's death). Both mosaics are surrounded by carved marble frames which indicate that they were conceived as monumental icons.

A singular character of mosaics at Porta Panagia, with their extreme monochromaticism and penchant for flatness, can be partly explained by the peculiarities of materials used (glass mosaic tesserae are absent here). However, it is likely that individual features of the mosaics can be explained by the proclivity of masters for ancient shapes. Their commitment to ancient monuments is particularly apparent in the modelling of faces, which is clearly conservative and in some traits (such as sharply highlighted black outlines, manner of depicting the wrinkles on forehead and shadows under the nose and mouth, etc.) resembles some mosaics created around 1100. Of course, we are not talking about the absolute similarity with the Early Komnenian monuments: the images in the church of Porta Panagia are treated in a more lapidary manner and appear almost fleshless compared with the mosaics created around 1100, with their weighty corporeity and technicolor elaboration of features. However, it is obvious that the masters of Porta Panagia borrowed some expressive means from the mosaicists of the Early Komnenian period — the means that looked yet old-fashioned in the late 13th century. Some scholars have attempted to link the mosaics at Porta Panagia with the almost contemporaneous (1283–1296, or a little later, 1294–1296) mosaic decoration in the church of Panagia Paregoritissa in Arta. In this regards, such opinion seems to be unconvincing, for the artistic language of the latter foreshadows certain features that completely took shape only in the first quarter of the 14th century.

Special mention should be made of iconographic details (for example, the posture and garments of the Child Christ), some of which find close parallels in West European, in particular, Italian painting of the late 12th and 13th centuries and therefore bear witness of a broad cultural exchange which at that time connected different regions of the Mediterranean world.

Keywords: Porta Panagia, Thessaly, mosaics, iconography, style

Боброва Наталья Николаевна
Государственный Русский музей, Российская Федерация

Фрески собора Сан-Лоренцо в Генуе — византийское искусство начала XIV в. на западноевропейской почве

Кафедральный собор Генуи, посвященный св. Лаврентию, на протяжении своей многовековой истории пережил множество событий, одним из которых стал пожар 1296 г. В результате пожара интерьер собора пострадал настолько, что потребовалось полностью перестроить внутренние колоннады. Работы по восстановлению храма после пожара были закончены в 1307 г. и 1312 г., о чем сообщает пространная надпись в центральном нефе. Вероятно, в это же время для украшения собора фресками в Геную был приглашен византийский мастер, исполнивший монументальную композицию «Страшный Суд» на западной стене над главным входом в храм. Роспись демонстрирует черты развитого палеологовского стиля и находится в русле художественных тенденций византийской живописи начала XIV в., в то время как ее иконография, продиктованная требованиями западных заказчиков, отражает актуальные для этого времени аспекты католической богословской мысли. Исследование стиля и иконографии композиции «Страшный Суд» в соборе Сан-Лоренцо было проведено Р. Нельсоном, который предложил датировать роспись началом XIV в. и атрибутировал ее как произведение константинопольского художника.

Кроме сцены Страшного Суда на западной стене, в это же время, по-видимому, были созданы и другие сохранившиеся до наших дней фрески в соборе Сан-Лоренцо: образ конного святого Георгия, фланкированный ростовыми изображениями Иоанна Предтечи и неизвестного святого (возможно, св. Варнавы или апостола Петра) на северной стене, а также поясной образ Богоматери с Младенцем, с обращенными к ней св. Николаем Чудотворцем и св. Лаврентием в люнете на южной стене. Иконография этого богородичного образа имеет особенности и представляет интерес для исследования. Располагавшиеся в люнете на северной стене изображения почти полностью утрачены, так что невозможно судить не только об их стиле, но и о составе росписи. Фрески, сохранившиеся на южной

и северной стенах собора, отличает более сухая манера письма, а также определенная лапидарность в трактовке фигур. Вероятно, некоторое различие живописной манеры этих фресок может свидетельствовать о том, что они были исполнены не непосредственно византийским мастером, а его итальянскими учениками. Насколько нам известно, до настоящего времени эти росписи не становились предметом самостоятельного исследования. В настоящем докладе делается попытка более подробно рассмотреть их стиль и иконографию, а также определить их место в византийской и византинизирующей живописи XIV в.

Ключевые слова: византийское искусство, фрески собора Сан-Лоренцо в Генуе, иконография

Natalia Bobrova
State Russian Museum, Russian Federation

Frescoes of the Cathedral of San Lorenzo in Genoa — Byzantine Art in Western Europe at the Beginning of the 14th Century

The Cathedral of Genoa dedicated to St. Lawrence has survived many turmoils throughout its centuries-long history. One of them was the fire of 1296 resulting in serious damage to the interior of the Cathedral that required a complete rebuilding of the internal colonnades. Reconstruction works were completed in 1307 and 1312, as is reported by an extensive inscription in the central nave. Probably at the same time a Byzantine master was invited to decorate the Cathedral of Genoa with fresco paintings. This master created the monumental composition of the Last Judgment on the western wall above the main entrance to the church. The painting demonstrates features of the developed Paleologean style and is consistent with the main artistic tendencies of Byzantine painting of the early 14th century, while its iconography, determined by the requirements of the Western customers, reflects actual aspect of Catholic theological conceptions of this time. Style and iconography of The Last Judgment composition in San Lorenzo Cathedral were examined by R. Nelson, who assumed that this painting was executed at the beginning of the 14th century by a Constantinopolitan artist.

In addition to the scene of the Last Judgment on the western wall, some other frescoes were created in San Lorenzo Cathedral apparently at the same time: St. George on horseback flanked by full-length images of John the Baptist and an unknown saint (possibly St. Barnabas or St. Peter) on the northern wall, as well as a bust of the Virgin with the Child flanked by St. Nicholas and St. Lawrence in the lunette on the southern wall. The iconography of this image has some features which are of interest for research. Frescoes located in the lunette on the northern wall of the Cathedral are almost completely lost, so that it is impossible to judge not only about their style, but also about their composition. Frescos preserved on the southern and northern walls of the Cathedral compared to The Last Judgment scene are distinguished by a more restricted style, as well as by a certain conciseness in the modeling. Peculiarities of their picturesque manner may indicate that they could have been created not by a Byzantine master himself, but by his Italian pupils. As far as we know, these paintings have not yet been the subject of a special research. In this report an attempt will be made to examine their style and iconography in more detail, as well as to determine their place in Byzantine and Byzantinizing painting of the 14th century.

Keywords: Byzantine art, frescoes of the Cathedral of San Lorenzo in Genoa, Byzantine painting of the early 14th century, iconography

Албани Дженни
Министерство культуры и спорта Греции, Греция

За пределами женственности. Св. Евгения и св. Анастасия в византийском искусстве

В византийской агиографии с V в. известны жития святых жен, которые, переодевшись монахами, жили в мужских монастырях, скрывая свой пол и становясь мужественными подвижниками. Эти святые трансвеститы были очень популярны в византийской агиографии V–VII вв. Их жития, написанные в Египте, Сирии и Палестине, впоследствии вошли в менологии и синаксари. После того, как эти территории были завоеваны арабами, в средневизантийский период агиография переключилась на другие типы женской святости, оставив в стороне этих подвижниц.

Можно по-разному интерпретировать подвиг этих женщин, переодевшихся монахами. С древности мужество ассоциировалось с положительными качествами, тогда как женственность — со слабостью и духовной нищетой. В соответствии со святоотеческими писаниями, преодоление женственности было для женщин единственным путем для спасения души, и агиографы восхваляли усилия своих героинь, направленные на преодоление женской природы. По мнению большинства ученых, именно по этой причине византийские агиографы, невзирая на библейский запрет и на постановления Гангрского собора середины IV в., изображали этих святых трансвеститов как исключительных людей, превзошедших ограничения пола. С другой стороны, некоторые исследователи видят в отношении к таким святым женам попытку подражать с ильному полу и приобрести равный с ним статус в патриархальном обществе. Таким образом, святая жена, переодевшаяся в мужчину, — противоречивая фигура, которая вызывает восхищение и в то же время споры.

Хотя истории о святых женах, переодевшихся монахами, уже не раз были предметом интердисциплинарных исследований, иконография этой особой категории святых мало привлекала внимание ученых (за исключением св. Феклы, первой переодевшейся в мужское платье и, возможно, ставшей образцом для всех последующих). Цель этого доклада — обсудить проблемы гендерной идентичности и иконографии в византийском искусстве IX–XVI вв. на примере святых жен, переодевшихся в мужское платье. Используя как письменные, так и изобразительные источники, мы рассмотрим образы св. Евгении и св. Анастасии. На их примере мы постараемся исследовать процесс создания двойственной гендерной идентичности и визуального языка, использовавшегося для этого византийскими художниками. Мы постараемся показать, что роль столицы, Константинополя, в формировании визуальной идентичности этих святых жен, была решающей. Мы исследуем символическое значение транс-агиографических портретов, существовавших в консервативной в остальных отношениях программе византийской храмовой декорации.

Изображение святых трансвеститов в Византии ставит под сомнение принятые представления о гендерной идентичности в средневековой культуре и заставляет их пересмотреть. Исследование византийских изображений св. Евгении и св. Анастасии показывает, что иконография этих

святых трансвеститов ни в коей мере не была установившейся традицией, а скорее экспериментальным полем для византийских художников.

Ключевые слова: св. Евгения, св. Анастасия, святые трансвеститы, Константинополь, Кипр, византийское искусство

Jenny Albani
Hellenic Ministry of Culture and Sports, Greece

Beyond the Borders of Femininity. St. Eugenia and St. Athanasia in Byzantine Art

Byzantine hagiographic sources from the 5th century onwards contain vitae of holy women, who, disguised as monks, lived in monasteries, concealing their gender and developing male ascetic qualities. These holy transvestites were very popular in Byzantine hagiography from the 5th to the 7th century. Their vitae, written in Egypt, Syria and Palestine, were later included in menologia and synaxaria. After the Arabs conquered these regions, Middle Byzantine hagiography, leaving aside holy transvestites, focused on other types of holy women.

Several interpretations may be given to monastic disguises adopted by women. Since ancient times virility has been associated with positive qualities, while femininity with weakness and spiritual poverty. Transcending femininity was, according to Church Fathers, the only way for women to find soul salvation, and hagiographers praised the efforts of their heroines to overcome their female nature. For this reason, according to most scholars, Byzantine hagiographers, overlooking the prohibitions of the Deuteronomy and the canons of the mid-4th century Synod of Gangra, portrayed these transvestite saints as exceptional persons having overstepped the limitations of their gender. On the other hand, a number of scholars see in the attitude of the female cross-dresser an attempt to imitate the superior sex and acquire equal status within the patriarchal society. The transvestite holy woman is, therefore, an ambiguous figure, being at the same time admired and disputed.

Although legends of holy women disguised as monks have been the object of interdisciplinary study, the iconography of this particular category of female saints, with the exception of St. Thecla, the earliest transvestite saint and probable

model for the others, has attracted little scholarly attention so far. The aim of this paper is to discuss issues of gender identity and iconography in Byzantine art (9th–16th centuries), based on the figure of the transvestite female saint. By exploiting both literary and visual sources and using as case studies of the images of St. Eugenia and St. Athanasia, I will try to explore the process of creating their binary gender identity and the visual language used by Byzantine artists to depict them. Moreover, I will argue that the role of the capital, Constantinople, in shaping the visual identity of these female saints was crucial and examine the symbolic meaning of trans-hagiographic portraits extant in the otherwise conservative iconographic programme of the Byzantine church.

The image of the transvestite female saint in Byzantium challenges the accepted notions of medieval gender identity and invites us to consider an alternative version of the female persona in the Middle Ages. The examination of the Byzantine depictions of St. Eugenia and St. Athanasia reveals that the iconographic rendering of these transvestite holy women was by no means established but rather a field of experimentation for Byzantine painters.

Keywords: St. Eugenia, St. Athanasia, holy transvestites, Constantinople, Cyprus, Byzantine art

Ангеличин Жура Гоце
Национальный институт охраны памятников культуры и Музей, Охрид, Македония

Пещерные церкви на берегу Охридского озера

Среди многих памятников, составляющих культурное наследие Охрида, особое место занимают пещерные церкви и монастыри. Большая их часть размещается в пещерах в скалах, возникших естественным путем или доработанных людьми в разное время. Они впечатляют необычайным разнообразием не только форм помещений, но и росписей.

Появление пещерных церквей и монастырей на берегах Охридского озера невозможно датировать точно ввиду скудости или полного отсутствия письменных источников. Однако истоки этого явления, несомненно, восходят к тому времени, когда в этом регионе поселяются святые Климент

и Наум. Приняв христианство в середине IX в., южные славяне находились в тесном контакте с Византией, ее культурой, духовностью и церковной жизнью, в том числе монашеской. Письменные источники, в первую очередь, жития святых Климента и Наума, освещают истоки монашеской жизни на берегах Охридского озера. Так, подробное житие св. Климента описывает строительство его монастыря, посвященного св. Пантелеймону, куда святой удалился и где провел последние годы жизни в молитве и посте, вместе с братией. Следуя за св. Климентом, его соратник по Моравской миссии пресвитер Наум, также тяготевший к монашеским идеалам, оставляет пастырское служение, приходит на берега Белого озера и возводит храм, посвященный Архангелам Михаилу и Гавриилу. Этот монастырь привлекает большое число монахов, которые впоследствии переходят к отшельничеству и поселяются в пещерах по берегам Охридского и Преспенских озер. Места, где эти угодники Божии проводили свою жизнь в непрестанной молитве, посте и покаянии, стали для их последователей святыми и были превращены в пещерные храмы или кельи.

Новый подъем монашества на берегах Охридского озера приходится на конец XIII — XIV в. и связывается с влиянием новой христианской мистики, воплотившейся в исихастском учении, распространявшемся из афонских монастырей. Именно к этому времени относится наибольшее число пещерных церквей по берегам Охридского озера. Ярко выраженная монашеская принадлежность этих церквей — лишь одна из граней богатой традиции монастырской и церковной жизни, которая оставила и многие другие памятники. Развитие монашества на берегах Охридского озера способствовало появлению новых келий наряду со старыми, новых пещерных церквей и более крупных монастырей. В докладе будут также представлены монашеские колонии из пещерных церквей на берегах озера Преспа, вокруг монастырей Зрзе и Трескавац, на берегах рек Бабуна, Црна и Треска, а также в окрестностях города Кавадарци (церковь Св. Лазаря в Бегниште, церковь Св. Николая в Драдне).

Ключевые слова: монашество, св. Климент, св. Наум, пещерные церкви, фрески

Goce Angelicin Zura
National Institution for Protection of Monuments of Culture and Museum, Ohrid, Republic of Macedonia

Cave Churches on Ohrid Coast Lakeside

In the cultural heritage of the city of Ohrid the cave churches and monastic dwellings occupy an outstanding place. Most of them, embedded in the naturally formed rocks or completed by the human hand in different periods, are really impressing not only in terms of their forms, but also by diversity of paintings.

The appearance of the cave churches and monastic dwelligs on the shores of the Ohrid Lake can not be accurately dated because the written sources are very scarce or completely absent. But certainly we have to seek their beginnings at the time of the arrival of saints Clement and Naum in this region. Embracing Christianity in the middle of the 9th century, the South Slavs stayed in close touch with Byzantium, its culture, spirituality and religiosity including monasticism. The literary documents, the lives of saints Clement and Naum in particular, reveal the roots of monastic organization and life on the shores of the lake of Ohrid. Namely, the extended life of St. Clement speaks of the building of his monastery dedicadet to St. Pantheleimon, where the saint had withdrawn and spent the last years of his life in praying and fasting, along with his brothers. Following the steps of St. Clement, his companion from the mission in Moravia, the presbyter Naum, who also cherished monastic ideals, after leaving pastoral ministry also came to the shores of the White Lake and erected the church dedicated to the Archangels Gabriel and Michael. St. Naum drew a large number of monks in his monastery. Later they accepted the anchoritic way of living and settled in the caves along the shores of the Ohrid and Prespa lakes. The places where these ascetics spent their lives in unceasing prayers, fasting and repenting, became sacred for their later followers and were turned into cave churches and monastic cells.

The shores of the Ohrid Lake witnessed a new rise of monasticism at the end of the 13th — 14th century. It was influenced by the new Christian mysticism embodied in the hesychastic doctrines of the Mount Athos. It is to this period that the largest number of cave churches along the shores of the Ohrid Lake belongs. The distinguished monastic character of these monuments is just one aspect of the rich church tradition otherwise reflected through many other monuments.

The development of the monasticism along the shores of the Ohrid Lake allowed the appearance of new monastic cells, alongside the old ones, new cave churches and lager monastic brotherhoods. The paper will also present the monastic colonies and cave churches at the shores of Prespa Lake, around the monasteries Zrze and Treskavec, along the Babuna, Crna and Treska rivers as well as little known monuments in the vicinity of Kavadarci — St. Lazarus in the village of Begnishte and St. Nicolas in the Dradnya Village.

Keywords: monasticism, St. Kliment, St. Naum, cave churches, fresco

Марка Томич Джурич
Институт балканистики сербской Академии наук и искусств, Сербия

Марков монастырь и новгородские церкви конца XIV — XV века: параллели в иконографии и программах росписей

В докладе будет представлено исследование иконографических и программных параллелей между ансамблями росписей церкви Св. Димитрия Маркова монастыря на Сушице близ Скопье и ряда новгородских храмов конца XIV — XV в. Строительство церкви Св. Димитрия между 1365/1366 и 1371 г. было напрямую связано с политическими успехами и приходом к королевской власти ктитора, Вукашина Мрнявчевича. Церковь была украшена фресками в 1376/1377 г. благодаря усилиям сына Вукашина, короля Марко.

В первой части доклада мы сосредоточимся на программе росписей купола. В отличие от большинства сербских храмов XIV в., в которых как правило медальон с Христом Пантократором окружает композиция «Небесная литургия», в Марковом монастыре небесные силы вокруг Христа представлены как стоящие фигуры, четыре архангела и четыре ангела в царских одеждах с жезлами и зерцалами. Состав ангельских сил, окружающих Пантократора, в византийских храмах XIV в. может варьироваться. Иконографическая и композиционная схема Маркова монастыря наиболее близка новгородской иконографической традиции. Четыре стоящих фигуры архангелов и четыре шестокрыла (серафимы и херувимы), изображенные в Св. Софии Новгородской (1109), впоследствии были повто-

рены в пяти храмах второй половины XIV в.: в церквах Успения на Волотовом поле (1363), Спаса Преображения на Ильине улице (1378), Федора Стратила на ручью (ок. 1378), Спаса на Ковалеве (1380) и Рождества Христова на Красном поле (посл. десятилетие XIV в.). Кроме того, в росписях куполов в церкви Спаса на Ильине улице и в церкви Федора Стратилата на ручью повторяются те же цитаты из Псалтири (Псалом 101: 20–22), что и в Маркове монастыре.

Растущий интерес к теме небесной иерархии, который очевиден в искусстве славянского мира в это время, следует рассматривать не только как усвоение византийской иконографической формулы. Этот интерес также связан с новым обращением к творениям Дионисия Ареопагита в сербской и русской среде в течение трех последних десятилетий XIV в. и далее. Корпус Ареопагитик был переведен на славянский язык сербским старцем Исаией на Афоне в 1371 г. Перевод был сделан по просьбе митрополита Серрского Феодосия, советника деспота Углеши, брата Вукашина Мрнявчевича, правившего Серрской областью. По мнению исследователей, этот сербский перевод корпуса (Санкт-Петербург, РНБ, Гильф. № 46) стал протографом для большого количества болгарских и русских списков.

Во второй части доклада будут рассмотрены особенности цикла менология в Марковом монастыре (сентябрь — декабрь) и в церкви Св. Симеона Богоприимца (1467) в Зверине монастыре (сентябрь — август). Между двумя циклами есть очевидные различия во времени создания, иконографических и агиографических источниках, количестве изображений и расположении каждого из циклов. Тем не менее, есть основания утверждать, что и сербский, и русский ансамбль следуют той же логике. Оба относятся к одной восточнохристианской традиции иллюстрирования церковного календаря, для которой характерно сокращение изображений до единственного типа — портрета святого.

Ключевые слова: Марков монастырь, новгородские фрески, восточнохристианское искусство, византийская иконография

Marka Tomić Djurić
Institute for Balkan Studies, Serbian Academy of Sciences and Arts, Serbia

Markov Manastir and the Novgorod Churches of the Late 14th and 15th Centuries: Parallels in Program and Iconography

The present paper aims to examine iconographic and programmatic parallels between the pictorial ensembles of the church of St. Demetrios at Sušica near Skopje (Markov Manastir) and a group of Novgorod churches of the late 14th and 15th centuries. The construction of St. Demetrios between 1365/1366 and 1371 was directly associated with the political rise and the newly acquired royal dignity of its founder, Vukašin Mrnjavčević. The church was adorned with frescoes in 1376/1377, owing to the efforts of Vukašin's son, King Marko.

The first part of the paper focuses on the programme of the dome of St. Demetrios. In contrast to most 14th-century Serbian churches, in which, as a rule, the medallion of Christ Pantokrator in the dome is surrounded by a depiction of the Celestial Liturgy, at Markov Manastir Christ is encircled with eight standing figures of asomatoi, four archangels and four angels dressed in regal attire, with orbs and scepters in their hands. The structure of the angelic groups that surround the Pantokrator in Late Byzantine churches varies. The closest parallels for the iconographic and compositional formula adopted at Markov Manastir are found in the Novgorodian iconographic tradition. The four standing figures of archangels and four six-winged creatures (seraphim and cherubim) represented in the church of St. Sophia (1109) were repeated in five Novgorod churches of the second half of the fourteenth century: the Assumption in the Volotovo Field (1363), the Saviour-Transfiguration in Iliina Street (1378), St. Theodore Stratelates 'on the Spring' (c. 1378), the Holy Saviour in Kovaliovo (1380), and the Nativity on the Red Field (last decade of the 14th century). The domes of the Saviour-Transfiguration in Iliina Street and St. Theodore Stratelates at the Spring, in addition, feature inscriptions quoting Psalm 101:20–22, the same verses that also appear in the dome at Markov Manastir.

A growing interest in the celestial hierarchy, as attested in the visual arts of the Slavic world in this period, should not be seen merely as an adoption of Byzantine iconographic formulae; this interest also reflects a renewed engagement with the works of Pseudo-Dionysios the Areopagite in the Serbian and Russian

milieu during the last three decades of the 14th century and beyond. The Corpus Areopagiticum was translated into Old Serbian by the monk Isaiah (Inok Isaija) on Mount Athos around 1371. After he became an advisor to Despot Uglješa, brother of Vukašin Mrnjavčević, who ruled the region of Serres, the monk Isaiah was commissioned by Theodosios, Metropolitan of Serres to translate the Dionysian corpus. As has been pointed out, this Serbian translation of the corpus (National Library of Russia in Saint Petersburg, Giljferding Collection, Ms. 46) served as the protograph for a large number of Bulgarian and Russian copies.

The second part of the paper is concerned with the painted menologia at Markov Manastir (September through December) and in the church of St. Simeon the God-Receiver at the Zverin monastery (1467) (September through August). There are obvious differences between the two cycles in terms of their date, iconographic and textual sources, spatial layout, and the number of images included. It can be argued, nonetheless, that both cycles follow the same pictorial logic. They both belong to the same tradition of calendrical illustration in East Christian art, which is characterized by the reduction of the visual programme to only one type of image — the portrait of the commemorated saint.

Keywords: Markov Manastir, Novgorod frescoes, East Christian art, Byzantine iconography

Евтич Ивана
Университет Коч, Стамбул, Турция

Источники и значение живописной декорации фасадов в византийском и поствизантийском искусстве и эстетике

Хотя наружные росписи представляют собой длительную и устойчивую традицию, засвидетельствованную в различных регионах Византийской империи и странах византийского круга, такая декорация фасадов церквей не считалась широко распространенным явлением. Слободан Чурчич ввел это понятие в качестве универсального принципа в византийской архитектуре и подчеркивал необходимость пересмотра византийской архитектурной эстетики в этом аспекте, часто не принимавшемся во внимание. Тем не менее, наружные росписи до сих пор не рассматривались как

неотъемлемая составляющая декора здания. Главная проблема, несомненно, заключается в скудости и фрагментарности археологических данных, которые необходимо фиксировать и собирать систематически. Более того, может показаться удивительным, что кирпичные орнаменты и другие декоративные элементы заштукатуривались, а затем повторялись в красках. Достаточно трудно представить себе фасады церквей, покрытые росписью, поскольку это меняет наше восприятие византийской архитектуры и переводит в другое, непривычное измерение ее традиционную эстетику.

Цель данного доклада — привлечь внимание к тому, что фасадные росписи являются важной проблемой для изучения архитектуры, особенно поздневизантийского и поствизантийского периодов. Мы рассмотрим несколько примеров таких расписных фасадов, разберем набор декоративных мотивов (геометрических и фигуративных) и их размещение на отдельных частях здания. Нас будут интересовать следующие вопросы: какими должны быть подходы к исследованию фасадных росписей? Каковы источники этой практики и в чем ее эстетический смысл? Наконец, какова роль цвета, каково его отношение к архитектурным формам и пространству снаружи и внутри здания? В этом докладе, инспирированном растущим интересом к надписям в монументальной живописи, во многом пересматривается место фресковой декорации в украшении стен, а также влияние данной практики на внешний облик византийских церквей и их восприятие зрителями.

Ключевые слова: наружные росписи, росписи фасадов церквей, византийское и поствизантийское искусство и эстетика

Ivana Jevtic
Koc University — Istanbul, Turkey

Sources and Meanings of Painted Church Facades in Byzantine and Post-Byzantine Art and Aesthetics

Although exterior fresco decoration represents a long and persistent tradition, attested in different regions of the Byzantine Empire and its cultural sphere, painted church facades have not been recognized as a widespread phenomenon.

Slobodan Ćurčić introduced this concept as a universal principle in Byzantine architecture and stressed the necessity to re-examine Byzantine architectural aesthetics in the light of such, often neglected, evidence. Nevertheless, exterior paintings are not yet treated as an integral part of the decorative fabric of buildings. The main problem certainly lies in the scarcity and fragility of the archaeological data that needs to be recorded and collected more systematically. Moreover, the possibility that brick and other mural ornaments could have been plastered and repeated in paint may seem somewhat surprising. The effort to imagine church exteriors covered with paintings does represent a challenge because it shifts our perception of Byzantine architecture and its aesthetic into another dimension from the one that we are traditionally accustomed to.

This paper aims to draw attention to the fact that the facade painting is an important issue for the scholarship on Byzantine architecture and art, most particularly for the study of late and post-Byzantine churches. By discussing several relevant examples of painted facades, the choice of depicted motives (geometric and figurative) and their display on particular parts of the building, the intention is to raise the following questions: how should we approach the phenomenon of painted church exteriors? What would be the sources and meanings of that practice and its aesthetics? Finally, what is the role of color, its relation to the architectural form and space (exterior and interior)? Spurred by the growing interest in monumental painted inscriptions, this paper reconsiders the place of painted decorations in the adornment of exterior walls and the impact such practice had on the appearance of Byzantine churches and their beholders.

Keywords: exterior decoration, painted church facades, Byzantine and post-Byzantine art and aesthetics

Светлана Владиславовна Мальцева
Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация

Региональная интерпретация византийских образцов в сербском зодчестве XIV века

Сербская средневековая архитектура генетически связана с византийской. Сложение этого регионального направления, непрерывно развивавшегося на протяжении трех столетий с XII по XV в., относится уже ко времени зрелого Средневековья, когда арсенал конструктивных средств и художественных приемов оказывается очень богат как в западноевропейской практике, так и в византийском зодчестве. Проблема выбора при формировании сербской региональной традиции становится тем более актуальной, что в этом балканском регионе шла постоянная борьба между Востоком и Западом за культурно-политическое доминирование. В XIII в. сложение специфического регионального направления в сербской архитектуре достаточно быстро приводит к заметному отходу от византийских образцов в храмах так называемой Рашской школы. Это было связано с тем, что византийский тип храма воспроизводили приморские мастера, имевшие опыт работы в другой, западноевропейской традиции. В храмах Рашской школы византийская основа хотя и прочитывается, но претерпевает глубокое видоизменение, поскольку на нее накладывается слишком много специфических местных элементов.

В XIV в. сербская архитектура вновь претерпевает сильное византийское влияние. В это время многие храмы строятся на бывших греческих территориях греческими мастерами или мастерами, хорошо знакомыми с греческой традицией. Византинизирующее направление живет долго — на протяжении целого столетия и по-разному реализуется на различных территориях.

В данном докладе мы постараемся описать основные особенности памятников, созданных в этот период на разных сербских территориях. Как именно преломлялись традиции византийской палеологовской архитектуры? Что было востребовано и какие изменения происходили в типологии, конструкции, декорации храмов? Какие византийские центры оказывали

наиболее существенное влияние на сербское зодчество — Константинополь, Салоники, Афон, Эпир?

Нашей главной целью будет показать не только все многообразие вариантов усвоения византийской традиции в произведениях столичного уровня и в провинциальных памятниках, но и выявить те специфические черты в интерпретации византийских образцов, которые позволяют говорить именно о региональном направлении в сербской архитектуре XIV в.

* Исследование выполнено за счет средств Государственной программы Российской Федерации «Развитие науки и технологий» на 2013–2020 годы в рамках Плана фундаментальных научных исследований Минстроя России и РААСН, тема 1.2.32. , 1.2.46.

Ключевые слова: византийская архитектура, сербское зодчество

Svetlana Maltseva
Saint Petersburg State University, Russian Federation

The Regional Interpretation of Byzantine Samples in the Serbian Architecture of the 14th Century

Serbian medieval architecture is genetically related to Byzantine. The genesis of that regional trend, which continuously developed for over three centuries, from the 12th to the 15th century, dates back to the High Middle Ages, when the arsenal of constructive means and artistic techniques is very rich in both Western European practice and Byzantine architecture. The problem of choice in the formation of the Serbian regional tradition becomes more relevant, because in this Balkan region there was a constant struggle for cultural and political domination between the East and the West.

The addition of specific regional trends in the Serbian architecture of the 13th century quickly leads to a visible departure from Byzantine models in the construction of temples of the so-called Raška architectural school. This was due to the fact that the Byzantine type of the church was reproduced by coastal masters who had experience in another, Western European tradition. Although the Byzantine basis can be noticed in the churches of the Raška school, it

undergoes a profound modification, since it is superimposed on too many specific local elements.

The Serbian architecture of the 14th century again undergoes strong Byzantine influence. At this time, many churches are built on former Greek territories by Greek masters or the craftsmen familiar with the Greek tradition. The Byzantine trend lives long — for a century, and is variously implemented in different areas.

In the report we try to describe the main features of the monuments created in this period on different Serbian territories. How exactly the traditions of Byzantine Palaeologus architecture were refracted? What was in demand and what changes occurred with the typology, design, and the decoration of temples? Which Byzantine centers had the most significant influence on the Serbian architecture — Constantinople, Thessaloniki, Mount Athos, Epirus?

Our main goal is to show not only the variety of options for the assimilation of the Byzantine tradition in the works of the highest level and in the provincial monuments, but also to identify those specific features in the interpretation of the Byzantine models that allow us to talk about the regional trend in the Serbian architecture of the 14th century.

* The Reported study was Funded by Government Program of the Russian Federation "Development of science and technology" (2013–2020) within Program of Fundamental Researches of Ministry of Construction, Housing and Utilities of the Russian Federation and Russian Academy of Architecture and Construction Sciences, the Research Project 1.2.32, 1.2.46.

Keywords: Byzantine architecture, architecture of ancient Serbian art

Арванити Смарагди
Афинский национальный университет имени Каподистрии, Греция

Развитие керамического производства в поздневизантийский и поствизантийский (османский) период — эпоху широких горизонтов, определенных движением товаров, идей, искусства, народов и культур

Керамика — важнейший фактор средневековой экономики. Она отражает повседневную жизнь во всем ее разнообразии и подвижности самым

точным и надежным образом. Материал керамики может использоваться как индикатор, помогающий археологам и историкам прояснить вопросы передвижений, торговли, изменений в обществе.

В XI–XII вв. керамическое производство и торговля процветали в Византийской империи. Однако в XIII в., после IV Крестового похода и распада империи, Венеция и другие североитальянские морские республики взяли в свои руки контроль над торговлей в Средиземноморье и стали посредниками между Западом, землями бывшей Византии и Востоком. Благодаря своему преимуществу в торговле Венеция продолжала доминировать и после появления Османской империи.

В докладе будут описаны средиземноморские торговые пути и в особенности связи, возникшие между Византийской империей, государствами крестоносцев и затем Османской империей с XIII до начала XIX в. Будет показано влияние политических и экономических изменений на керамическое производство. Особое внимание будет уделено влиянию различных социальных и конфессиональных аспектов на типологию, стилистику и декорацию керамики. Мы попытаемся продемонстрировать, как керамическое производство реагировало на изменения и перемещения в Средиземноморье с XIII в. и далее.

Мы постараемся особенно выделить те изменения, которые возникли в художественных качествах под влиянием свободного, беспрепятственного передвижения товаров, идей и народов, и сосредоточимся на взаимодействии различных культур, развивавшихся в Средиземноморье без границ. Развитие керамического производства свидетельствует о том, как очевидные препятствия и границы изменялись в широких пределах и как открывались новые перспективы.

Ключевые слова: керамика, взаимодействие, Средиземноморье без границ, Османская империя, Венеция, Византийская империя

Smaragdi Arvaniti
National and Kapodistrian University of Athens, Greece

The Development of Ceramic Production during Late and Post-Byzantine / Ottoman Period, an Era of Wide Horizons, Defined by the Movement of Goods, Ideas, Art, Peoples and Cultures

Pottery is a highly important factor in medieval economy. It reflects everyday life in all its diversity and mobility in an accurate and reliable way. Ceramic material can serve as an indication that would help archaeologists and historians clarify issues of movement, commerce and fluidity.

During the 11th and 12th centuries pottery production and trade blossomed in the Byzantine Empire. However, during the 13th century and especially after the Fourth Crusade and the dismantlement of the Byzantine Empire, Venice and other North Italian naval cities dominated the trade in the Mediterranean and became the intermediaries between the West, the lands of the former Byzantine Empire and the East. Due to its presiding role in trading affairs, Venice continued to prevail even when the Ottoman Empire appeared.

This paper will discuss the commercial routes in the Mediterranean and the particular links developed between the Byzantine Empire, the Latin Crusaders' States and later, the Ottoman Empire from the 13th to the early 19th century. It will also try to display the impact of political and economic changes on trade and production. It will further draw attention to the influence of different social and religious cultures on pottery types, style and decoration with the intention of demonstrating how the development of ceramic production was the result of the movement and fluidity in the Mediterranean from the 13th century onwards.

Particularly, we will try to highlight the changes which occurred in decoration as a result of free and seamless movement of goods, ideas and peoples and to focus on the interactions between different cultures that were developed in a Mediterranean without borders. The development of ceramic production is the proof of how the apparent obstacles and borders evolved over broad horizons, where new perspectives were opened.

Keywords: pottery, interactions, Mediterranean without borders, Ottoman Empire, Venice, Byzantine Empire

Дракопулу Евгения
Греческий национальный фонд исследований, Греция

Патмосский монастырь — открытые горизонты художественных связей

Остров Патмос — безводный, пустынный, почти незаселенный клочок земли в Эгейском море — с XI в. и далее на протяжении восьми столетий развился в небольшое «государство». Оно стало центром сложной системы связей: церковных, политических, экономических и художественных, с такими городами и странами как Рим, Константинополь, Москва и Венеция, испанская Менорка, Иерусалим, Крит, Молдавия и Несебр (Месемврия) на Черном море.

Игумены Патмосского монастыря Св. Иоанна Богослова, мыслящие и образованные люди, развивали отношения с католическим Римом, богатой Венецией, Испанией, рыцарями-иоаннитами и, конечно, с Османской империей, при этом не отклоняясь от Православия. С другой стороны, они поддерживали связи с православным миром: Россией, Молдавией, Валахией, Грузией и Причерноморьем.

Таким образом, изначальная символическая значимость острова в религиозном контексте, а затем и политика, дипломатия, экономика, высокий уровень образованности и особенно искусство стали теми столпами, на которых основывалось процветание Патмоса на протяжении столетий.

В том, что касается произведений искусства, они почти исключительно импортировались на Патмос из всех тех важных центров, с которыми остров поддерживал связи, причем это были, в основном, вещи самого высокого уровня. Росписи храмов, иконы и драгоценная утварь из ризницы, более 500 рукописей византийского периода (в том числе, царские и патриаршие грамоты, документы общественного и частного характера), большой архив документов поствизантийского периода, а также археологические находки в многочисленных подворьях монастыря, разбросанных по островам Эгейского моря, — все это свидетельствует о его художественных связях.

В частности, четко выделяются художественные связи Патмоса с Несебром (Месемврией), портовым городом на Черном море, ныне в Болгарии,

в котором долгое время находился византийский флот, и который вплоть до XV в. был важным центром православного искусства. В XVI в. Месемврийская митрополия была под юрисдикцией Константинопольского патриархата. Богатые судовладельцы, потомки старинных византийских семей, поддерживали митрополию своими щедрыми пожертвованиями. Их торговая деятельность в Эгейском море и их присутствие на Крите и в Венеции естественным образом открывали пути и для художественных связей. Когда митрополитом Месемврии стал ученый, амбициозный и активный архиепископ Христофор (1593–1606), в городе началось восстановление старых византйиских церквей, заказывались росписи и иконы.

В XVII–XVIII вв. Патмосский монастырь имел тесные церковные и дипломатические связи с Россией. Об этом свидетельствуют многочисленные произведения русского искусства, такие как иконы Казанской и Владимирской Божией Матери, но прежде всего большие храмовые иконы в кафоликоне.

Символическая значимость острова в религиозном аспекте сохраняется и поныне, при этом Православие всегда было определяющим. Многовековая обширная художественная и культурная деятельность монастыря является примером системы связей с открытыми горизонтами.

Ключевые слова: византийское искусство, поствизантийское искусство, русское церковное искусство, Патмосский монастырь

Eugenia Drakopoulou
National Hellenic Research Foundation, Greece

The Monastery on Patmos as an Open Horizon Artistic Network

The island of Patmos, an arid, barren and almost uninhabited piece of land in the Aegean Sea, developed, from the 11th century and over the course of eight centuries, into a small 'state', a center of a complex network — religious, political, financial, artistic — having contacts with cities such as Rome, Constantinople, Moscow and Venice, Menorca of Spain and Jerusalem, Crete, Moldova and Nesebar (Mesembria) in the Black Sea.

The abbots of the monastery of Saint John the Theologian on Patmos, open-minded and highly educated, cultivated contacts with the Catholic Rome, the financially powerful Venice, Spain, the Knights of the Order of St. John and, of course, the Ottoman Empire, without ever shifting from Orthodoxy. Russia, Moldova, Georgia, Vlachia and the Black Sea are further Orthodox contact points of the monastery.

Thus, religious symbolism initially and then politics, diplomacy, economy, high level of education and art par excellence were the pillars on which the monastery of Patmos was based and flourished through the centuries.

As far as art is concerned, Patmos almost exclusively imported artworks of the highest quality from all the important centres with which it was in contact. The wall paintings of its churches, the movable icons and all the valuable items of its vestry, over 500 imperial, public, private and from the Patriarchate documents of the Byzantine period, a large archive of correspondence dated to the post-Byzantine period as well as the archaeological evidence of its dependencies in the Aegean Sea, all these were the sources of its artistic network.

A distinct artistic movement in the ports of today's Bulgarian Black Sea shows the extension of the artistic network of Patmos in Nesebar (Mesembria), the city with the tradition of the naval base of the Byzantine imperial fleet and an important artistic centre of Orthodox art up to the 15th century. The Metropolis of Nesebar in the 16th century was under the jurisdiction of the Patriarch of Constantinople. Wealthy ship owners from Nesebar, descendants of old Byzantine families, supported their Metropolis with acts of charity. The activity of the Black Sea's trading ships in the Aegean Sea and their presence in Crete and Venice naturally opened the way for artistic contacts too. The accession to the throne of Nesebar of a scholar, an ambitious and active archpriest Christoforos (1593–1606), marks for the city a period of restoration of the old Byzantine churches, wall-painting decorations and commissions of new icons.

During the 17th and 18th centuries, the monastery had close links with Russia. The icons of Mother of God of Kazan and Vladimir, among the many works of Russian art in Patmos, but especially the large temple icons of the Katholikon, indicate the religious and diplomatic relationship between Moscow and Patmos.

Patmos has respected its religious symbolism until today and never lost its Orthodox identity. Its extensive artistic and cultural activity through the centuries constitutes a model of an open horizon network.

Keywords: Byzantine art, post-Byzantine art, Russian religious art, Patmos monastery

Хархаре Элени
Афинский национальный университет имени Каподистрии, Греция

Поствизантийская иконопись: пересекая границы, изображая горизонт

В изображениях святых на византийских иконах конкретизация места и времени либо минимальна, либо отсутствует. Пространство обычно передается с помощью архитектурных фонов, а элементы природного окружения, если и изображаются, то с той или иной степенью стилизации и абстракции. Золотой фон погружает фигуры во вневременное бытие в свете, заменяя видимое небо на сияние рая.

Тем не менее, в некоторых поствизантийских иконах второй половины XV — первой половины XVI в., созданных под влиянием западноевропейского Ренессанса, золотой фон уступает место изображению природы. Это влияние особенно очевидно в произведениях греческих художников, которые жили на перешедших под власть венецианцев территориях бывшей Византийской империи, таких как Крит, или в самой Венеции, где в 1498 г. была официально учреждена греческая община.

Венецианская живопись особенно знаменита своими пейзажами. В течение XV в. пейзажи заменили долго сохранявшиеся золотые фоны, восходящие к византийской традиции. Важную роль в этом процессе играли фламандские образцы. Привозившиеся из Нидерландов произведения могли помещаться в церкви как алтарные образы или использоваться для домашней молитвы; их собирание было распространено в Венеции. Венецианцев особенно восхищали в них натуралистично трактованные пейзажи с ясным небом, часто утренние или вечерние, с замечательно переданными эффектами освещения и атмосферных явлений, что достигалось с помощью техники масляной живописи. Венецианские художники, вдохновляясь пейзажами во фламандской манере, создали свой собственный тип пейзажа, наполненного золотистым светом и поэтическими

ассоциациями, который, в свою очередь, также оказал существенное влияние на последующую художественную традицию.

Доклад имеет целью проследить это двойное западное влияние, нидерландское и венецианское, на пейзажи в поствизантийской иконописи второй половины XV — первой половине XVI в. Особое внимание будет обращено на трактовку неба и горизонта — от простой голубой полосы до детально проработанных и утонченных вариантов с облаками, утренним и вечерним освещением за пределами видимых очертаний земли. Для поствизантийских художников изображение пейзажа означало выход за пределы тех границ, которые ставили перед ними греческое происхождение, культура и традиция. Иными словами, переходя границы, они изображали горизонт.

Ключевые слова: поствизантийская живопись, пейзаж

Eleni Charchare
National and Kapodistrian University of Athens, Greece

Transcending the Borders, Depicting the Horizon in Post-Byzantine Icon Painting

Byzantine icons typically depict sacred figures with no or minimal indications of space or time. Space is usually denoted by architectural settings, while nature-derived elements, if represented at all, are rendered with various degrees of stylization and abstraction. The gold ground immerses the figures in the timeless realm of light, substituting the visible sky with glorious heaven.

Nevertheless, in some post-Byzantine icons painted during the second half of the 15th and the first half of the 16th centuries, the gold ground gives way to the representation of nature under the influence of Western Renaissance art. This influence is particularly evident in the work of Greek painters who lived in areas of the former Byzantine Empire ruled by the Venetians such as the island of Crete or in Venice itself, where a Greek Confraternity was established in 1498.

Venetian art is especially celebrated for its landscape painting. Landscapes replaced the long-standing Byzantine-derived formula of the gold background in the course of the 15th century. An important role in this development was played

by models arriving from Flanders. Netherlandish paintings were imported into Venice, used as altarpieces in churches and as aids to private devotion, and were widely collected by the Venetians. They were especially admired for their naturalistic landscapes extending under bright skies, often dawn- or dusk-lit, with impressive effects of light and atmosphere, achieved through the technique of oil painting. Inspired by the landscapes alla fiamminga (in the Flemish manner), Venetian painters created their own distinctive landscapes suffused with poetic light and mood, which proved to be highly influential.

The present paper aims to trace this twofold Western influence, Netherlandish and Venetian, on landscapes depicted in post-Byzantine icons dating from the second half of the 15th and the first half of the 16th centuries. Emphasis will be placed on the representation of the sky and the horizon, ranging from bands of blue colour to more extensive and refined articulations with clouds and the effects of the dawn or dusk light beyond the visible contours of the earth. For post-Byzantine painters the representation of landscape implied moving beyond the limits set by origin, culture and tradition; in other words, by transcending the borders they depicted the horizon.

Keywords: Post-Byzantine painting, landscape painting

Зоитакис Афанасий Георгиевич
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

Иконография равноапостольного Космы Этолийского (1779–1962)

Косма Этолийский — один из наиболее известных деятелей новогреческой истории. Получив всестороннее образование, Косма принял монашеский постриг и отправился в миссионерское путешествие по территории Константинопольского патриархата. Проповедник основал несколько сотен школ, собрал вокруг себя учеников, которые впоследствии продолжили его дело. В 1779 г. по ложному доносу он был схвачен османскими властями и принял мученическую кончину.

Имя Космы Этолийского навсегда осталось в сердцах православных, населяющих Балканский полуостров. О нем слагались песни и сказания, его именем были названы и до сих пор нарекаются школы, улицы, целые селения и города. Многие современники были под таким впечатлением от встречи со святым, который изменил всю их жизнь, что в качестве фамилии брали себе его имя. Проповеди и пророчества Космы Этолийского распространились в тысячах рукописей, а позднее и многомиллионными тиражами.

Особый интерес представляет иконография Космы Этолийского. Первые иконописные изображения святого Космы появились уже в год его мученической кончины (1779). Некоторые ученые полагают, что существуют и прижизненные изображения святого.

На настоящий момент известно более 290 фресок, икон, литографий, живописных картин с изображением Космы Этолийского, которые были созданы в период с 1779 по 1962 гг. (то есть до официальной канонизации святого). Эти иконописные изображения находятся в храмах и частных собраниях Греции, Албании, Святой горы Афон и Румынии. Даже в период гонений на веру при многолетнем единоличном правителе Албании Энвере Ходже в храмах этой страны появлялись фрески с изображением Космы Этолийского.

Так как равноапостольный Косма не был канонизирован, у иконописцев не было единого общепринятого исходного образца, в связи с чем каждый изображал святого в соответствии с собственными представлениями. Поэтому изображения Космы Этолийского очень разнообразны и порой не похожи друг на друга. Некоторые иконы выполнены в народной манере и расходятся с иконописными канонами.

Задача настоящего исследования — рассмотреть наиболее распространенные образы Космы Этолийского и предпринять попытку их систематизации.

Ключевые слова: икона, иконография, образ, Косма Этолийский

Afanasy Zoitakis
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

Iconography of St. Cosmas of Aetolia (1779–1962)

Cosmas Aetolian is one of the most famous figures of modern Greek history. After receiving a comprehensive education, Cosmas took monastic vows and went on a missionary journey through the territory of the Patriarchate of Constantinople. The preacher founded several hundred schools, gathered around him disciples, who later continued his mission. In 1779, on a false denunciation, he was seized by the Ottoman authorities and took a martyr's death.

The name of Cosmas Aetolian remained forever in the hearts of the Orthodox population of the Balkan Peninsula. About him songs and legends were composed, schools, streets, villages and cities were named after him. Many contemporaries were so impressed by the meeting with the saint, who changed their whole life, that they took his name as a surname. The sermons and prophecies of Cosmas of Aetolia spread in thousands of manuscripts, and later in multimillion copies.

The iconography of St. Cosmas of Aetolia is of particular interest. The first icons of St. Cosmas appeared already in the year of his martyrdom (1779). Some scholars believe that there are lifetime images of the saint.

At present, there are more than 290 frescoes, icons, lithographs and paintings of Cosmas Aetolian, which were created in the period from 1779 to 1962 (that is, before the official canonization of the saint). These images are in the churches and private collections of Greece, Albania, the Holy Mount Athos and Romania. Even in the period of persecution of faith under the perennial sole ruler of Albania, Enver Hoxha, frescoes depicting Cosmas Aetolian appeared in the churches of this country.

Since Cosmas Aetolian was not canonized, the icon painters did not have a single generally accepted model, so they depicted him in accordance with their own ideas. Therefore, the images of the saint are very diverse and sometimes do not resemble each other. Some icons are made in the folk style and differ from the iconographic canons.

The task of this study is to examine the most common images of Cosmas Aetolian and to attempt to systematize them.

Keywords: iconography, image, icon, Cosmas of Aetolia

3

Восточнохристианское искусство

Eastern Christian Art

Завадская Ирина Анатольевна
Научно-исследовательский центр истории и археологии Крыма Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского, Российская Федерация

О методах проектирования ранневизантийских базилик Херсонеса (Крым)

Византийский облик Херсонесу (Херсону) придавали, прежде всего, многочисленные христианские церкви, густой сетью покрывавшие город. Наиболее монументальными среди них были одинадцать ранневизантийских базилик. Многие проблемы, связанные с их историей и археологией, активно изучаются и дискутируются. Наименее исследованными остаются вопросы, связанные с начальным проектным этапом их создания.

Методы проектирования и разбивки планов христианских базиликальных храмов в ранневизантийском мире достоверно не известны. Крайне редкие письменные свидетельства, и, прежде всего, некоторые закономерности плановой структуры сохранившихся в разной степени ранневизантийских базилик позволяют утверждать, что значительная их часть была спроектирована с соблюдением определенных пропорций.

В изучении методов проектирования базилик наиболее популярна теория о применении геометрических пропорций, построенных с помощью геометрических фигур: прямоугольников, квадратов, кругов и их производных (Полевой, 1973; Спремо-Петрович, 1971; Chen, 1990). Различные геометрические соотношения выявлены в планах многих базилик разных регионов. Широкое признание получила также модульная система, согласно которой в основу всех измерений плана была положена базовая величина — модуль, которому должны быть кратны все основные размеры церкви (Полевой, 1973; Спремо-Петрович, 1971; Лосицкий, 1991). Геометрические пропорции и модульная система часто рассматриваются в сочетании, дополняя друг друга.

Иную пропорциональную систему, которая могла быть использована при проектировании базиликальных зданий, выявил Ханс Бухвальд. Это — система числовых пропорций, которые, в отличие от геометрических, состоят из отношений целых чисел, выражающих соотношение

разных величин базилики или ее составляющих. Числовые пропорции наблюдаются в разных вариациях в планах многих раннехристианских базилик Черноморского и Средиземноморского бассейнов (Buchwald, 2012).

Размеры и планы ранних базилик Херсонеса также свидетельствуют о том, что они могли быть спроектированы с применением числовых пропорций, составленных из первых трех или четырех чисел (1:2, 2:3, 1:3, 1:4) (Buchwald, Zavadskaya, 2013). Поэтому применить их могли даже строители с начальным образованием. При разбивке плана базилики нужны были лишь основные измерительные приспособления, веревки или рейки, и простые практические методы с использованием нескольких чисел.

Исходя из пропорций и размеров базилики Херсонеса можно разделить на три основные группы (удлиненные, средние и укороченные). Некоторые базилики, скорее всего, построены по одному проекту с небольшими вариациями при строительстве конкретной базилики, благодаря чему они приобрели индивидуальные черты.

Пропорции, а иногда и размеры херсонесских базилик находят близкие аналогии среди памятников Константинополя, Малой Азии и Балканского полуострова. Это свидетельствует о том, что их создатели хорошо владели строительными методами этих регионов и применяли их в местных условиях.

Вариативность в использовании пропорций свидетельствует о том, что они не применялись как жесткие неизменные шаблоны или формулы. Определенная пропорциональная схема могла быть скорректирована для каждого конкретного сооружения. Византийские мастера, участвовавшие в проектировании и строительстве базилик Херсонеса, достаточно творчески подходили к данному процессу и применяли архитектурные приемы, распространенные в других византийских регионах, с учетом местных условий и потребностей.

Ключевые слова: Херсонес, ранневизантийские базилики, методы проектирования, числовые пропорции

Irina Zavadskaya
V. I. Vernadsky Crimean Federal University, Research Center of History and Archaeology of Crimea, Russian Federation

On the Method of the Designing of the Early Byzantine Basilicas of Chersonesos (Crimea)

The numerous Christian churches covering the city with a dense network gave a Byzantine appearance to Chersonesos (Cherson). Eleven Early Byzantine basilicas were the most monumental among them. Many issues related to their history and archeology have been actively studied and discussed. The issues related to the initial design phase of their creation have been among the least researched.

The methods of designing and outlining the plans on land of Christian basilica churches in the Early Byzantine world are not known quite reliably. There are some extremely rare written evidence and it is some regularities in the planned structure of the Early Byzantine basilicas preserved to a variable extent that allow us to state that a significant part of them was designed in accordance with certain proportions.

In the study of the methods of designing basilicas, the theory of the use of geometrical proportions constructed with the help of geometric patterns: rectangles, squares, circles, and their derivatives is the most popular one. Various geometrical relationships are revealed in the plans of many basilicas of different regions. The modular system was also widely recognized. The geometrical proportions and the modular system are often considered in combination, complementing each other.

Another proportional system used in the design of the basilica buildings was revealed by Hans Buchwald. This is the system of numeric proportions which consists of ratios of integrals expressing the ratio of different values of the basilica or its components, unlike geometrical proportions. Numeric proportions are observed in different variations in the plans of many early Christian basilicas of the Black Sea and Mediterranean basins.

The sizes and plans of the early basilicas of Chersonesos also indicate that they were designed using numeric proportions composed of the first three or four numbers (1:2, 2:3, 1:3, 1:4). Therefore, even the builders with elementary education could apply them. Only the basic measuring devices (ropes or slats) and

simple practical methods using several numbers were needed when the layout of the basilica was outlined on land.

On the basis of the proportions and sizes of the basilicas of Chersonesos they can be divided into three main groups: elongated, medium, and shortened. Most likely, some basilicas were built according to single project with small variations in the construction, so they could acquire individual features.

The proportions and sometimes the dimensions of the Chersonesos basilicas have close analogies with monuments of Constantinople, Asia Minor, and Balkan Peninsula. This means that their creators were well acquainted with the construction methods of these regions and applied them in local conditions.

The variability in the use of proportions indicates that they were not applied as rigid unchangeable templates or formulas. A certain proportional scheme could be adjusted for each particular structure. The Byzantine masters who participated in the design and construction of the basilicas of Chersonesos were sufficiently creative in their approach to this process. They applied the architectural techniques common in other Byzantine regions also taking into account local conditions and needs.

Keywords: Chersonesos, Early Byzantine basilicas, design methods, numeric proportions

Фомина Екатерина Олеговна
Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ, Российская Федерация

Об атрибуции одной малоазийской церкви X–XI веков

Исследуемая церковь Фисандон (X–XI вв.) находилась на территории византийского средневекового Анатолика в Малой Азии. На храм впервые обратил внимание Й. Стржиговский, в это же время Г. Ротт расшифровал надпись над входом в церковь. А. Спрингер, Г. Димитрокаллис, Л. Родли, С. Эйдже, Н. и М. Тьерри и Р. Остерхаут продолжили изучение памятника, обращая внимание на его особенности в сравнении с другими постройками эпохи. Новое исследование способно значительно расширить пред-

ставление о церкви и ее месте в архитектурной традиции на востоке Византийской империи.

Территориальная близость памятника Каппадокии объясняет сходство его особенностей с каменными постройками этой провинции. В структуре этого храма типа вписанного креста на четырех опорах присутствует подковообразная апсида, характерная для архитектуры ранних пещерных и каменных храмов Каппадокии и соседнего храмового комплекса Бинбиркилисе. Такую особенность, как маленькие апсидиолы по бокам от центральной апсиды на восточных простенках наоса, можно увидеть как на близлежащих территориях, так и в более отдаленных регионах Малой Азии.

Касательно декора, который никто из вышеперечисленных авторов тщательно не анализировал, нужно заметить необычное расположение невысокого ряда арочных ниш в центральном регистре фасада. Характер уступчатых огибающих все здание церкви слепых ниш и окон перекликается с оформлением храмов Учайяк, Чанлы килисе, памятников Тао, например, Отхта эклессия. Элементы аркатуры (колонки и арки над нишами) напоминают армянские храмы Ани. Непрерывный опоясывающий карниз храма Фисандон связывает его с памятниками Сирии и Армении.

В качестве нового, ранее неизвестного материала в докладе будет представлен сильно потертый, едва различимый рельеф и сопровождающая его надпись, которую удалось различить. Аналогии этому рельефу, анализ композиционных особенностей храма и специфики архитектурных элементов позволяют атрибутировать исследуемый памятник в рамках региональной архитектурной традиции на востоке Малой Азии.

Ключевые слова: Малая Азия, архитектура, храм типа вписанного креста, апсидиолы, ниши, накладная аркатура, рельеф

Ekaterina Fomina
State Institute of Art Studies, Moscow, Russian Federation

On the Attribution of One Asia Minor Church of the 10th–11th centuries

The investigated Fisandon church was on the territory of Byzantine medieval Anatolik in Asia Minor. J. Strzygowski was the fitst researcher to draw attention to the church. At the same time G. Rott deciphered the inscription above the entrance of the church, then A. Springer, G. Dimitrokalli, L. Rodley, S. Eyice and R. Ousterhout used the previous data in their studies of Fisandon comparing it with other monuments of that epoch. However, none of them put the Church of Fisandon in the center of attention in their works. Our research can significantly expand the data on the church and provide new information which will allow us to put this church into the certain range of monuments and find its place in the architectural tradition of the east of the Byzantine Empire.

The Fisandon church belongs to the inscribed-cross with four supports type, but has a number of peculiarities, for example, the horseshoe apse. The post-Arab reconquista influenced the revival of local traditions, so this form of arches and apses occurs in early buildings in the nearby Binbirkilise church complex, as well as in the cave and stone churches of Cappadocia. Such a feature as small apsidioles on the sides of the central apse on the eastern partitions of naos can be seen both in the nearby territories and in the more remote regions of Asia Minor.

As the mentioned authors didn't analyze the exterior décoration in details, the report underlines its unusual location in the central register of the facade, which, however, occurs in nearby regions. The character of blind niches and windows that concave and envelope the whole building of the Fisandon church gives us a reference to the Cappadocian Church Üçayak, Çanlı Kilise, as well as to the monuments of Tao, for example, Otkhta eklesia. The imposed arcature elements (columns and arches above the niches) resemble Armenian churches of Ani. The stove above the entrance to the church has a preserved Greek inscription (it was deciphered by G. Rott). But none of the researchers paid attention to the heavily worn relief and its hard-to-read inscription which today is barely discernible. We deciphered the inscription and found close analogues to the relief. Consid-

ering the traits of composition and architectural elements we can attribute the monument with the greatest probability and put it into a row of regional architectural tradition of Asia Minor.

Keywords: Asia Minor, architecture, church of the type of inscribed-cross, apsidioles, niches, imposed arcature elements, relief

Казарян Армен Юрьевич
Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ, Российская Федерация

Армянская архитектура Крыма в XIII–XV веках: сравнительный анализ с местными традициями

Средневековая армянская архитектура Крыма — явление, в значительной мере изученное с точки зрения формирования фактографической базы данных и выяснения, главным образом, собственных национальных корней. При признании вклада этого зодчества в совокупное архитектурное наследие Таврического полуострова отсутствовало стремление к рассмотрению армянских средневековых построек в качестве составной части в некотором смысле целостного регионального явления, объединявшего традиции нескольких народов, которые последовательно обосновывались на этой земле и определяли в XIII–XV вв. неповторимую мозаику крымской культуры.

В исследовании армянские и другие постройки культового и мемориального зодчества предстанут, прежде всего, в качестве примеров, демонстрирующих степень размытости границ между национальными (конфессиональными) составляющими в рамках архитектуры Крыма как некоего объединяющего их явления. Тем самым, пока приблизительно, будет обозначено само это явление, которое не может быть удостоено характеристик единого регионального стиля, но должно быть оценено в качестве результата интеграции активно взаимодействовавших между собой традиций.

Акцент в этом сравнении будет сделан не на типологии построек (слишком различной между армянскими и золотоордынскими сооружениями, при полной неизвестности храмов, построенных генуэзцами), а на стро-

ительной технике и, в основном, на отдельных архитектурных формах и резном убранстве. Формы арок и сводов, капителей и карнизов, подкупольных переходов и купольных глав, окон и порталов армянских храмов, иногда прямо, иногда косвенно напоминая образцы зодчества коренной Армении и армянских церквей малоазийских провинций, проявляют также очевидное сходство с деталями как византийских и итальянских храмов, так и мечетей и мавзолеев, построенных по заказам правителей Золотой Орды. Е. А. Айбабина и В. П. Кирилко раскрывают сходство, иногда идентичность орнаментального декора на памятниках эпохи. В докладе будут развиты идеи, призванные объяснить это сходство. Проблема не может быть решена признанием неких внешних влияний на каждую национальную ветвь крымской архитектуры. Скорее всего, все имевшие место пересечения были обусловлены существованием общей культурной среды и общих на полуострове предпочтений архитектурных форм и декора. Важным фактором близких воплощений этих предпочтений следует считать и работу предположительно одних и тех же мастеров на постройках разных конфессий. Границы между национальными стилями лежат не в области архитектурных форм и орнаментов, а в области решения более крупных задач, связанных с композициями зданий и определявших, в конечном итоге, своеобразие архитектурных образов.

* Исследование проводится при поддержке проектом РФФИ № 17–04–00643/18 «Армянское архитектурное и художественное наследие юга России: храмы и монастыри, их литургические предметы и рукописи XVII–XIX вв. (по материалам коллекций Москвы, Ростова-на-Дону, Астрахани и Крыма)» (2017–2019 гг., рук. А. Ю. Казарян).

Ключевые слова: средневековый Крым, армянская архитектура, взаимодействие традиций, границы стилей

Armen Kazaryan
State Institute of Art Studies, Moscow, Russian Federation

The Armenian Architecture of Crimea of the 13th–15th Centuries: The Comparative Analysis with Local Traditions

The medieval Armenian architecture of Crimea is a phenomenon well-studied in terms of the formation of the factual database and the understanding of its national roots. Recognizing the contribution of this architecture to the overall architectural heritage of the Tauric Peninsula, Armenian medieval buildings were not considered as part of the regional phenomenon that united the traditions of several nations who settled in that area and participated in the development of unique mosaic of the Crimean culture of the 13th–15th centuries.

The research is aimed at the analysis of the similarities between the Armenian and other religious and memorial constructions, as well as at the national (confessional) components of the architecture of Crimea as a certain unifying phenomenon. Thus, yet approximately, this phenomenon will be indicated. It can not be confirmed by the characteristics of a single regional style, but rather evaluated as a result of the interaction between the traditions.

The emphasis of this comparison will be not on the typology of constructions (it is very varied in Armenian architecture and the Golden Horde construction; also the Genoeses' churches are unknown), but on the building technology and, mainly, on individual architectural forms and carvings. Arches' and vaults' forms, the capitals and the cornices, underdome transitions and the domes, the windows and the portals of the Armenian churches directly or indirectly recall the monuments of Armenia itself and the Armenian churches of Anatolia. They also bear resemblance with the details of Byzantine and Italian churches on the peninsula, as well as the mosques and mausoleums built by the Crimean rulers of the Golden Horde. E. A. Aybabina and V. P. Kirilko revealed the similarities, sometimes the identity of ornamental decoration of the monuments of the era.

The report emphasizes the existing explanations of this similarity. The problem can not be solved by recognizing certain external influences on each national branch of the Crimean architecture. Most likely, all the intersections were based on the existence of a common cultural environment and common for architectural forms and décor on the peninsula fashion. That fashion could be explained

by the work of the same masters in the buildings of different confessions. The boundaries between national styles lie not in the field of architectural forms and ornaments, but in the field of larger-scale problems associated with the plans of the constructions which determined the uniqueness of architectural images.

* The research is sponsored by RFFI project № 17–04–00643/18 "Armenian architectural and artistic heritage: churches, monastaries, their liturgical artifacts and scripts of the 17th–19th centuries (on the contents of Moscow, Rostov-na-Donu, Astrahan, and Crimea)" (2017–2019; A. U. Kazaryan, administrator)

Keywords: medieval Crimea, Armenian architecture, interaction of the traditions, boundaries of the styles

Микаелян Лилит Шаваршевна
Ереванский государственный университет, Армения

К интерпретации образа так называемого «Сенмурва» на примере армянских средневековых памятников

Образ так называемого «Сенмурва» — фантастического крылатого существа с протомой собаки и павлиньим хвостом (иногда рыбьим) получил широкое распространение в позднесасанидском искусстве VI–VII вв.: на серебряных сосудах, тканях, декоративном стуке и т. д. Идентификация Сенмурва с мифической птицей Саэной (Саэна-Мураво) Авесты и Сенмурвом поздних зороастрийских источников была впервые предложена К. Тревер в 30-х годах XX в. и укоренилась в научной мысли вплоть до конца столетия. Согласно этой интерпретации, в образе Сенмурва в иранском искусстве воплощалось божество плодородия, которое, в соответствии с зороастрийской мифологией, являлось покровителем трех стихий, обитало на «Древе всех семян», обеспечивая оплодотворение природы. Образ Сенмурва был вскоре заимствован раннеисламской культурой, появился в искусстве христианских стран Закавказья и Византии, и его символика на исламских и христианских памятниках до недавнего времени рассматривалась в рамках треверовской теории.

Однако лингвистические исследования и археологические находки последних двух десятилетий показали несостоятельность традиционной ин-

терпретации данного образа и выявили его связь с Хвареной (Фарном) — божеством удачи, небесного покровительства и провидения. Оценка была подкреплена также надписями на согдийских контрамарках VII–VIII вв., сопровождающих изображения Сенмурва. Сегодня сасанидские собако-птицы большинством специалистов считаются воплощениями Фарна, наряду с овном, соколом и огненным нимбом. Однако новая гипотеза не лишена спорных мест, в частности, в связи с наличием различных иконографических версий подобных сущест в искусстве Согда.

В данном контексте становится особенно актуальным рассмотрение этого образа на армянских, грузинских и византийских памятниках в свете новейших интерпретаций. Важно учесть, что первое изображение Сенмурва в христианском искусстве было недавно зафиксировано на капители колонны барабана Эчмиадзинского собора (А. Казарян). Оно относится ко времени около 620 г. и является, таким образом, произведением, одновременным сасанидским образцам. Следующий рельеф с изображением Сенмурва (с рыбьим хвостом) встречается на храме Св. Креста на острове Ахтамар (915–921) в образе морского чудовища в сцене пророка Ионы. Последний имеет весьма важное значение для рассмотрения этимологии иранского существа от античных морских монстров. К X в. относятся также изображения сенмурвов на фасаде Атенского Сиона, в декоре храмов в Ошке и Мартвили. «Сенмурвы» в медальонах известны на фресках церкви Тиграна Оненца в Ани (1215) и т. д. Подробное рассмотрение этих образов в контексте армянской средневековой культуры, их сравнение с византийскими образцами показывают, что образ Сенмурва был перенят христианским искусством в качестве общепонятного символа божественного присутствия и покровительства, богоизбранности и славы. Последнее подтвержает точки зрения современных исследователей об интерпретации сасанидской собако-птицы как Фарна и тем самым помогает дальнейшему раскрытию ее образа в сасанидской, раннеисламской и христианской среде.

Ключевые слова: Армения, средневековая скульптура, Сенмурв, Сасанидский Иран, зороастризм, Фарн

Lilit Mikayelyan
Yerevan State University, Armenia

To the Interpretation of the Image of the "Senmurv" on the Example of Armenian Medieval Monuments

The image of the so-called "Senmurv", a fantastic winged creature with a dog's protome and a peacock tail (sometimes a fish tail), was widely used in the late Sasanian art of the 6th–7th centuries on silver vessels, textiles, decorative stucco, etc. The identification of the Senmurv with the mythic bird Saena (Saena-Muravo) of the Avesta and the Senmurv of the late Zoroastrian sources was made for the first time by K. Trever in the 1930s. This idea was strongly fixed in scholar tradition until the end of the century. According to that identification, the image of the Senmurv in Iranian art embodied the deity of fertility which, according to Zoroastrian mythology, was the protector of three elements. It lived on the "Tree of all Seeds", guarantying the fecundation of the nature. The image of Senmurv was soon borrowed by the early Islamic culture and appeared in the art of the Christian countries of Transcaucasia and Byzantium. Its symbolism on the Islamic and Christian monuments was considered in the frame of Trever's theory.

But the linguistic studies and archeological discoveries of the two last decades showed the groundlessness of the traditional interpretation of that image and revealed its tie with Khwarenah (Farn), the deity of fortune, divine protection, and providence. The latter interpretation was also confirmed by the inscriptions on Sogdian countermarks of the 7th–8th centuries which accompany the depiction of Senmurv. Today the majority of specialists agrees that the Sasanian dog-birds are the embodiments of Farn, alongside with the aries, the falcon and the fire nimbus. However, the new hypothesis is not without some disputable aspects, especially because of the existence of various iconographic versions of such creatures in Sogdian art.

In this context, the examination of the image on Armenian, Georgian, and Byzantine monuments is especially relevant in the light of the newest interpretations. It is important to take into consideration that the earliest depiction of Senmurv in Cristian art was recently testified on column's capital of the drum of the Echmiadzin Cathedral (A. Kazaryan). It dates back to 620 AD, and so it is contemporary with the Sasanian images. The next relief sculpture depicting

Senmurv (one with a fish tail) can be seen on the Church of the Holy Cross on the Aghtamar Island (915–921), shown as a see monster in the scene of the Prophet Jonah. This example has great significance for tracing back the origin of the Iranian creature to Antic sea monsters. The Senmurvs dating from the 10th century are represented on the façade of the church of Ateni Sion and on the cathedrals of Oshk and Martvili. There are "Senmurvs" in medallions depicted on the frescoes of the Church of Tigran Honents in Ani (1215), etc. The detailed study of these images in the context of Armenian medieval culture and their comparison with Byzantine examples have shown that the Senmurv was borrowed by Christian art as the commonly understandable symbol of the divine presence, protection, and glory. It confirms the view of modern researchers on the interpretation of Sasanian dog-bird as Farn and, thereby, helps to further reveal its image in the Sasanian, early Islamic and Christian milieus.

Keywords: Armenia, medieval sculpture, Senmurv, Sasanian Iran, Zoroastrianism, Farn

Ендольцева Екатерина Юрьевна
Институт Востоковедения РАН, Российская Федерация

Некоторые особенности искусства Абхазского царства VIII–XI веков на примере архитектурной пластики

В результате исследований последних десятилетий были выделены и систематизированы фрагменты архитектурной пластики, которые с большой долей вероятности можно датировать периодом с VIII по XI в., то есть временем существования независимого государственного образования Абхазское царство. Изображения на этих рельефах разнородны по стилю и иконографии. Стилистические и иконографические особенности этих памятников позволяют разделить их на несколько групп.

К первой группе отнесены памятники наиболее сложные с точки зрения техники их исполнения и композиции — три плиты предположительно из алтарной преграды, обнаруженные в церкви неподалеку от села Ольгинского, фрагменты алтарной преграды из церкви в селе Дранда, две алтарные плиты и фрагменты алтарной преграды из села Анухва и др.

Иконографический и стилистический анализ этих памятников позволяет отнести их к середине X — XI в., причем качество исполнения изображений заставляет видеть в них образцы, ориентирующиеся на лучшие примеры византийской столичной изобразительной традиции.

Вторая группа памятников отличается по стилю от первой. Изображения выполнены более схематично — бык и лев на исчезнувшем рельефе с крестом и греческой надписью из церкви Св. Феодора на горе Анакопия, лев с вихревыми розетками и рыба с двумя кипарисами из того же места, рельеф с быком и львом у подножия креста из Абхазского государственного музея, две птицы, рыбы, виноградная лоза из Мрамбы и др. Рельефы второй группы стилистически близки памятникам X–XI вв. с определенных территорий Византийской империи (Каппадокия, Малая Азия, Греция) и из регионов, находившихся в то время под ее непосредственным культурным влиянием (Киевская Русь).

Памятники третьей группы — исчезнувшие капители с быком, виноградной лозой, две алтарные плиты из долины Цебельды из церкви на возвышенности Арасараху около села Октомбери (Вороновская) демонстрируют стилистическую близость с соседними регионами Закавказья (Армения, Грузия).

К четвертой группе можно отнести памятник, находящийся в предгорной труднодоступной зоне Абхазии. Над западным входом в церковь на горе Лашкендар (Ткуарчалский р-н) изображены два зверя в геральдической позе с неизвестным круглым предметом между ними. Несмотря на дискуссии по поводу датировки этого памятника, версия о датировке Лашкендарского храма XI в. имеет право на существование. Если считать этих зверей собаками, то в данном случае видно влияние традиционной культуры Алан эпохи Средневековья.

Очевидно, что в формировании художественной культуры Абхазского царства, судя по материалам архитектурной пластики, участвовали разнообразные художественные влияния. Решающую роль сыграли контакты с Византийской империей.

Ключевые слова: Абхазское царство, архитектурная пластика, Каппадокия

Ekaterina Endoltseva
Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences, Russian Federation

On Some Characteristics of the Art the Abkhazian Kingdom of the 8th–11th Centuries: The Architectural Decor

As a result of the recent research a number of artifacts which could be referred to the period of the Abkhazian kingdom have been selected and systematized. The images on these reliefs are very different in their style and iconography. The stylistic and iconographic characteristics of these monuments allow dividing them into several groups.

We refer to the first group as to the monuments which are the most complicated in their technique and composition (three altar barriers from Olginskoje village, fragments of the altar barrier from the village Dranda, two altar slabs and other fragments of the altar barrier from the Anukhva village). The iconographic and stylistic analysis of these monuments allows us to refer them to the 10th–11th centuries. They are close to the best examples of the Constantinople artistic tradition.

Stylistically, the second group differs in many ways from the first one. The images are much more schematic (bull and lion on the disappeared relief from the church on Anacopia mountain, lion with solar symbols and fish between two cypresses from the same place, lion and bull near the cross from the Abkhazian state museum, two birds, fish, grape vine from Mramba). The reliefs of the second group stylistically are very close to the monuments of the 10th–11th centuries from the certain territories of the Byzantine empire (Cappadocia, Asia Minor, Greece).

The monuments of the third group (disappeared capitals with bull, grape vine, two altar slabs from Tsebelda valley) show stylistic resemblance to the neighboring regions of the Transcaucasia (Armenia, Georgia).

The fourth group includes the monument located in the mountainous region of Abkhazia.

In conclusion, we can confirm that different artistic trends influenced the culture of the Abkhazian kingdom (architectural decoration). Among the most im-

portant are the contacts with the Byzantine empire. However, its artistic influenc was not homogenous.

Keywords: Abkhazian kingdom, architecural decoration, Cappadocia

Лошкарева Екатерина Андреевна
Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ, Российская Федерация

Рельефное убранство анийских церквей XIII века с аркатурным декором (церковь Сурб Григор Тиграна Оненца, церковь Бахтагека, церковь монастыря Ахчкаберд): сравнительно-стилистический анализ

В докладе впервые рассматриваются приемы и элементы рельефного убранства трех анийских церквей первой половины XIII столетия: церкви Сурб Григор Тиграна Оненца, церкви Бахтагека и церкви монастыря Ахчкаберд. Благодаря тщательному анализу скульптурного декора вышеназванных церквей вычленяются повторяющиеся мотивы и обозначаются уникальные для данной группы построек образчики как орнаментальных, так и сюжетных рельефов. Уточняется датировка самих памятников и очередность их возведения в Ани. Это становится возможным благодаря обширному сравнению с рельефами построек конца XII — первой половины XIII в., прежде всего, имеющими точную датировку (Макараванк, Аричаванк, Гегард и др.). Разная степень изученности памятников, а также их состояние на сегодняшний день вынуждают особое внимание обращать на декор церкви монастыря Ахчкаберд (сильно разрушенной и с затрудненным в силу приграничного расположения доступом) и церкви Бахтагека (сохранившейся лишь в фотографиях раскопок, реконструкциях и описаниях). Последняя особо примечательна наличием тимпана со скульптурным деисусом, что в контексте анийского зодчества XIII столетия уникально, однако имеет позднейшее в границах эпохи распространение на территории коренной Армении. Эта тема отдельно кратко представляется в докладе.

Художественное исполнение скульптурного декора всех трех построек имеет различный характер и отражает богатую картину вкусов и предпочтений мастеров и заказчиков эпохи. С точки зрения их стиля определяется место разработанного анийскими мастерами рельефного убранства в художественном процессе XIII в. как в самом Ани, так и в Захаридской Армении.

Ключевые слова: рельефный декор, Ани, армянские церкви XIII в., церковь Бахтагека, церковь Тиграна Оненца, церковь монастыря Ахчкаберд, аркатурный декор

Ekaterina Loshkareva
State Institute of Art Studies, Moscow, Russian Federation

The Relief Decoration of the Ani Churches of the 13th Century with Blind Arcade Decor (the Church of Saint Gregory of Tigran Honents, the Church of Bahtagek, the Curch of Ahchkaberd's Monastery): Comparative Stylistic Analysis

The report analyzes receptions and elements of the relief decoration of three Ani churches of the first half of the 13th century: the St. Grigor Church of Tigran Honentc, the Church of Bakhtagek and the Church of the monastery of Ahchkaberd. After the preliminary careful consideration of the sculptural decoration of the above-mentioned churches, repeated motifs have been identified and the samples of both ornamental and plot reliefs unique for this group of buildings have been designated. It specified the date of the monuments themselves and the order of their erection in Ani. This became possible due to the extensive comparison with the reliefs of the buildings of the late 12th — first half of the 13th centuries, mostly the ones with exact dating (Makaravank, Arichavank, Geghard, etc.). The study of monuments has different angles, therefore special attention has been paid to the decoration of the Church of the Ahchkaberd Monastery (badly destroyed and difficult for a visitors due to the border access) and the Bakhtagek Church (preserved only in photographs of excavations, reconstructions and descriptions). The last has a tympanum with a sculptural deesis, which in the context of the Ani architecture of the 13th century is unique, but has later

development within the territory of the indigenous Armenia, which has been briefly presented in the report.

The artistic performance of the sculptural decoration of all three buildings has different characters and reflects the rich spectrum of the tastes and preferences of the craftsmen and patrons of the epoch. Stylisticlly, the origin of the relief sculpture developed by the Ani masters in the artistic process of the 13th century has been determined, both for Ani and Zakharid Armenia.

Keywords: relief decoration, Ani, Armenian churches of the 13th century, the church of Bahtagek, the church of Tigran Honents, the church of Virgin Castle, blind arcade decoration

Асрян Арпине Артушевна
Институт древних рукописей имени Месропа Маштоца — Матенадаран, Армения

Скульптуры животных над западным окном монастыря Ошк и их параллели

Ошский монастырь был построен в период наивысшего расцвета исторической армянской провинции Тайк/Тао (согласно армянским и грузинским источникам), расположенной в северо-западной части Закавказья, ныне Турция. Его ктиторами были эристав Баграт и Давид Магистрос, в 963–973 гг. В IX–XI вв. Багратидские правители Тайка/Тао имели тесные отношения с византийскими императорами, которые даровали им византийские титулы и сохранили их автономию, получая в обмен военную помощь для защиты восточных границ империи. Тайк был расположен на одной из важных торговых дорог между Востоком и Западом. Мы считаем, что это одна из причин обнаруживаемого здесь культурного разнообразия. Богатое украшение монастырей демонстрировало мощь правителей и их связи с империей.

Монастырь Ошка (по грузинским источникам — Ошки) был административным центром правителей Тайка. Поэтому его храм отличается не только своими внушительными размерами, но и богатством орнаментальной пластики и настенных росписей (1036). Особого внимания заслу-

живает оформление перемычек двойных окон западного фасада главной церкви, посвященной Иоанну Крестителю. Рельеф состоит из двух разных сцен, показывающих настоящих и мифических животных. Концы перемычки с двумя арочными прорезями опираются на сдвоенные колонки, а центральная пята — на одиночную колонну. Капители пристенных колонн украшены пальмовыми ветвями и сосновыми шишками. Сцена льва, терзающего быка, изображена на левосторонней арке. С правой стороны видны два грифона, стоящих друг перед другом, и фантастическое животное (симург?); все они столь типичны для древних эпох (скифского, сасанидского, античного и других периодов).

Вся композиция оформлена орнаментами из пальметт и S-образных элементов. Изображения реальных и фантастических животных не уникальны для региона. Одновременно созданных аналогичных животных можно увидеть в убранстве Ахтамарской церкви Святого Креста (915–921) в Васпуракане (ныне Турция), монастыря Хаху последней четверти X в. в Тайке (ныне Турция), церкви в Мартвили второй половины X в. (Грузия), а также в миниатюрах некоторых рукописей второй половины XI в. (например, Евангелие Могни (Матенадаран Ms. № 7736), Матенадаран, Ms. № 963 и др.). На протяжении столетий они сохраняли свое значение и символизировали вечность времени, бессмертие, силу и счастье. Появление рельефов с этими животными было не случайным, поскольку Тайк/Тао находился на главной дороге, соединяющей Восточный мир с Византийской империей: Трапезундом и Константинополем.

Ключевые слова: Тайк, Тао, Багратиды, Ошкванк, Ошки, орнаментальный декор, скульптуры живортых

Arpine Asryan
Matenadaran Scientific Research Institute of Ancient Manuscripts named after Mesrop Mashtots, Armenia

The Animal Sculptures of the Western Window of the Monastery of Oshk: The Comparative Analysis

The Oshk Monastery was built in the most flourishing period of the historical Armenian province of Tayk/Tao (according to Armenian and Georgian sources). Donated by Bagrat Eristav and David Magistros in 963–973, it is located in the north-western part of Transcaucasus (nowadays Turkey). In the 9th–10th centuries, the Bagratid rulers of Tayk/Tao had strong relations with the Byzantine emperors from whom they got Byzantine imperial titles and preserved their autonomy. In excange they were supplying military aid in order to protect the eastern borders of the Empire. Tayk was also located on one of the important trade roads which tied together the East and the West. We think that this is one of the reasons for cultural variety which may be observed there. Rich decoration of the monasteries was one of the ways to show the power of the rulers and their connections with the Empire.

The Monastery of Oshk (according to Georgian sources — Oshki) was the administrative center of the Tayk rulers. Therefore, the monastery church stands out not only for its impressive dimensions, but also for the richness of its ornamental sculptures and wall paintings (1036). The ornamentation of the twin windows' lintels of the western façade of the main church, dedicated to John the Baptist, is worthy of particular attention. It is composed of two different scenes showing real and mythical animals. Both sides of the double-arched lintel are laying on double columns and the center on a single one. The wall columns capitals are ornamented by palm branches and pine cones. A scene of a lion devouring a bull is sculptured on the arch of the left side. In the right side, one can see two griffons standing face to face and a fantastic animal (simurgh?), all so frequent in the ancient times (Scythian, Sassanid, Antic and other periods).

The entire composition is framed by palms and stylized S-shape vegetal ornaments. Those pictures of real and fantastic animals are not unique in the region. Contemporary pictures of analogous animals can be seen in the décor of the Aghtamar Church of the Holy Cross (915–921, Vaspurakan, nowadays Turkey),

of the monastery of Khakhu (last quarter of the 10th century, Tayk, nowadays Turkey), of the Church of Martvili (second half of the 10th century, Georgia), as well as in the illuminations of some manuscripts of the second half of the 11th century (for instance, the Gospel of Moghni (Matenadaran, Ms. № 7736), Matenadaran, Ms. № 963, etc.). During the centuries they didn't change their meaning much. They symbolize the eternity of time, immortality, strength, and happiness. The appearance of these animal sculptures was not accidental. First of all Tayk/Tao was situated on the main road that connect the East with the Byzantine Empire: Trapezund and Constantinople.

Keywords: Tayk, Tao, Bagratids, Oshkvank, Oshki, ornamental sculpture, animal sculpture

Куватова Валерия Зуфаровна
Институт Востоковедения РАН, Российская Федерация

Раннехристианские и иудейские черты в иконографии «Жертвоприношения Авраама» в эфиопской живописи XIII–XIV веков.

Эфиопия — южная граница средневекового христианского мира. Однако до обращения в IV в. н. э. Аксумского царства в христианство в регионе, по-видимому, был широко распространен иудаизм. Источники свидетельствуют, что после принятия христианства общины, сохранившие приверженность иудаизму, подвергались определенному давлению со стороны христианизированной власти. Вместе с тем, контакты Аксумского царства с иудейской традицией продолжались, в частности, в связи с завоеванием Аксумом в первой трети VI в. Химьярского царства (современный Йемен), незадолго до этого принявшего иудаизм.

Эфиопская живописная традиция начинает развиваться под влиянием восточно-христианского искусства (в первую очередь, коптского и сирийского) с книжной миниатюры. Сохранившееся Евангелие Гаримы, датируемое VI в., демонстрирует явную принадлежность эфиопской живописи к ранневизантийской художественной парадигме. Самые ранние известные памятники монументальной живописи датируются XIII–XIV вв.,

и в них прослеживается сильное влияние провинциального византийского (главным образом, коптского искусства). Характерной чертой эфиопской монументальной живописи является определенная архаичность иконографической программы, в частности, интерес к библейским сюжетам, популярным в раннехристианскую эпоху. Одним из таких сюжетов является «Жертвоприношение Авраама», как минимум трижды встречающееся в немногочисленных сохранившихся памятниках, датируемых XIII–XIV вв.

В целом, иконография сцены жертвоприношения Авраама в эфиопской монументальной живописи тяготеет к универсальной раннехристианской формуле: Авраам в длинном одеянии стоит в трехчетвертном развороте, держа одной рукой нож, а второй — голову или волосы Исаака. Исаак изображается коленопреклоненным или стоящим перед алтарем. Голова Авраама повернута либо к Исааку, либо назад и вверх, в сторону десницы Божьей. Чаще всего композиция включает также изображение агнца и дерева. Эта иконографическая формула, с незначительными вариациями, встречается практически на всей территории бывшей Римской империи.

Визуализация этого библейского эпизода встречается также в иудейском искусстве. Если в самом раннем известном иудейском памятнике — синагоге Дура-Эвропос — композиция имеет мало общего с раннехристианскими образцами, то в памятниках V в. уже наблюдается значительное сближение иудейской и раннехристианской иконографии. Тем не менее, как отмечает Р. Хаклили, для иудейской иконографии характерна большая иллюстративность и приверженность тексту Библии. В частности, в обоих памятниках V в. (напольные мозаики синагог в Бет Альфа и Сефорисе) агнец изображен таким образом, как будто он висит на ветвях дерева, зацепившись рогом, в точном соответствии с библейским текстом (Библия, 22:13). Подобная иконография не встречается в известных раннехристианских и средневековых памятниках, однако находит свое место в эфиопской монументальной живописи. Именно такую трактовку мы видим в двух памятниках из трех известных.

Таким образом, в христианском искусстве Эфиопии объединяются черты как традиционной христианской, так и иудейской иконографии. Истоки многих композиционных решений в сценах «Жертвоприношения Авраама» прослеживаются в раннехристианском искусстве. Тем не менее,

эфиопские мастера были, по-видимому, знакомы и с иудейской художественной традицией.

Ключевые слова: христианское искусство Эфиопии, средневековая монументальная живопись эфиопии, раннехристианская иконография, иудейская иконография, жертвоприношение Авраама

Valeria Kuvatova
Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences, Russian Federation

The Iconography of the Sacrifice of Abraham in Ethiopian Wall Paintings of the 13th–14th Centuries. Early Christian and Jewish Impact

Ethiopia was once the southern boundary of the medieval Christian oecumene. Prior to the conversion of the Axumite Kingdom to Christianity in the 4th century, Judaism had been widespread in the region. After the Christianization, the communities still devoted to Judaism suffered some social pressure from the Christianized authorities. In the meantime, the Axumite Kingdom kept contacts with Jewish traditions, especially after the conquest in the early 6th century of the Himyarite Kingdom (contemporary Yemen) which at that time had just adopted Judaism.

The Ethiopian painting stems from the Eastern Christian artistic tradition (primarily, Coptic and Syrian). It started as the manuscript illumination. The Garima Gospels miniatures dated back to the 6th century obviously belong to the Byzantine artistic paradigm. The strong Byzantine influence is easily traced in earliest known Ethiopian wall paintings that are attributed back to the 13th–14th centuries. The Ethiopian artists tended to somewhat archaic iconographic programs. In particular, their interest lied in the visualization of Biblical episodes popular in Early Christian art. One of such episodes — the Sacrifice of Abraham — is included in iconographic programs of at least three churches dated to the 13th–14th centuries.

Basically, the iconography of the scene in Ethiopian wall paintings sticks to the universal Early Christian formula: Abraham is depicted in a three-quarter turn,

dressed in long clothes. He grasps Isaak either by his head or hair, while his other hand holds a knife. The figure of Isaak is rendered either kneeling or standing before the altar. The Abraham's head is turned either towards Isaak or backwards and slightly up, towards the Hand of God. Frequently the composition includes images of a ram and a tree. Subject to some insignificant variations, this iconographic formula can be seen throughout the former Roman empire.

The Jewish pictorial tradition also produced visualizations of the Sacrifice of Abraham. While the iconography of the scene in the earliest known Jewish pictorial ensemble — Dura Europos synagogue — has very little in common with the Early Christian version, the monuments of the 5th century witness a conspicuous similarity of Jewish and Early Christian iconographic types. In the meantime, R. Haklili argues that the Jewish iconographic type is more illustrative and pays more tribute to the Biblical description of the episode. In particular, in both 5th century monuments (floor mosaics from Beth Alpha and Sepphoris) the scenes of the Sacrifice of Abraham contain depictions of a ram with its horns close to the branches so it seems hanging in the tree crown, which refers to the Biblical text (22:13). Early Christian and Medieval monuments lack this feature but it can be found in the Ethiopian wall painting. Two of the three depictions of the Sacrifice of Abraham contain this — presumably Jewish — iconographic rendering.

To summarize, the Ethiopian Christian art of the 13th–14th centuries mixed the iconographic features borrowed from Christian and Jewish artistic traditions. Many features of the Ethiopian iconographic formula of the Sacrifice of Abraham go back to the Early Christian art. In the meantime, the Ethiopian artists seem to have been well aware of the Jewish iconographic type of the scene and to have used some of its findings in their own renderings.

Keywords: Ethiopian Christian art, Ethiopian medieval wall paintings, Early Christian iconography, Jewish iconography, Sacrifice of Abraham

Аракелян Микаел Гегамович
Фонд развития восточнохристианских исследований «Четыре реки», Российская Федерация

Львовская лицевая Библия Лазара Бабердаци 1616–1619 годов. в контексте армянской миниатюрной живописи Речи Посполитой и Новой Джульфы

Культурно-экономический расцвет исторических центров Армении и армянских общин в Европе, Ближнего и Среднего Востока в XVI–XVII вв. способствовал возрождению армянского изобразительного искусства. Наглядным примером этого явления служат скриптории армянских монастырей и церквей Львова, Станиславова, Замостья, Каменеца и Сучавы, а также Новой Джульфы/Исфахана (Персия). Сегодня около 400 армянских рукописей, украшенных миниатюрами в скрипториях вышеупомянутых городов, сосредоточены в 36 различных библиотечных, музейных, монастырских коллекциях Европы, Ближнего Востока и США.

В рамках проведения научно-исследовательского проекта Фонда развития восточнохристианских исследований «Четыре реки» по изучению Новоджульфинской школы армянской миниатюрной живописи (XVII в.) была обнаружена связь между композициями мастеров Новой Джульфы/Исфахана и произведениями армянских миниатюристов Речи Посполитой. Это сходство особенно хорошо представлено в иконографии лицевых Библий, украшенных ветхозаветными и апокалипсическими сюжетами в традициях Востока и Запада. Так, миниатюры из армянской Библии (Матенадаран № 351) кисти мастера Лазара Бабердаци, созданные в армянском монастыре Пресвятой Богородицы во Львове в 1616–1619 гг., непосредственно повлияли на развитие иконографических схем миниатюр, выполненных художниками Новой Джульфы во второй четверти XVII в. Такое влияние, в особенности, прослеживается в творчестве мастера Айрапета Джугаеци. Также установлено, что ряд армянских миниатюристов Галиции этого же времени, например, Ованэс Лехаци и Хачатур Лехаци посетили Новую Джульфу, где украсили миниатюрами несколько рукописей.

Колофоны Львовской Библии помогают уточнить авторство миниатюр.

Наша презентация Львовской Библии представит малоизвестный памятник книжного искусства начала XVII в. и ознакомит с результатами его комплексного исследования.

Рассматриваемый материал имеет серьезное научное значение для специалистов в области изучения армянского художественного наследия, в том числе проблем иконографии, армянской миниатюрной живописи и отдельных аспектов богословия.

Ключевые слова: Новоджульфинская школа армянской миниатюрной живописи, Речь Посполитая, XVII век, иконография, миниатюра, колофоны

Mikayel Arakelyan
The Four Rivers Fund of Oriental Christian Studies Development, Russian Federation

The Lvov Bible of Ghazar Baberdatsi of 1616–1619 in the Context of Armenian Miniature Painting of Polish-Lithuanian Commonwealth and New Julfa (Persia)

The rise of cultural and economic centers in Armenia during the 16th–17th centuries and the growth of Armenian communities in Europe engendered an artistic revival in Armenian monasteries and churches of Lvov, Stanislawov, Zamość, Kamenez and Suceava, which were the most significant centers in Eastern Europe. Today, around 70 Armenian manuscripts embellished with the miniatures in the scriptoria of the aforementioned towns are housed in 26 different collections (libraries, museums, monasteries) of Europe, the Middle East and the USA.

In the course of investigation of the New Julfa school of Armenian miniature painting (17th century) I discovered certain link between the compositions by artists of New Julfa and the works by the Armenian masters of Polish-Lithuanian Commonwealth (the research project is carried out under the aegis of the Four Rivers Fund of Oriental Christian Studies Development). This is especially presented in the iconography of full-page miniatures with the biblical and apocalyptical scenes. Thus the miniatures of the Bible (M351) illuminated by the master Ghazar Baberdatsi in the Monastery of the Holy Mother of God of

Lvov in 1616–1619 directly affected the development of iconographic schemes created by the craftsmen of New Julfa. It is also established that some of the Armenian miniaturists of Galicia like Hovhannes Lehatsi, Hakob Lehatsi and Khatchatur Lehatsi visited New Julfa during the considered period.

The surviving colophons of the Lviv Bible helped to clear out a number of aspects related to the attribution of authorship of the miniatures.

Keywords: Armenian miniature painting of New Julfa, Polish-Lithuanian Commonwealth, 17th century, iconography, miniature, colophons

Лаврентьева Елена Сергеевна
Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ, Российская Федерация

Храм Воскресения Христова в Иерусалиме после пожара 1808 года: восстановительные работы Н. К. Комниноса

Данная работа посвящена малоизученной теме воссоздания храма Воскресения в Иерусалиме после пожара 1808 г. под руководством Н. К. Комниноса. Есть единственное малодоступное исследование, в котором освящаются подготовка, этапы и итоги восстановления святыни, опубликованное на греческом языке (Μητρόπουλος Θ. Γ. Ὁ Πανιερος Ναος της Αναστασεως Ἱεροσολυμων. Θεσσαλονικη, 2009).

В данном докладе анализируются структурные изменения, внесенные в облик храма Воскресения во время реставрации 1809–1810 гг., с целью определить степень утраты средневекового облика святыни. Постановка данного вопроса позволяет актуализировать проблему, которая не получила освещения в историографии, а именно, какие фрагменты здания уцелели во время пожара и как они были использованы во время его последнего восстановления. Впервые рассматриваются малоизвестные факты, которые не нашли отображения в научной литературе (какие виды мрамора использовались при работах, по какому принципу организовывалась работа по восстановлению, какие изменения были внесены во внешний и внутренний облик и т. д.).

Пожар нанес колоссальный урон зданию. Полностью сгорел деревянный купол ротонды Воскресения: наполовину обрушился ее барабан, повредив колонны и мраморный пол. Был поврежден и внешний вид кувуклии. В кафоликоне почти полностью обрушилась восточная стена. Были повреждены стены центрального нефа кафоликона, а также малый каменный купол и поддерживающие его четыре опоры. Горел придел Голгофы на втором ярусе: пожар уничтожил лестницы, деревянную ризницу, мраморную лепнину, почти не сохранилось мозаичное убранство.

Перед Н. К. Комниносом стояла задача восстановления храма св. Гроба в том виде, в каком он был до пожара. Ситуация была осложнена и тем, что он как представитель греческой православной церкви и одновременно турецкий подданный был единственным архитектором, возглавлявшим восстановление святыни, с чем были не согласны представители других христианских конфессий. Комнинос должен был отстроить утраченные фрагменты здания, не нарушив целостности облика храма.

Однако при восстановлении Н. К. Комниносу не удалось избежать некоторых изменений во внутреннем и внешнем облике храма Воскресения. Он иначе выстроил композицию ротонды, расширил пространство Голгофы, убрал захоронения латинских королей, перестроил своды восточной части храма, восстановил апсиду кафоликона в стиле османского барокко и др. Внесенные изменения вызвали огромное возмущение общественности и отчасти стали поводом исследовательского интереса к храму Воскресения и его истории.

Ключевые слова: Николаос Калфас Комнинос, Голгофа, ротонда Воскресения, кафоликон, архитектура, Иерусалим, храм Гроба Господня, храм Воскресения Христова

Elena Lavrentyeva
State Institute of Art Studies, Moscow, Russian Federation

The Church of the Holy Sepulchre after the Fire of 1808: The Restoration Work by N. K. Komnenos

This work is devoted to the poorly studied theme of the last big reconstruction of the Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem after the fire of 1808 under the leadership of Nikolaos Kalfas Komnenos. There is only one single study published in Greek, in which the preparation, stages and results of the shrine restoration are considered (Μητρόπουλος Θ. Γ. Ὁ Πανιερος Ναος της Αναστασεως Ἱεροσολυμων. Θεσσαλονικη, 2009).

This report analyzes the structural changes made in the Church of the Holy Sepulchre during the restoration of 1809–1810, in order to determine the degree of loss of the medieval appearance of the shrine. The statement of this question allows actualizing the problem that did not receive coverage in historiography, namely, what fragments of the building survived during the fire and how they were used during the last restoration. For the first time little-known facts are considered that have not been reflected in the scientific literature (what marble was used in the work, how the restoration work was organized, what changes were made to the external and internal appearance, etc.).

The fire caused enormous damage to the building. The wooden dome of the Anastasis rotunda completely burned down: its drum was half struck, damaging the columns and marble floor. The appearance of the aedicule of the Tomb was also damaged. The east wall almost completely collapsed in the katholikon. The walls of the central nave of the katholikon were damaged, as well as a lesser dome and four supports supporting it. Chapel of Calvary burned on the second tier: the fire destroyed staircases, the wooden sacristy, the marble stucco work, and mosaic decoration.

N. K. Komnenos had a difficult task to restore the Church of the Holy Sepulcher and at the same time to retain the form as it was before the fire. The situation was complicated by the fact that he, as a representative of the Greek Orthodox Church and simultaneously a Turkish patrial, was the only architect who led the restoration of the shrine. Komnenos had to rebuild the lost fragments of the building without violating its integrity.

However, some changes were not avoided during the restoration. N. K. Komnenos differently built the structural composition of the rotunda, expanded the space of chapel of Calvary, removed the burial places of the Latin kings, rebuilt the vaults of the ambulatory, restored the eastern apse of the katholikon in the Ottoman Baroque style, etc. Such changes brought great outrage and partly caused the interest to the Church of the Holy Sepulchre and its history.

Keywords: Nikolaos Kalfas Komnenos, Golgotha, Anastasis rotunda, katholikon, architecture, Jerusalem, Church of the Holy Sepulchre, chapel of Calvary

4

Европейское искусство Средних веков

Western European Medieval Art

Воскобойников Олег Сергеевич
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Российская Федерация

«Чувство Рима» в XII веке: Николай Маньякуция об иконе Спасителя из Sancta Sanctorum

Латеранский «Спаситель», икона, украшающая престол папской капеллы, обладала особым значением, начиная по меньшей мере с середины VIII в. Она участвовала в одном из важнейших ритуалов: в ночь на Вознесение Богоматери, в середине августа, понтифик нес ее на своих плечах из Латеранской базилики в Санта Мария Маджоре, где ее «встречала» не менее значимая богородичная икона «Спасение римского народа». В результате многочисленных поновлений, которым «Спаситель» подвергался с начала X в., эта едва ли не древнейшая икона, сохранившаяся в Риме, изменилась практически до неузнаваемости, что делает сложной ее датировку и историко-художественный анализ. Однако ее история, известная по целому ряду письменных свидетельств, важна как для реконструкции развития христианской живописи в Риме, так и для истории моленных образов в целом.

Одним из таких свидетельств является гомилия на Вознесение Богоматери, написанная в середине XII в. Николаем Маньякуцией, цистерцианским монахом, близким к курии при просвещенных понтификах Евгении III и Александре III. Этот монах известен в истории словесности тем, что задолго до Валлы взялся за исправление текста Вульгаты, прежде всего Псалмов, основываясь на вполне добротной критике рукописей. Трудно представить себе задачу для того времени более благородную, ответственную и дерзновенную. Его “Tractatus de ymagine Lateranensis palatii” дошел в важной рукописи — Легендарии, составленном для Санта Мария Маджоре в том же XII столетии (BAV S. M. Maggiore, 2, fol. 237v-244r). Он не издавался с 1709 г., хотя известен специалистам по иконографии Христа от фон Добшюца до Вольфа и Баччи.

Знакомство с этим текстом показывает, что его автор, глубоко верующий, верный курии и по-своему патриот Рима, воспринимает историю нерукотворной святыни в таком же критическом ключе, как и рукописную

традицию Писания. Он не идет вслед многочисленным доступным в его время апокрифам, но создает убедительный, риторически выстроенный исторический рассказ, начинающийся с апостольских времен, поскольку икона, как считает автор, написана самим Богом, водившим рукой Луки. Его тысячелетняя история — результат работы с житийной литературой, рукописями из библиотек курии и Санта Мария Маджоре. В этом отличие свидетельства Маньякуции от многих других рассказов о чудесах, творившихся иконами, об их «явлениях», «обретениях» и странствиях. В этом настрое, одновременно благочестивом и критическом, Маньякуция сродни более позднему, но намного более известному каталогизатору и критику римских древностей — Магистру Григорию, описавшему «чудеса Рима» в начале XIII в.

Ключевые слова: Николай Маньякуция, Латеран, Спас Нерукотворный, риторика, моленные образы, Магистр Григорий, Рим в Средние века, Курия

Oleg Voskoboynikov
The National Research University "Higher School of Economics", Russian Federation

"Rome Feeling" in the 12th Century: Nicolas Maniacutia on the Lateran Saviour Icon

The Lateran icon of the Saviour adorns the altar of the Sancta Sanctorum from the Early Middle Ages. Its importance grew constantly, since, in the middle of the 8th century, it participated in the procession from the Lateran Basilica to Santa Maria Maggiore. For centuries, the August night of the Assumption of the Vergin, it was carried by the Pope on his shoulders: the acheiropoiotes image of Christ went to greet the most important image of His Mother, the famous Salus Populi Romani. The venerated icon, though preserved in the Sancta Sanctorum and probably the oldest in Rome, naturally suffered because of such manipulations and passed through several, and severe, restorations from the 10th century onward. Under the silver 12th-century covering desk there is little left to allow an analysis of the original image. But its vicissitudes, the ideas originated by its cult,

known from a series of written testimonies, are important as well, because they help us in reconstructing the development of Christian painting in Rome and the history of medieval devotional images and practices in general.

One of these rather neglected testimonies is a kind of sermon on the Assumption of the Vergin, composed in the middle of the 12th century by Nicolas Maniacutia, a cistercian monk, linked to the Curia. He is now considered an eminent Bible scholar: far before Lorenzo Valla he attempted a critical revision of the Vulgate, in order to purge it from centuries of scribal errors. This was a honorable task, but also an audacious personal investment. His "Tractatus de ymagine Lateranensis palatii" was included in the Legendary for the use of Santa Maria Maggiore (BAV S. M. Maggiore, 2, fol. 237v-244r), never reedited after 1709 and never translated completely in a modern language, even if it is known to historians of medieval iconography from von Dobschütz to Wolf and Bacci.

The analysis of this text demonstrates that its author, deeply pious, faithful to the Curia, and in his own way a patriot of Rome, is far from being credulous. He perceives, and reconstructs, the vicissitudes of the icon with the same critical humanistic spirit he reveals in his biblical studies. He does not follow apocryphal stories that circulated around Lateran and its artistic treasures for centuries. His work is a well build up, thousand-years long history, with rhetorically calculated digressions on Christian images in general, a history that starts with Apostles and Mary. It is a result of study in libraries of the Curia and, probably of the Santa Maria Maggiore, as Marco Petoletti recently tried to demonstrate. These are some characteristics making Maniacutia's Tractatus a particular document, quite distinct from other accounts on travelings, findings, thafts and marvels we know in hundreds about medieval images. Maniacutia is surely one of the most distinguished humanistically oriented minds of his age, and in his specific devotion to Rome, to its antiquities, and to the Truth against futile "curiosities" and anecdotes, he is the precursor of Magister Gregorius who critically described the pagan marvels of Rome in the beginning of the 13th century.

Keywords: Nicolas Maniacutia, Lateran, Saviour Icon, rhetoric, devotional imagery, Master Gregorius, medieval Rome, curia, Papal court

Кузнецова Наталия Сергеевна
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

Оформление алтарных пространств в римских церквях XII–XIII веков

Алтарное пространство занимает главное место в структуре любого христианского храма. Особое сакральное предназначение и связанная с ним специфика оформления позволяют рассматривать его как отдельный объект для изучения. В докладе будет рассмотрена одна из основных проблем, связанных с этой темой, — иконография и структура алтарных пространств, то есть определение тех приемов, с помощью которых архитекторы и скульпторы выделяли его в общей композиции храма, подчеркивая его первостепенное место в иерархичной системе церковного здания.

Выбранные для анализа храмы Рима и земель Папской области занимают значимое место в религиозной и художественной жизни средневековой Италии. Со второй половины XII в. власть папы значительно укрепляется, что способствует притоку денежных средств. Как следствие, церковь способствует возникновению многочисленных проектов по обновлению и украшению римских храмов, и в число данных работ входит и оформление алтарных пространств. Что именно становится характерным для их архитектурного и скульптурного оформления, какое место они занимают в интерьере базилики?

Изучение нескольких наиболее полно сохранившихся римских памятников XII (Сант Элиа близ Витербо) и XIII вв. (Санта Мария ин Космедин, Сан Клементе, Сан Чезарео де Аппиа) позволяет выделить отдельные составляющие и описать общую структуру характерного для выбранного региона пространства алтаря: с низкой преградой, амвоном, кафедрой, киворием и пасхальным подсвечником. Определение общего на примере нескольких опорных памятников позволяет исследовать различные варианты исполнения сходных элементов и композиций на примере церквей, сохранивших лишь отдельные составляющие алтарных пространств: Сан

Джорджо ин Велабро (XII в.), Сан Паоло Фуори ле Мура (1285 г.), Санта Чечилия ин Трастевере (1293 г.) и иных.

Исследование ряда примеров позволяет увидеть различные способы выделения алтарных пространств в интерьере. Алтарь может быть частью центрального нефа, как в Санта Мария ин Космедин, или относиться к пространству восточного рукава креста и апсиды (Сан Чезарео де Аппиа, XIII в.). Он может подчеркиваться оформлением ордера опор, примыкающих к пространству алтаря (Сан Джованни в Витербо, XIII в.), конструкцией перекрытия средокрестия и восточного рукава базилики (Сан Флавиано в Монтефиасконе, XIII в.). При всем разнообразии форм каждого отдельного элемента и особенности композиционного решения компоновки элементов внутри алтаря могут быть выделены несколько общих характеристик, которые должны быть обозначены и подробно описаны. Это проницаемость и обозримость алтарного пространства, усиленное внимание к торжественности оформления его составляющих и общее стремление к усложнению форм, наглядно проявившееся к концу XIII в.

Ключевые слова: алтарное пространство, Рим, архитектура, декорация

Nataliya Kuznetsova
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

The Architecture and the Decoration of the Altar Spaces of the Roman Churches of 12th–13th Centuries

The architecture of the Christian basilica is connected with the decoration of its altar. The space of altar can be marked by the order decoration of the pillars, by the vaulting of the east branch of the bassilica or by the windows on the east apse. The space of altar can be inside of the space of the nave or can be separated. So, it is possible to distinguish several methods of creating the altar spaces and to find general features to describe the style and the iconography of Roman medieval architecture in general and particularly of the altar spaces, which should be interpreted as the most significant parts of the churches interiors. The religious architecture of Rome and of the lands of Papal States occupy an important place in the history of Italian art of Middle Ages. The pictorial tradition of Antiquity

continued preserved through all this period in this region. Then it combined with the features that were influenced by the Gothic style and the influences of the Byzantine art. Rome was an important and celebrated center for piligrimage because of innumerous relics and receiving the blessing of the Pope. With considerable assistance from the Church some of the Roman religious buildings were restored and decorated at that time. Among them a lot of altars were constructed exactly in that period. The zone of the altar is the most significant, the most sacred part of the interior of any Christian church. The architects and sculptures should invent special methods to decorate the altar and to emphasize its particular role in the composition of the building.

There are a few monuments that can be explored as the example of the typical altar space of Middle Age in Rome. They are Santa Maria in Cosmedin, San Clemente, San Cesareo de Appia and Sant Elia near Viterbo. The description of these churches allows us to define the general concept of the architecture and decoration of Roman altars. It includes the altar stone, the altar barrier, the pulpit, the ciborium and the candlestick for Easter worship. These general principles we can reconstruct in those cases where only one element of them is preserved. For example, in the churches San Paolo Fuori Le Mura, Santa Cecilia in Trastevere, San Giorgio in Velabro, San Giovanni in Palombara Sabina and others.

Keywords: altar space, Rome, architecture, decoration

Филипова Снежана
Университет имени Свв. Кирилла и Мефодия в Скопье, Македония

Романское искусство в славяноязычных странах как часть истории искусства Средних веков

Хотя романское искусство и называют первым интернациональным европейским средневековым стилем, почти ни в одном общем обзоре искусства Средневековья, вышедшем из-под пера ученых Запада, мы не находим раздела, посвященного регионам Центральной Европы (Польша, Чехия, Словакия), Балкан или Киевской Руси. Целый ряд признаков, в том числе внешний декор фасада, декоративная скульптура и фигуративные

рельефы, наличие колоколен и т. д., показывают частичное или даже полное использование языка романского стиля в искусстве этих регионов. Не упоминается в общих трудах и побережье Хорватии, находившееся под непосредственным влиянием Италии. Каковы же причины этого пренебрежения? На наш взгляд, это явление сродни отказу рассматривать Италию в качестве одной из зон распространения комниновского стиля, чьи следы в итальянской живописи видны по меньшей мере столетие после его угасания в Византии. Результат подобного же отношения — отказ признавать ценность и специфику некоторых художественных центров. С первой половины XIII в., когда большая часть территории нынешних Греции и Албании превратилась в малые самостоятельные государства, памятники региона должны быть включены в общие труды по искусству Средних веков.

Для сравнения, искусство южной Италии с его арабскими декоративными мотивами в убранстве фасадов и византийскими мозаиками интерьеров считается принадлежащим романскому стилю. В этот же период (XIII–XIV вв.) в изобразительном искусстве Северной Италии очевидно прямое влияние и высокая ценность византийских образцов. В английской романской архитектуре встречаются примеры невысоких церквей с обширным монофором в центре западного фасада и миниатюрными башенками. Они редко бывают украшены рельефами и витражами романского типа и далеки от описания типичной романской церкви во Франции, центральной Италии или Германии. Добавим к списку испанские преимущественно очень небольшие церкви с рядами слепых аркад на фасадах и редко встречающимися розами, указывающими на принадлежность к романскому стилю. Все вышеназванное приводит нас к мысли, что критерии так называемого первого интернационального европейского стиля должны быть пересмотрены. Общность стилевых признаков связана не только с западноевропейской территорией, но и с Балканами и восточными регионами в XIII–XIV вв.

Как известно, романские своды не были изобретением романской эпохи. Зодчие романского периода использовали традиционный римский цилиндрический свод, а позже и другие типы римских сводов. В скандинавских странах строились ставкирки, имеющие мало общего с традиционным романским стилем. Так, мы можем сказать, что романский стиль характеризуется локальными признаками в каждом отдельном регионе.

Многие из этих регионов не упоминаются в общих трудах по истории искусства.

Итальянцы предпочитали византийское искусство романскому, долго были равнодушны к готическому стилю. Между Востоком и Западом происходил постоянный обмен мотивами, моделями, образцами стиля, эти области никогда не были изолированы друг от друга.

Своеобразие региональных школ заставляет думать, что критерии романского стиля, справедливые для части Европы, не следует применять к остальной части христианского мира, где элементы этого стиля используются лишь частично, в той или иной мере. Так ли непроницаема граница между западно- и восточнохристианским миром? И не следует ли уточнить терминологию относительно стиля, берущего начало в Европе XI в. и завершившегося на Балканах и в Британии в XIV в.?

Ключевые слова: романское искусство, славяне, византийское искусство, восточнохристианский мир, определение стиля

Snezhana Filipova
Saints Cyril and Methodius University in Skopje, Republic of Macedonia

Romanesque Art in the Slavic Speaking Countries as Part of Medieval Art History

Even though Romanesque art was the first international European style, almost never surveys of Medieval art written by Western scholars include the regions of Central Europe (Poland, Czech and Slovakia), Balkans or Kievan Rus'. There are many features, including outer facade decoration, decorative sculpture and reliefs, bell towers, that show partial or sometimes complete usage of the Romanesque language in the art of these lands. Croatian coast art has direct Italian influences in this style and it is still not mentioned in the surveys. What could be the reason for this omission? For the same reason, it seems, thay do not mention Italy as the country where Komnenian art was praised, used in painting even a century after it stopped to be practiced in Byzantium. The same attitude in comprehending art history does not allow the specific features of the art in certain regions to be named according to their territorial or contemporary state

name. Since large part of today's Greece and Albania was turned into several small states in the first half of the 13th century, we are to expect at least these states to be included in the international art surveys of Medieval art.

On the other hand, the art of southern Italy with the Arabic decorative motifs on the outer facade and the mosaics inspired by Byzantine art is considered Romanesque proper style. The northern Italy at the same time in the 13th and even 14th century follows direct Byzantine models and praises Byzantine art.

The English Romanesque architecture has examples of churches with very large central window on the western facade, miniature towers at the ends, and small height in general, with rare Romanesque reliefs or vitrages. It is far from the description of typical Romanesque church in France, mid Italy, or Germany. If we add here the small churches in Spain with only outer row of blind arcades, with rare examples of rosettes, which indicate Romanesque style, it seems the so called first international European style should be redefined. It was a style common not only for the Western Europe, but also for the Balkan and eastern countries in the course of the 13th and 14th centuries.

Romanesque vault was not the invention of the time this style in art appeared and lasted. It drew on the old form of barrel vault used by the Romans, and other types of Roman vaults at later. Scandinavian countries built stave churches that also have not much in common with Romanesque style definition. So, we may say Romanesque style everywhere has local characteristics and it goes for the lands that are not surveyed in the general art history.

Italians preferred Byzantine art to Romanesque art, disliked Gothic style. There seems to be too many rotations of motifs, models, and transfer of inspiration between the East and West. These parts of the world were never isolated and were following each other's trends in art.

All the local differences accepted for certain parts of Europe considering the Romanesque style, were not applied for the rest of the world that used it, partially or in fully. Is that possible in this time of such internationally spread knowledge to define a style by simply omitting not so typical examples, no matter if it is almost the same territory in surface as the one that is considered proper? Or the problem is that these lands are considered foreign, and different or lands of the mighty Orthodox world? Or, the name of style that started in Europe in the 11th century and lasted in the Balkans and Britain in the 14th century shall be reviewed?

Keywords: Romanesque art, Slavs, Byzantine art, Orthodox world, redifining a style

Ковальчук Лада Игоревна
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

По ту сторону: алтарь, алтарное пространство и алтарная преграда в итальянских церквях ранних францисканцев

Доклад посвящен раннефранцисканской практике церковного строительства и устройству храмового пространства в связи с изменениями в литургической системе средневековой Италии вообще и францисканского богослужения, в частности, начиная со второй половины XIII в. вплоть до соответствующих решений Тридентского собора. Внимание будет уделено преимущественно расположению алтарей и организации алтарного пространства и пространства хора в церквях Умбрии (как центра францисканской архитектурной традиции) и Тосканы (региона, в котором были предложены в корне иные способы планировки сакральных построек). Дело в том, что в двух соседних регионах обнаруживается коренное различие в планировке сакрального пространства, мотивированное как намеренными попытками ограничения братии, так и сугубо богослужебным статусом и престижем той или иной постройки.

Например, интересные наблюдения можно сделать, если сравнить расположение хора в умбрийских церквях (Сан-Франческо-аль-Прато в Перудже, Сан-Франческо в Сансеполькро, Сан-Франческо в Читта-ди-Кастелло и др.), ориентированных на пример базилики Сан-Франческо в Ассизи, с тосканскими коннотациями хора, ограниченного сплошной стеной алтарной преграды. В верхней церкви базилики Сан-Франческо в Ассизи хор располагался за алтарем и был перенесен в пятигранную в плане апсиду. Такое решение было обусловлено литургической программой базилики, которая изначально входила в круг церквей, где богослужение могло совершаться непосредственно римским понтификом, что иллюстрируется также папским троном на центральной оси и изначальным декором стен апсиды. Впоследствии, однако, этот лейтмотив слепо использовался

во многих постройках диоцеза Provincia Sancti Francisci, обладающих иным литургическим значением. Решающим здесь оказывался такой принцип ограничения и дистанцирования братьев от клира и коллегиатов, посредством которого хор перемещался в заалтарное пространство прямоугольной или многогранной апсиды.

Ключевым и показательным образцом для тосканского региона, который неизбежно цитировался и копировался в более поздних памятниках, справедливо назвать флорентийскую базилику Санта-Кроче. В Санта-Кроче узнаваемы истоки францисканской (и доминиканской) практики возведения специфических алтарных преград tramezzo, которые фактически создавали условия для проведения нескольких богослужений одновременно, формулируя два полностью замкнутых пространства внутри одной церкви. На волне Контрреформации такого рода предалтарные барьеры уничтожались, в связи с чем реконструкция внешнего вида и расположения преград, разделявших пространство церкви, оказывается весьма затруднительной и одновременно представляется актуальной. Примечательно, что умозрительность францисканского богослужения и молитвы сочеталась с публичной ориентированностью их проповеди, что во многом присуще и их архитектурной программе.

В свете заявленной темы конференции уместным кажется также краткое размышление о том, какие исследовательские фокусы и перспективы открываются перед историком искусства, устанавливающим ассоциации между архитектурными типами и различными, как кажется, указывающими на них смысловыми значениями.

Ключевые слова: францисканцы, архитектура францисканцев, средневековая литургия, алтарная преграда, алтарь

Lada Kovalchuk
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

On the Other Side: High Altar, Altar Space and the "Tramezzo" of the Early Franciscan Churches in Italy

This paper offers an analysis of specific building practices and church planning of Early Franciscans, focusing on issues of a significant liturgical transformation within the Roman Church and the Order itself, which began in the second half of the 13th century. The discussion is mainly concentrated on two different types of church arrangements and organizing the sacral space in Umbria and Tuscany, which could be briefly illustrated by two examples.

After the appearance of groundbreaking and stimulative studies of Marcia Hall in the early 1970s it became undoubted that practically every mendicant church in Tuscany was bisected by the ambitious solid wall of so-called "tramezzo". The origins of such a radical partition are uncertain, however, they could be traced back to the prototype of the Byzantine templon or more common and "open" typology of chancel rood screens of the Western sacral architecture. The widespread pattern of three-nave tramezzo was a mark of the Franciscan architecture till the Tridentine decisions, when these altar walls were demolished. The phenomenon of tramezzo stipulates the existence of two (or, regarding the plan of the Dominican basilica San Marco in Florence, even three) separate structures and liturgical spaces, both within the body of one building. Moreover, this arrangement allowed the friars to stay invisible during private meditations and public at the time of preaching upon the ambo.

Umbrian basilicas demonstrate another mode of space divisions and barriers. Umbria was the region with highly influential example of the "basilica maior" in Assisi. The basilica San Francesco possessed an apsidal retrochoir with papal throne in the central axis and choir stalls for the friars. Transferring the choir beyond the high altar was well correlated both with the liturgical status of the papal basilica and the necessity of separating from laity or collegiate community. This typology was widely repeated throughout the province of Umbria in the variety of churches which were under direct jurisdiction of the Assisi diocese.

Keywords: Franciscans, Franciscan architecture, medieval liturgy, tramezzo, high altar

Пугачёва Ирина Вячеславовна
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

Якопо Мелиоре. Эволюция образа Богоматери в Тоскане XII века на примере творчества одного мастера

Якопо Мелиоре — флорентийский художник, активно работавший в Тоскане во второй половине XIII в. Начиная приблизительно с 1930-х годов его авторству в разное время приписывали в целом около 15 образов, каждый из которых — с изображением Богоматери, в том числе, вероятно, первый появившийся в Италии доссал с полуфигурными изображениями в арках — Спасителя в центральной части с возвышением, Богоматери и апостолов (Иоанна, Петра и Павла).

Однако, при сравнительно большом наследии, о художнике Мелиоре известно совсем немного. Его имя встречается в списке рекрутов, принявших участие в битве при Монтаперти в 1240 г. Поскольку лишь пара приписываемых ему работ сохранила подписи, остальные были приписаны ему на основании разного рода искусствоведческих изысканий.

Безусловно, в некоторых случаях его авторство весьма спорно, но те образы, которые в разные периоды связывали с его именем, представляют собой весьма замечательную группу памятников этого периода. Уникальна она хотя бы потому, что ярко отражает наиболее характерные для всей Тосканы черты развития живописи на досках второй половины XIII в. — от наиболее лапидарных, в духе маэстро дель Бигалло (Мадонна из Санто Стефано), до уже более зрелых работ, в которых явственно ощущается приближение того самого стиля, который достигнет своего апогея в творчестве Дуччо и Чимабуэ.

Творчество Мелиоре несет в себе живописные элементы, в той или иной степени присущие и пизано-луккской традиции, сформированной главным образом под византийским влиянием, и флорентийской, в духе Коппо ди Марковальдо, особенно в поздний период. Достаточно длительное

время в искусствоведческой литературе и в целом в истории итальянской живописи присутствуют понятия о «луккской», «пизанской» или «флорентийской» школах живописи этого периода. Творчество художника, объединившего вокруг своего имени столь разные по своим живописным качествам, стилю и эмоциональным впечатлениям произведения, позволяет задуматься об этих условных границах и попытаться понять, насколько автономны были эти территориальные разделения на школы и правомерно ли в принципе говорить об их обособленном формировании во второй половине XIII-го века.

С другой стороны, образ Богоматери, который является, по сути, ключевым, в наследии Мелиоре и близких к нему авторов, претерпевает существеннейшие изменения в этот период и наиболее наглядно позволяет проследить характерные эволюционные процессы в изобразительном искусстве Тосканы XIII в.

Ключевые слова: Мелиоре ди Якопо, Проторенессанс, богородичные иконы XIII века, тосканская живопись XIII века, итальянские иконы дученто, живопись дученто в Тоскане

Irina Pugacheva
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

Meliore di Jacopo. Evolution of the Image of the Mother of God in Tuscany in the 13th Century on the Example of the Work of the Master

Meliore di Jacopo (circa 1255–1285) is a florentine painter active in Tuscany in the second half of the 13th century. Beginning around the 1930s, his authorship at different times about 15 icons were attributed, each of them containing the image of Our Lady, including, probably the first in Italy dossale with half-figured images in the arches — the Savior (in the central part with an elevation), Mother of God and apostles (John, Peter and Paul).

However, in spite of relatively large heritage we don't know a lot about this painter. His name is found in the book with a list of recruits who took part in the

Battle of Montaperti in 1240. Since only a couple of works retained the signatures, the rest were attributed to him on the basis of various kinds of art studies.

Certainly in some cases their authorship is very controversial, but those icons, which in different periods were associated with his name, represent a very remarkable group of monuments of this period. And this group is unique, because it clearly reflects the features of the development of painting on the boards of the second half of the 13th century that are the most characteristic of the entire Tuscany — from the lapidaries, in the spirit of maestro del Bigallo (Madonna of Santo Stefano), to more mature works in which clearly felt the approach of the very style which will reach its apogee in the works of Duccio and Cimabue.

Creative works of Meliore contain pictorial elements, to some extent from Pisano-Luccian tradition formed mainly under Byzantine influence and Florentine in the spirit of Coppo di Markovaldo especially in the late period. Quite a long time in art criticism and in history of Italian painting there were concepts about the different schools in such centers like Pisa, Lucca or Florence of this period.

The group of icons, united by Melior's name, which is diverse in its artistic qualities and emotional impressions, allows us to question these conditional boundaries and try to understand how autonomous these territorial divisions were and whether it is legitimate to talk about their separate formation in the second half of the 13th century.

On the other hand, the figure of the Mother of God which is essentially the central in the icons of Melior and the authors close to him undergoes significant changes in this period and allows us to trace the characteristic evolutionary processes in painting of the Tuscany in the second part of 13th century.

Keywords: Meliore di Jacopo, proto-Renaissance, 13th century Mother of God icons, Tuscanian painting of the 13th century, Italian duecento icons, duecento painting in Tuscany

Голубева Ирина
Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, Российская Федерация

Рим или Флоренция? Проблемы атрибуции фрескового цикла жития Святого Франциска в верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи в исследованиях XXI века

Пересмотр устоявшихся атрибуций фрескового цикла жития Святого Франциска верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи происходит на рубеже XX–XXI вв. и связан с двумя факторами. Во-первых, с реставрационными работами, которые были проведены непосредственно в Ассизи, а также в римских церквях Санта Чечилия ин Трастевере, Сан Джорджо ин Велабро и Санта Мария ин Арачели и повлекли за собой новую аргументацию относительно датировки основных монументальных произведений позднего Дученто. Во-вторых, с переносом акцентов в вопросах авторства с персоналий художников на коллективное творчество, что дало возможность намного шире взглянуть на историю создания важнейшего из фресковых циклов базилики.

Формирование новых идей и подтверждение новых теорий становятся возможными благодаря применению современных технических средств. Возникают исследования, основной задачей которых становится попытка воссоздать технологический процесс фресковых работ с точностью до каждого дня, до каждого квадратного метра. Современным ученым это дало возможность понять саму схему организации стенной росписи, которая сложилась в Средневековье и продолжила свое развитие в эпоху Ренессанса.

В отношении персоналий новые научные разработки ориентированы на доказательство участия римских мастеров в создании цикла жития Святого Франциска. Тем не менее, принципиально новое качество живописи, повлекшее за собой сложение нового языка, отличного от господствующей византийской манеры нескольких предшествующих столетий, языка, посредством которого художники решали различные пластические и живописные задачи, а также предпринимали попытки перспективного

освоения пространства, по-прежнему неразрывно связывается с мастерами флорентийской школы.

Тесное взаимодействие художников на главной «стройплощадке» Проторенессанса и взаимопроникновение характерных стилистических элементов из одной работы в другую является безусловным новшеством по отношению к памятникам монументальной живописи прошлого. Это же обстоятельство является и серьезной проблемой для историков искусства, так как делает невозможным не только установление авторства конкретного мастера в той или иной группе работ, но и четкое разграничение фресок по школам. Тем не менее различные гипотезы, касающиеся особенностей того или иного авторского «почерка», а также поиск римских и флорентийских тенденций в отдельных фресках цикла представляют живой научный интерес.

В докладе рассматриваются актуальные точки зрения относительно атрибуции цикла жития Святого Франциска в верхней церкви базилики Сан-Франческо в Ассизи, существующие в современном западноевропейском искусствознании. Акценты сделаны на попытке определения стилистических границ между произведениями римской и флорентийской школ монументальной живописи.

Ключевые слова: монументальная живопись, итальянское искусство XII века, Ассизи, цикл жития Св. Франциска, искусство Проторенессанса

Irina Golubeva
Saint Petersburg Academy of Arts, Russian Federation

Rome or Florence? The Attribution Problems of Hagiografic Fresco Cycle of Saint Francis in Upper Church of San Francesco in Assisi in studies of 21st Century

The traditional attributions of hagiographic fresco cycle of Saint Francis were reconsidered between 20th and 21st centuries and it was connected with two main factors: first — with recent restoration works in Assisi itself and also in Roman churches of Santa Cecilia in Trastevere, San Giorgio in Velabro and Santa Maria in Aracoeli which have given birth to new arguments on dating mail mural

decorative monuments of late "duecento". Second, with fresh mind shift leading the cycle's authorship problem far away from personalities of artists but considering this painting more as a result of collective work, and this enables us see the history of Saint Francis cycle's creation in a broader perspective.

The formation of new ideas and the proof of new theories became possible due to the modern technical achievements and were followed by new studies. Such studies were mainly focused on technological procedure of fresco cycle's creation and could show the whole painting sequence day by day, bit by bit. Thanks to these works modern science came to understanding the mural decorating process which had been established in medieval period and developed later in the Renaissance.

Concerning the authorship some new researches are aimed at conforming the Roman masters involvement in creation of Saint Francis fresco cycle. Nevertheless, the essential innovative art characteristic, entailed by formation of new artistic language which was distancing from Byzantine manner of previous centuries and by which the artists were solving the plastic, pictorial and space problems, is still connected with the masters of Florentine school.

Close collaboration of artists on main "construction site" of the Protorenaissance and mutual penetration of specific stylistic elements from one work into another became an absolute innovation as compared with monumental art works of the past. This fact at the same time became a serious problem for art historians because of total impossibility to attribute precisely any group of frescoes to each school, to say nothing of a single authorship definition. However, the various hypotheses regarding the main unique features of masters as well as the presence of Roman and Florentine patterns in separate frescoes are still actual and quite attractive for scholars.

In this presentation some actual opinions of western art critics and the latest tendencies in the attributive problems of hagiographic fresco cycle of Saint Francis in the Upper church of San Francesco are considered. The main accent of the research is made on examination of borders between works of Roman and Florentine monumental art schools.

Keywords: mural painting, Italian art of 12th century, Assisi, hagiorgafic fresco cycle of St. Francis, Protorenassaince art

Пиццоли Энрико
Университет «Ла Сапиенца», Рим, Италия

Палермо в XIV веке: между латинянами и каталонцами

Средневековое искусство Сицилии характеризуется значительным разнообразием влияний и стилей, связанным с географическим положением острова между Востоком и Западом, в средиземноморском бассейне, в зоне взаимдействия нескольких влияющих друг на друга культур. В норманнском королевстве сложился уникальный вариант культурного синкретизма, включавший норманнскую архитектуру, византийский внутренний декор и арабские орнаментальные элементы и составлявший отличительную черту региона вплоть до XV в. Это смешение традиций стало возможным в период, когда у власти находилась норманнская династия Отвилей (1071–1198) и во время правления швабской императорской династии (1198–1268). После падения Гогенштауфенов и Сицилийской вечерни (1282), когда население Сицилии восстало против Анжуйского дома, корона Сицилийского королевства была отдана Педро III Арагонскому (1273/74–1337). Новый король не обладал реальной властью, и правление местных баронов породило раздоры между латинской и каталонской фракциями. Способом демонстрации власти стало для баронских родов сооружение резиденций и вложения в строительство и украшение новый церковных зданий и семейных капелл.

В Палермо противостояние фракций особенно ощущается благодаря использованию техники инкрустации из цветного камня в декоре частных дворцов (например, дворца Кьярамонти, также известного как Стери, построенного после 1306 г., и дворца Склафани, построенного в 1330 г.). Техника инкрустации использовалась также и в культовых постройках, связанных с частным заказом. (фасад церкви Сант Агостино конца XIII в., капелла Кальвелло начала XIV в. в церкви Сан-Франческо). Использование этой техники в этот период было, возможно, знаком политического противостояния местных латинских аристократических семей каталонской знати, прибывшей на остров вместе с арагонским королем. Только во второй половине века распространяется новый тип архитектурного декора, так, например, в церкви Сант Антонио алло Стери, построенной

Манфредом III Кьярамонти (ум. 1391), инкрустация цветным камнем отсутствует и появляются нервюрные своды нефа и апсиды. Еще один заказ семейства Кьярамонти — церковь Санта Мария ин Байда — также отмечена каталонским готическим декором.

В докладе будут намечены конкретные пути влияний различных художественных традиций, расширяющих стилевые границы в искусстве и архитектуре Сицилии.

Ключевые слова: каменная инкрустация, каталонская готика, норманнское наследие, Палермо, Сицилия

Enrico Pizzoli
Sapienza University of Rome, Italy

Palermo in the 14th Century: Between Latins and Catalans

Sicily during the middle ages is characterized by a great plurality of influences and styles due to the position of the island, between the West and the East, in the Mediterranean basin making it a border land where different cultures lived together influencing each other. The Norman dominion created a unique kind of cultural syncretism, made from Norman's architecture, Byzantine decoration and Arabic art, which was typical of this region until the 15th century. This unity was due to the central power of the Hauteville family, in the Norman period (1071–1198), and the Swabian dominion (1198–1268). After the end of the Swabian dominion and after the Sicilian Vespers (1282), when the island revolted against the Angevin dominion, the crown of the Sicilian kingdom was offered to Peter III of Aragon (1273/74–1337). The new king had no real power and the baronial families ruled the island causing a division from Latins and Catalans fractions. Those families showed their power with the construction of their residences and financing the realization of new ecclesiastical buildings, family chapels or their redecoration.

In Palermo this division is visible, thanks to the use of the Arabic lithic inlaid, or tarsia, in the decoration of private palaces, like the Chiaramonte's palace, also known as Steri, built after 1306 and Sclafani's palace built in 1330. The lithic tarsia was also used in the religious buildings, like the façade of the St. Augustine,

built at the end of 13th century, or the Calvello's chapel in St. Francis built at the beginning of the 14th century, both build by private commission. The use of this kind of decoration in this period was maybe used as a political demonstration of the Latins families against the Catalans, Iberian families, who arrived in the island with the Aragon's king.

Only in the second half of the century a new kind of architectural decoration found its way in the structures, for example in St. Antonio at Steri built by Manfredi III Chiaromonte (†1391) where the lithic decoration is abandoned and a new language is used, like the ribbed vaults and a rib-vaulted apse. Another Chiaramonte commission St. Maria in Baida shows the use of the Catalan's gothic in the architectural decoration.

The focus of this paper is to underline how the island in its condition of border land was subjected to the influence of other cultures that expanded its horizons in the arts and architecture.

Keywords: lithic tarsia, Catalan gothic, Norman heritage, Palermo, Sicily

Поллини Джулия
Университет «Ла Сапиенца», Рим, Италия

У пределов Неаполитанского королевства. Князья Таранто Орсини дель Бальцо в Солето

Княжество Таранто на юго-востоке Аппенинского полуострова, созданное в период господства норманнской династии после смерти Роберта Гвискарда (ум. 1085), имеет многовековую историю, связанную с другими государствами Италии. Границы и площадь княжества со столицей в Таранто постоянно менялись, а само оно становилось зоной влияния ряда южных королевств. Переходя от норманнов к швабам и, наконец, к анжуйцам, княжество находилось в зависимости от власти центра, и князья избирались из членов правящих фамилий. В течение нескольких столетий княжество выработало естественную географическую стратегию, контролируя пути, связанные с Адриатикой и восточными направлениями. Однако для анжуйской династии территория княжества стала лишь источником политических, институциональных и финансовых средств для

расширения собственных границ. Это подтверждается тем, что некоторые князья-французы жили не в самом Таранто, а в так называемом «Оспито тарантино» в Неаполе, вдали от собственного фьефа.

Исключением из длинного списка подобных правителей стали двое представителей рода Орсини дель Бальцо — Раймонделло (ум. 1406) и его сын Джованни Антонио (ум. 1463). Их правление, прерывавшееся с 1406 по 1420 г., когда княжество переходило в руки неаполитанского дома Дураццо, было полностью сосредоточено на создании собственного жесткого и постоянно расширяющегося административного, судебного и налогового аппарата. Имел место ряд конфликтов между феодальной и королевской властью и явно сепаратисткие тенденции в княжестве. В этот период, начавшийся в 1399 г. выборами Раймонделло Орсини дель Бальцо князем Таранто, небольшие города княжества становились процветающими художественными центрами. Среди них можно выделить прекрасную базилику Санта Катерина в Галатине близ Лечче, основанную Раймонделло, с семейным некрополем и широко известными фресками начала XV в. Расположенный вблизи Галатины маленький грекоязычный городок Солето получил благодаря роду Орсини дель Бальцо новый статус, фактически став сердцевиной графства, зародившегося при норманнах и достигшего максимальных размеров в XV в. Здесь сохранился ряд памятников, прославляющих семейство Орсини дель Бальцо, — от фресок небольшой церкви Санто Стефано до церкви Санта Лючия, полностью разрушенной и известной лишь по описаниям конца XIX в. Наиболее показательным произведением, отражающим идею власти Раймонделло и Джованни Антонио, несомненно, следует назвать «Гулью», квадратную 45-метровую башню, украшенную скульптурой и гербами, ныне примыкающую к фасаду церкви Сантиссима Ассунта. В докладе будет проанализирован данный памятник, датировки которого варьируются от конца XIV до первой половины XV в. Мы попытаемся проследить этапы сооружения башни, привлекая для этого архивные документы, современные рисунки и реставрационные материалы, а также сравним постройку с аналогами в границах королевства и за его пределами, что позволит нам судить о роли княжества Таранто в Адриатическом бассейне.

Возведение столь значительной и заметной постройки в небольшом городе у пределов влияний Неаполитанского королевства становится важным свидетельством значения данного центра и культурной активности эпохи.

Ключевые слова: Апулия, княжество Таранто, Орсини дель Бальцо, Солето, Гулья, готическая скульптура

Giulia Pollini
Sapienza University of Rome, Italy

At the Borders of the "Regnum" of Naples. The Princes of Taranto Orsini del Balzo in Soleto

Founded already during the Norman domination, after the death of Robert Guiscard (†1085), the Principality of Taranto had a centuries-old history as a state in the South-East of "Italian" peninsula. In fact, the Principality, with Taranto as capital and with a variable territorial extension, was a satellite area of the various kingdoms of the South. Passing to the Normans, Swabians and then to the Angevins, the Principality was bound to the central power and its Princes were chosen among the ruling families. The Principality had for centuries a natural geographical strategy, especially for trades with the Adriatic Sea and the East. However, especially for the Angevins, the territory was just a political, institutional and financial vehicle to pursue broader intents. Symptom of this is the fact that the same French Princes did not live in the city of Taranto, but in the so-called "Ospitio tarantino" in Naples, far from their fief.

Exception to this long series of rulers was the Orsini del Balzo family, with its two representatives Raimondello (†1406) and his son Giovanni Antonio (†1463). Their government, interrupted between 1406 and 1420 when Principality came back to the hands of Durazzo house in Naples, was totally focused on making the fief firmer with an extensive administrative, judicial and tax organization. There were several conflicts between the feudal power and the Crown and there were many separatist tendencies of the Principality. During this time, since 1399 after the election of Raimondello Orsini del Balzo as Prince of Taranto, many artistic centres flourished in small towns. Famous is the magnificent basilica of S. Caterina in Galatina (near Lecce) founded by Raimondello, which houses Princes' tombs and well known frescoes of the beginning of the 15th century.

A few kilometres away from Galatina, Soleto, a small centre of Greek language, was invested with new importance thanks to the Orsini del Balzo. In fact, the city was the core of the County born in Norman times and it reached its maximum

territorial expansion in the 15th century. Here there are several sites celebrating the glories of the Orsini del Balzo family, from the small church of Santo Stefano with its frescoes to the Church of Santa Lucia, today destroyed and chronicled only by descriptions and drawings of the end of the 19th century. However, the piece of art that mainly shows the power of Raimondello and Giovanni Antonio is certainly the so-called "Guglia", a square tower, approximately 45 m tall, decorated with sculptures and coats of arms, today leant against the façade of the Church of Maria Santissima Assunta. The speech will be focused on the analysis of this monument, variously dated between the end of the 14th century and the first half of the next one. We will attempt to understand its realization through archival documents, modern drawings and restorations. Then we will compare it with similar pieces of art in and outside the Kingdom, considering the role played by the Principality in trades with the Adriatic Sea.

A monument so important and so visible as this tower in such a small downtown, at the boundaries of the Kingdom of Naples reveals the importance of this place and the cultural liveliness of that century.

Keywords: Apulia, Principality of Taranto, Orsini del Balzo, Soleto, Guglia, Gothic sculpture

Пожидаева Анна Владимировна
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Российская Федерация

От Ионического моря до Мааса: границы распространения традиции Генезиса лорда Коттона в западноевропейской иконографии Сотворения мира в VIII–XII веках

Группа памятников, иконографически связанная с Генезисом Лорда Коттона (London, Br.M., MS Cotton Otho B.VI), границы которой впервые очерчены К. Вайцманном и Х. Кесслером, в последние годы обогатилась новым и очень значительным памятником — фресками так называемой «Крипты Грехопадения» близ Матеры (760–770-е), ставшим новым связующим звеном между раннехристианским протографом и первым свидетельством его влияний — группой турских библий середины IX в. Ана-

лизируя изображения персонификаций Света и Тьмы в фресках Матеры, мы можем сделать вывод о генетической связи их иконографии как с изображениями Творца и Творения в Коттоновском генезисе, так и о ряде независимых влияний иных раннехристианских протографов, в том числе циклов чудес в раннехристианских авориях и раннеримской иконографии Сошествия во ад. Этот факт частичных, фрагментарных заимствований из раннехристианской схемы, ставший доказуемым для памятника VIII в. (до этого речь шла о подобном фрагментарном цитировании лишь с середины IX в.) ценен также и тем, что дает возможность говорить о раннем и значительном влиянии Генезиса Лорда Коттона на лангобардскую художественную традицию, распространяющуюся вплоть до ионического побережья Аппенинского полуострова.

Противоположную, северную границу влияний этой иконографической традиции мы можем обозначить, выявляя факт таких же фрагментарных заимствований в заальпийской Европе рубежа XI–XII вв. на базе анализа двух памятников — инициала Творения Лоббской библии (1084 г., Турнэ, библиотека семинарии, Ms 1, f. 6r) и концентрической композиции, посвященной Сотворению мира в Верденском гомилиарии (Верден, Городская библиотека, Ms1, f. Jr, 1110–1114). В композиции типичные для миниатюры зрелого романского периода (сложный инициал из 7 медальонов и концентрическая схема), «коттоновские» типы изображения Творца и Творения входят наряду с изображениями иной природы, в том числе мифологического и календарного происхождения. Связующим звеном здесь, на наш взгляд, могли явиться памятники книжной миниатюры «Каролингского возрождения».

Ключевые слова: раннехристианская книжная миниатюра, христианская иконография, искусство раннего средневековья, романская книжная минатюра

Anna Pozhidaeva
The National Research University "Higher School of Economics", Russian Federation

From the Ionian Sea to Meuse: Limits of Extension of the Cotton Genesis Tradition Influence in West-European Iconography of the Creation of the World in 8th–12th Centuries

A group of items, iconographically connected with the Cotton Genesis (London, Br.M., MS Cotton Otho B.VI), whose borders were defined by K. Weizmann and H. Kessler, in recent years was enriched by a new significant item — mural paintings of so-called "Crypt of the Original Sin" (760–770s). These frescoes, located near Matera, became a new link, connecting the Early Christian protograph and the first proof of its influence — the middle-9th century Tours group of Bible manuscripts. Iconographic investigation of personifications of Light and Darkness in Matera frescoes has led us to conclusion about genetic connection of their iconography both with the pictures of Creator and Creation in Cotton Genesis and with a number of independent influences of other Early Christian protographs including miracle cycles in Early Christian ivories and Early Roman iconography of Harrowing of Hell. Also, the fact of fractional, fragmentary citations from Early Christian scheme that has been proved for the 8th century item (previously, such fragmentary citations were spoken of only according to period after mid-9th century) is valuable because it allows us to speak about early and significant influence of Cotton Genesis on Longobard art tradition, that spread up to Ionian coast of Italian Peninsula.

Northern border of influence of this iconographic tradition can be marked by revealing the fact of similar fractional citations in Transalpine Europe in the late 11th — early 12th century based on the analysis of two items — the initial letter of Creation of Lobbs Bible (1084, Tournai, Seminary library, Ms 1, f. 6r) and concentric composition of the Creation of the World in Verdun homiliarium (Verdun, Town library, Ms1, f. Jr, 1110–1114). These compositions, which are typical for the mature Roman period miniature (complicated initial letter, formed of 7 medallions and concentric scheme), include both "Cotton" types of Creator and Creation pictures and the pictures of different nature, including those of

mythological and calendar origin. In our opinion, manuscript illumination of Carolingian Renaissance could be the next link here.

Keywords: Paleochristian book illumination, Christian iconography, Early Medieval art, Romanesque book illumination

Рикота Екатерина Владимировна
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

Вариативность интерпретаций программы живописного цикла крипты церкви св. Николая в Таване

Монументальная живопись середины XII в. крипты церкви св. Николая в Таване относится к памятникам средневекового искусства с бесконечным горизонтом возможных интерпретаций. Эта множественность может быть выявлена для иконографического прочтения как отдельных сюжетов, так и понимания программы в целом.

Крипта церкви св. Николая в Таване представляет собой пространство зального типа, традиционное для конца XI — начала XII в., перекрытое сомкнутыми сводами на восьми цилиндрических столбах и восьми полуколоннах, утопленных в стену. Еще одна полуколонна разделяет изгиб апсиды. Преимущественно по оси центрального нефа у основания сводов расположены двадцать семь живописных композиций разной степени законченности и сохранности, которые тематически можно разделить на три условные группы: ветхозаветную, евангельскую и аллегорическую. Они занимают поверхности сводов с четырех сторон, образуя пары, если двигаться по оси запад-восток, или блоки из четырех композиций, если рассматривать их по травеям. Отсутствие принципа симметрии сохранившихся фрагментов ансамбля не позволяет подходить к живописной декорации, используя один вариант рассмотрения или одну точку зрения. Криволинейное движение между центральными опорами за вновь и вновь ускользающим смыслом или, наоборот, за новыми сопоставлениями заставляет кружить между колоннами, потеряв основное направление. Сложность и многоплановость этого живописного цикла открывается

постепенно, вводя зрителя в некий хоровод, постоянно изменяющий свое направление. И, тем не менее, несмотря на фрагментарную сохранность и не всегда ясное размещение композиций, иконографическая программа кажется связной.

В докладе будет представлена реконструкция архитектурного пространства крипты с нанесенными на своды макетами живописных композиций, которая позволит дать полное представление о расположении сюжетов и их взаимодействии. Несмотря на то, что живопись крипты церкви св. Николая в Таване известна научной общественности с 1862 г., до настоящего времени иконография более трети фигур остается не определенной. В докладе мы приведем историографический обзор всех вариантов прочтения отдельных спорных сюжетов и возможных вариантов понимания программы в целом. Проследим развитие разных идей атрибутирования аллегорических фигур и персонификаций, приведших как к фиксированным и единственно возможным определениям образов, так и к курьезным и ошибочным трактовкам.

В докладе будут поставлены следующие актуальные для современного искусствознания вопросы: существуют ли границы и рамки для возможности интерпретации сюжета? Сколько вариантов может быть выявлено для узнавания одного сюжета? Если эти интерпретации плавающие, то может ли существовать только одна основная линия понимания всей иконографической программы, или в зависимости от варианта прочтения спорных сюжетов появляется новый горизонт для трактовки всей программы? Речь пойдет о множественности смыслов в рамках одного образа, который, не являясь зафиксированным, будучи единожды узнанным, может предполагать свободу интерпретации и множественность не исключающих друг друга атрибуций.

Ключевые слова: романское искусство, монументальная живопись, фрески, иконография, церковь святого Николая в Таване, Таван

Екатерина Rikota
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

Cycle of Wall Paintings in the Crypt of the St. Nicolas Church in Tavant: Variations of Interpretations

The wall paintings of the crypt in St. Nicolas in Tavant (mid. 12th century) are among the examples of the medieval art that allow endless possible interpretations. Both separate scenes and the programme as a whole offer a possibility for multiple iconographic interpretations.

The crypt in St. Nicolas in Tavant is a hall church traditional for the late 11th — early 12th century covered with a type of groin vaults on eight cylindrical columns and eight engaged columns. Another engaged column divides the curve of the apse. Mainly along the axis of the central aisle by the bases of the vaults there are twenty-seven compositions, completed and preserved to a various extent. Thematically these scenes can be divided into three groups: the Old Testament, the New Testament and allegories. Covering the surfaces of the vaults on four sides they make pairs if one moves along the west-east axis or fours if one considers them in bays. The remaining fragments do not follow any principle of symmetry. Therefore, there is no single point of view from which the ensemble should be considered. Moving nonlinearly among the central shafts, following the ever evasive meanings or indeed searching for some new correlations one is forced to wander among the columns without any given direction. The complexity of this multifaceted ensemble unfolds gradually, inviting the viewer to join a circle dance which is constantly changing its direction. However, even though only fragments remain and the placement of some scenes is not always clear, the iconographic programme seems to be coherent.

This paper offers an architectural reconstruction of the crypt with the outlines of the scenes depicted on the vaults. It will allow providing a more comprehensive idea of the layout of the scenes and their interconnections. Although the frescoes of the crypt in St. Nicolas in Tavant are known to art historians since 1862, the iconography of about a third of the scenes still remains unclear. In this paper we are going to give a historiographical review of various interpretations of a number of controversial scenes and the ways in which the programme was understood as a whole. We will show how the ideas concerning the identification

of the allegories and personifications developed to become either fixed indisputable definitions of the images or curious false interpretations.

The paper raises the following problems of modern art history: are there any limits to the interpretation of an image? How many versions can be discerned to recognize a certain scene? If the interpretation is inconclusive, are we to take only one standpoint in understanding the iconographic programme or does a new horizon for the interpretation appear, depending on the version we choose to read any controversial scene? In this paper we are going to talk about the variety of meanings within one image, which, being not fixed and being once recognised allows freedom of interpretation and a variety of identifications which are not necessarily mutually exclusive.

Keywords: Romanesque art, wall paintings, frescoes, mural paintings, iconography, St. Nicolas in Tavant, Saint-Nicolas de Tavant, Tavant

Позднякова Марина Игоревна
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

Основные изменения ордерной системы в позднеготический период: причины и последствия

Период поздней готики является не только завершающим этапом для истории готической архитектуры, но и временем ее изменений. Но часто оказывается, что это не модификации, а развитие тенденций, которые были заложены в предшествующие периоды. Наше исследование посвящено изменениям ордерной системы в период поздней готики. Обычно мы знаем что-либо о классической ордерной системе и через эти знания подходим к вопросам формообразования. Мы попробуем сделать наоборот: через вопросы анализа формы поговорим об особенностях позднеготической трактовки ордера.

Ордер в нормандских памятниках поздней готики невероятно разнообразен. Например, в соборе Нотр-Дам в Кодбек-ан-Ко (1426–1484 гг.) большой ордер представлен цилиндрическими столбами аркады без дополнительных колонок, нервюры свода поддерживает одна колонка, ко-

торая не проходит в ярус аркады. При этом соблюдается классическое трехъярусное деление стены (аркада, трифорий и клеристорий). Церковь Сен-Жан в Кане (последняя четверть XV в.) ничем не похожа на Кодбек-ан-Ко: здесь монолитные устои поделены на множество колонок, которые относятся к аркам аркады или нервюрам свода. Ярусов три, но не в прежнем смысле — вместо трифория балюстрада. Устои собора Сен-Жермен в Аржантане (1410 — середина XV в.) представляют собой компромиссный вариант: сам цилиндрический столб и колонки, которые соответствуют нервюрам свода. Но и ярусное деление здесь компромиссное: нижняя часть трифория настолько самостоятельна, что становится практически еще одной горизонталью ярусного деления — балюстрадой, можно говорить о четырех ярусах. Даже такое беглое рассмотрение трех памятников дает возможность понять, что индивидуальных решений много, а системности мало.

Но эти различия лишь кажущиеся и легко сводятся к общему знаменателю. Мы вспомним, какая роль отводилась каждому ордерному элементу в период лучистой готики, и посмотрим, отвечает ли сейчас этот элемент своей функции.

Начиная с Сен-Дени, лишь по устою аркады мы можем понять организацию всего собора. Но нужно помнить, что это обернулось потерей целостности столба. В Сен-Дени самого столба аркады мы не видим — лишь колонки, которые поддерживают арки аркады или нервюры свода. Став местом проявления смыслов конструкции, устой при этом перестал заявлять о том, для чего он существует тектонически. Так, любой устой в период поздней готики — это попытки продемонстрировать работу конструкции, но при этом заявить о несущей функции устоя. Отсюда и простые цилиндрические столбы Кодбек-ан-Ко, отсюда и огромные монолитные устои Сен-Жан.

В Сен-Дени колонка наконец-то поднимается от пола до свода и собирает всю стену — но теперь колонки так истончаются, что они не соответствуют своим функциям — и глаз зрителя не верит, что они могут поддерживать своды и сыграть какую-то роль в жизни стены. С какой готовностью они расходятся множеством нервюр и сворачиваются в единую вертикаль, и с какой мягкотелостью они дают перекрывать себя горизонталям ярусов.

Поэтому в Кане или в Аржантане не ярусы вводят дополнительные горизонтали, чтобы сверстать стену. И поэтому так много нерасчлененных поверхностей стен в наших соборах — если устои и колонки теряют свою убедительность, то стене (которую готика так не любила) приходится заявлять о себе самостоятельно.

Именно этим вопросам изменения ордера, никогда не освещавшимся в литературе, но важным для всей готики, мы планируем посвятить свой доклад.

Ключевые слова: поздняя готика, ордер, Сен-Дени, Кодбек-ан-Ко, готическая архитектура

Marina Pozdnyakova
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

The Main Changes of the Order System in Late Gothic: Reasons and Consequences

Late Gothic is not only the final period for Gothic architecture, but also the time of its changes. But it often turned out that it is not kind of modifications, but the development of trends, which were laid down in previous periods and define themselves with full clarity now. Our research is about the changes of the order system in Late Gothic. Usually we know the basic principles of the order and with this knowledge we clear up the problems of form development. We will try to apply a different approach: with formal analysis we clear up the principles of the order.

Norman churches show the diversity of the order solutions of the Late Gothic. For example Notre-Dame at Caudebec-en-Caux (1426–1484) has the classical three-story elevation (main arcade, triforium, and clerestory windows). The support of the arcade is a round pier without shafts, the plain ribs of vaults are supported by the single shaft, and it does not descend into the arcade. The order of choir of Saint-Jean at Caen (last quarter of the 15th century) is different: the short monolithic pier is divided into a set of shafts, which support the arches of the main arcade and the ribs of vaults. But in elevation triforium is replaced by the balustrade. The support of the nave of Saint-Germain at Argentan (1410s

— ca. 1450s) is a compromise: round pier and shafts. The elevation is also a compromise: the lower part of triforium is so independent, that we can speak about four-story elevation. It may seem that there are a lot of individual decisions without systemacity.

But these differences have the same origin. It is necessary to think what part was played by each order element in the Rayonnant Gothic System and to compare what changed.

In Saint-Denis we can understand the organization of the cathedral from the cross section of support. But we must remember that it is possible because of loss of the idea of a pier. In Saint-Denis we cannot see the pier itself, only shafts carried the arches of the main arcade and the ribs of vaults. The support became a place for manifestation of meanings of the construction (E. Panofsky, "Gothic Architecture and Scholasticisme"), but the pier does not declare the function of support any more. As a result in Late Gothic any pier is an attempt to show the organization of church and announce the function of support at the same time. It explains the appearance of the round piers of Caudebec-en-Caux or the huge monolithic pier in Caen.

In Saint-Denis the shafts which supported the ribs rise from the floor to a vault through all stories without interruption and organize the wall. But in Late Gothic shafts are very thin and it is impossible to believe that they carry the ribs of vaults and play the leading role on the wall. Now they are dispersed on countless number of ribs and are turned in a single vertical. Moreover, shafts are interrupted by horizontal elements of a triforium and clerestory.

For this reason in Caen and in Argentan a balustrade appears: the additional horizontal is necessary to organize a wall. Supports and shafts lose their evidence and wall surfaces appear therefore to declare themselves.

The paper examines these changes of the order system in Late Gothic. The Late Gothic is a final stage of Gothic and these features of the order are very important for the development of Gothic architecture.

Keywords: Late Gothic, order, Saint-Denis, Caudebec-en-Caux, Gothic architecture

Егорова Анастасия Сергеевна
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

Композиция «Семичастное колесо» и ее связь со средневековой проповедью

Коллекция иллюстраций-диаграмм «Зерцало теологии» (Speculum theologiae) — уникальный вид книжной миниатюры латинского Средневековья, который представляет собой предельно концентрированное визуальное воплощение католической дидактики XIII – XV вв. Эта изобразительная типология представляет собой иллюстративную таблицу, в которую вписаны изображения и тексты. Появление Зерцала теологии в первой половине XIII в. совпало с основанием францисканского ордена и с небывалым подъемом проповеднической и миссионерской деятельности, вызванным распространением ересей на территории Западной Европы. Это совпадение представляется нам неслучайным.

В центре нашего внимания находится «Семичастное колесо» — одна из двенадцати миниатюр коллекции «Зерцало теологии». Она представляет собой концентрическую таблицу, разбитую на семь окружностей и поделенную радиусами на семь секторов, в которые вписаны основные догматические положения христианского вероучения (семь прошений молитвы «Отче наш», семь Таинств церкви, семь даров Святого духа, семь пороков, семь добродетелей и т. д.). В докладе на примере нескольких памятников подробно описывается становление и развитие иконографии «Семичастного колеса». Впервые переведенные на русский язык тексты внутри миниатюры помогут понять механизм работы иллюстративной таблицы и объяснить ее функцию. Представляется, что изображение «Семичастного колеса» мыслилось средневековыми богословами не только как удобная схема для хранения и систематизации вероучения, но и мнемоническое подспорье для проповедника.

Ключевые слова: искусство западноевропейского Средневековья, книжная миниатюра, иконография, история искусства

Anastasia Egorova
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

The Wheel of Sevens Illustration and Its Connection to the Medieval Sermon

The "Mirror of Theology" (Speculum Theologiae) is a unique example of a book miniature of the Roman Middle Ages. It embodies a purely visual representation of Catholic didactics of the 13th – 15th centuries. The creation of the "Mirror of Theology" in the first half of the 13th century coincided with the founding of the Franciscan Order and an unprecedented rise in missionary activity caused by the spread of heresies in Western Europe. We believe the timings to be related.

The Wheel of Sevens (one of the miniatures of the "Mirror of Theology" collection) is the focal point of this report. The illustration depicts seven concentric circles split into seven segments by radii, creating a table. The cells of the table contain the main statements of the Christian dogma (Seven petitions of Lord's Prayer, Seven Sacraments of the Church, Seven Gifts of the Holy Spirit, etc.). Using an example of several monuments the formation and development of the Wheel of Sevens will be studied.

For the first time the writings inside the miniature were translated into Russian, which helps further study the mechanics of illustrative table and explain its function. It appears that the image of the Wheel of Sevens was not only thought of by medieval theologians as a convenient way of storing and systematizing the dogma, but also as a mnemonic help for the preacher.

Visual diagrams raise a wide plethora of questions and issues in the scientific community. Unfortunately, there are no fundamental works that would cover and analyze all issues related to the diagrams of "Mirror of Theology" in Russian or in international historiography. This is what determines high relevancy of the chosen topic.

Keywords: Medieval art, Medieval illuminated manuscripts, iconography, history of art

Рожкова Светлана Алексеевна
Московский государственный академический художественный институт имени В. И. Сурикова, Российская Федерация

Иллюминированные Апокалипсисы и их заказчики в Англии XIII–XIV вв.

На рубеже XIII–XIV вв. в художественном произведении начинает выражаться воля отдельной личности. В связи с этим становится важной роль заказчика произведения искусства. Темой данного исследования является связь иллюстрированных англо-нормандских Апокалипсисов и их владельцев. Речь пойдет не о конкретной принадлежности рукописи, а об особенностях предназначения иллюминированного Апокалипсиса и его связи с социокультурной ситуацией эпохи. Хронологические рамки исследования охватывают период с середины XIII в. — появления первых известных англо-нормандских апокалипсисов, до середины XIV в. — времени снижения спроса на данный тип рукописной книги.

Рассматриваемая проблема представляется интересной, так как в отечественном искусствознании англо-нормандские Апокалипсисы изучены не в полной мере.

Обширная группа англо-нормандских иллюминированных Апокалипсисов возникает во второй половине XIII в., имея многообразных спектр исторических и культурных предпосылок для их появления именно в это время. Одной из особенностей этих религиозных манускриптов является то, что они предназначались для светского лица, и заказчицами часто были женщины. Это связано с рядом причин. Постепенное возникновение мистицизма и становление более индивидуальной религиозности инициировало создание отдельной иллюстрированной книги Откровения, для частного пользования. А написанный на англо-нормандском языке комментарий к тексту Апокалипсиса характерен для ситуации XIII–XIV вв., так как даже знатные и образованные дамы не допускались до изучения латыни.

Манускрипты, близкие Апокалипсису Моргана, изначально были созданы как книги с картинками, где текст помещен внутрь иллюстрации.

Доминирование визуальной составляющей над текстовой соответствует предназначению рукописей для определенного круга лиц.

Другой аспект — это расцвет рыцарской культуры. В XIII в. куртуазная любовь обращается на путь мистицизма и вторгается в религиозное искусство. В некоторых иллюстрациях к Откровению (например, так трактована сцена Свадьбы агнца (f22) из Апокалипсиса Тринити) можно встретить отражение светской жизни эпохи. Некоторые сцены принимают трактовку, характерную скорее для романа или сказки, а не для религиозного труда. Это связано и с популяризацией Легенды о Короле Артуре, которая в Англии приобрела не только мистический смысл, но и политическую значимость.

Возросшая роль женщины находит отражение на страницах иллюстрированных Апокалипсисов. Некоторые рукописи были выполнены по их заказу, поэтому дамы представлены на страницах в качестве донаторов. В Апокалипсисе Ламбет (f48) можно увидеть изображение знатной дамы (Элеоноры де Куинси или же Маргарет Феррерс). В Апокалипсисе Гетти также представлена Элеонора де Куинси с родовым гербом рода де Куинси. Женщины появляются и непосредственно в апокалиптических сценах, например, в Апокалипсисе Тринити (f14v) в битве между святыми и зверем, вышедшим из моря предположительно участвует Элеонора Прованская.

Конечно, не все рукописи группы англо-нормандских Апокалипсисов адресованы женщинам, но во второй половине XIII в. именно заказчик — связующие звено между теоретическими представлениями и художественной практикой. Это является важным моментом в изучении иллюстрированных Апокалипсисов и определении их места в культуре Средних веков.

Ключевые слова: Апокалипсис, Средние века, Манускрипт, Англия, женщина

Svetlana Rozhkova
Moscow State Academic Art Institute named after V. I. Surikov, Russian Federation

Illuminated Apocalypses and Customers in 13th–14th Centuries England

The will of an individual person begins to express itself in a work of art at the turn of the 13th–14th centuries. In this regard, the role of the customer becomes important. The subject of this study is the relationship of illustrated Anglo-Norman Apocalypses and their owners. It isn't a specific attribution of the manuscript, but the mission of the illuminated Apocalypse and its connection with the socio-cultural situation of the era. The chronological scope of the study covers the period from the middle of the 13th century until the middle of the 14th century. From the time of the appearance of the first known Anglo-Norman Apocalypse to the time of reduction in the demand for this type of manuscripts.

The problem under consideration seems to be interesting, because in the Russian art studies the Anglo-Norman Apocalypse is not fully examined.

An extensive group of Anglo-Norman illuminated Apocalypses appears in the second half of the 13th century. It has a diverse range of historical and cultural preconditions for their appearance at this time. These religious manuscripts are characterized by the fact that they were often made for secular persons, especially women. This is due to a number of reasons. The gradual emergence of mysticism and the emergence of more individual religiosity initiated the creation of a separate illustrated book of Revelation for private use. Anglo-Norman commentary on the Apocalypse characterized the situation of the 13th–14th centuries, because even noble and educated ladies weren't allowed to study Latin.

Manuscripts close to the Apocalypse of Morgan were originally created as books with pictures, where the text is placed inside the illustration. The predominance of the visual component over the text corresponds to the fact that manuscripts were intended for a certain circle of persons.

The flowering of knightly culture is another aspect. In the 13th century courteous love turns to the path of mysticism and it invades religious art. In some illustrations of Revelation (for example, the scene of the Wedding of the Lamb (f22) from the Trinity Apocalypse) one can find a reflection of the secular life

of the age. Some subjects are interpreted as in a novel or fairy tale rather than as in a religious work. It is connected with the popularization of the Legend of King Arthur, which acquired not only a mystical meaning, but also a political significance in England.

The increased role of women is reflected in the pages of the illustrated Apocalypse. The ladies are represented on the pages as donators, because some manuscripts were made by their order. One can see the image of a noble woman (Eleanor de Quincy or Margaret Ferrers) in the Lambeth Apocalypse (f48). Eleanor de Quincy with her family coat of arms is also represented in the Getty Apocalypse. Either women appear directly in apocalyptic scenes. Presumably Eleanor of Provence participates in the battle between the Saints and the Beast from the Sea in the Trinity Apocalypse (f14v).

Not all the manuscripts of the Anglo-Norman Apocalypses are addressed to women, but in the second half of the 13th century the customer was the link between theoretical ideas and artistic practice. It is an important point in the study of illustrated Apocalypse and determining their place in the culture of the Middle Ages.

Keywords: Apocalypse, Medieval Art, manuscript, England, woman

Садарова Анна Альбертовна
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

Нарратив в позднеготических резных алтарях Брабанта

Резные алтари, изготовленные брабантскими мастерами конца XIV — середины XVI в., входят в число наиболее роскошных произведений средневекового искусства, так же как и наиболее дорогостоящих товаров своего времени. Их экспорт из торговых центров герцогства Брабант (одновременно — главных центров производства резных алтарей: Брюсселя, Антверпена, Мехелена и других городов) шел в другие страны Европы по всем направлениям. Около трех четвертей позднеготических алтарей Брабанта были проданы заграничным покупателям из Германии

и Польши, Франции и Италии, Испании и Португалии, Англии и Шотландии, скандинавских стран.

Эти произведения на протяжении почти двух столетий прочно занимали свою рыночную нишу благодаря сохранению четких отличий от продукции конкурентов — как от резных алтарей немецких мастеров, так и от нидерландских живописных алтарей. Характерные черты резных алтарей Брабанта — их форм и иконографии — очевидно, выражают наиболее важные черты позднесредневекового эстетического вкуса и религиозных потребностей верующих. Южнонидерландские ретабли уже с XV в. продавались на открытом рынке, а не изготавливались по специальному заказу. Массовое производство товара для чрезвычайно широкой аудитории должно было учитывать наиболее общие и распространенные предпочтения потенциальных покупателей.

Одним из основополагающих аспектов вкуса, обнаруживающихся в резных алтарях, было явное предпочтение нарратива: главным образом брабантские мастера создавали повествовательные сцены — многофигурные, изобилующие подробностями — которые складывались в хронологические циклы. Такой подход противоположен второму изобразительному типу того времени, иконному, где внимание уделяется скорее презентации образов Христа, Богоматери или святых, нежели детальному и экспрессивному рассказу о событиях священной истории. Два подхода объединялись в так называемых Andachtsbilder (нем. молитвенных образах), особенно распространенных в Германии и тесно связанной с нею в сфере культуры Скандинавии.

Однако нельзя сказать, что «иконные» элементы были вовсе исключены из образной структуры резных алтарей Брабанта. Сверху на них могли помещаться отдельные статуи, на боковых (обычно живописных) створках и пределле — неповествовательные изображения. Лишь в редких случаях не нарративные, «иконные» или символические образы и сцены могли помещаться не на периферийных частях, а в центральном коробе ретабля. Нередко алтари, в которых неповествовательный элемент занимал значительное место, экспортировались именно в немецкие или скандинавские земли.

В докладе будет проведен анализ места нарративной образности в резных алтарях Брабанта, ее эстетического и функционального значения,

а также связи присутствующих неповествовательных элементов с экспортом брабантской продукции в Германию и Скандинавию.

Ключевые слова: позднеготическое искусство, иконография, резные алтари, Герцогство Брабант, экспорт произведений искусства

Anna Sadarova
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

The Narrative within the Late Gothic Carved Altarpieces of Brabant

The carved altarpieces produced in the towns of the Duchy of Brabant in the late 14th to the first half of the 16th century are among the most lavish and splendid examples of late medieval art, as well as among the luxury goods of that period. Such works were exported from the main Brabantine trade centers (which are at the same time the main centers of carved altarpieces production, such towns as Brussels, Antwerp, Mechelen and others) throughout Europe. So the vast majority of carved altarpieces — perhaps as much as 75 percent — was exported to buyers which came from an extremely wide region, including Germany, Scandinavia, Spain, Portugal, France, England, Scotland, and Italy.

Brabantine carved altarpieces established their market niche by defining themselves to contrast with other market competitors, both from Germany and from Netherlands (as in case of painted altarpieces). The highly distinctive formal and iconographic features of the carved retables of Brabant obviously express important strands of late medieval aesthetic taste and religious needs of believers. Since the 15th century South Netherlandish retables were sold in large numbers on the open market, not on a commissioned basis. Large-scale production and successful marketing of luxury art commodities, on the one hand, depended on their satisfying audience tastes, and, on the other hand, the form and content of carved retables should be affected by the fact that they were manufactured for market sale.

One of the most basic aspects of taste manifested within Brabantine carved altarpieces is a preference for narrative. Artists produced mostly multi-figure, full of details narrative scenes which were linked into cycles establishing a chronological unfolding of religious history. Such an approach differs from the iconic

one in which attention is given to the presentation of the images of Christ, the Virgin or saints, rather than a detailed and expressive story about the events of sacred history. The two polarities of icon and narrative were merged to form an image type called Andachtsbilder which was especially prevalent in Germany and Scandinavia.

This is not to say, however, that iconic elements were always completely excluded from carved retables of Brabant. A number of altarpieces were designed with statues placed on top, non-narrative images were sometimes depicted on the wings or predella. So, for the most part, the non-narrative images appear only in peripheral areas, but in some instances cult imagery (much of such content is presented not by cult statues, however, but by scenes with symbolic character) did actually infiltrate the central section of retablo. Quite often the altarpieces in which such elements occupied a significant place were exported to Germany or Scandinavia.

The report presents an analysis of the place of narrative imagery within the carved altarpieces of Brabant, its aesthetic and functional significance, as well as the connection of non-narrative elements with the export of Brabantine works to Germany and Scandinavia.

Keywords: Late Gothic art, iconography, carved altarpieces, Duchy of Brabant, export of artworks

Егоров Андрей Сергеевич
Московский музей современного искусства, Российская Федерация

Молитвы магистратов: типология и программа декора капелл при германских и нидерландских ратушах XIV–XVI веков

В символической топографии типичного городского поселения на территории Священной римской империи позднего Средневековья помимо приходской церкви или собора выделялось еще одно сооружение, которое оказывалось на пересечении повседневных траекторий каждого жителя, — ратуша. Она была не только местом работы городского совета, но и многофункциональным центром своего времени. Здесь осуществлялось отправление правосудия, проходили официальные приемы и торжества,

велась торговля, с балконов оглашались законы и прокламации. Само архитектурное тело «дома магистратов», зачастую представлявшее собой комплекс различных зданий, служило олицетворением сложно устроенной городской идентичности.

Практической многофункциональности ратуши соответствовал и неоднородный, дискретный характер образной системы ее декора, которая включала как цельные декорационные программы, так и самостоятельные, напрямую не связанные друг с другом изображения. Принадлежащие разным периодам, они размещались во внешних и внутренних пространственных зонах — на фасадах, в открытых аркадах, в больших и малых залах заседаний, в потаенных комнатах. Несмотря на утраты, искажения и перемещения, исследователям известна группа памятников, выполненных в широком диапазоне материалов и техник, восходящих именно к этому, условно гражданскому контексту. Сюжеты, которые обычно выбирались для изображения в ратушах рассматриваемой эпохи — повествовательные «сцены правосудия» и исторические exempla, Страшный суд и Девять достойнейших, «имперские Кватернионы» и генеалогические ряды правителей, фигуры философов, аллегории привилегий и маргиналии, — сформировали особую традицию позднесредневековой гражданской иконографии.

Вместе с тем, классифицировать ратушу как исключительно «светское» пространство было бы не вполне корректно: узнаваемые христианские образы соседствовали здесь в общем визуальном поле с секулярными сюжетами. Более того, магистраты часто имели собственную капеллу (нем. Ratskapelle) — она могла примыкать к ратуше, быть отдельно стоящей или даже размещаться в ближайшей церкви. В некоторых случаях элементы литургической обстановки инкорпорировались непосредственно в пространство зала заседаний совета. Капеллы — большинство из которых не сохранилось или же претерпело серьезные трансформации – использовались для служб перед официальными собраниями, по случаю введения в должность новых магистратов и произнесения ими торжественных клятв.

В предлагаемом докладе будут рассмотрены ключевые типологические особенности капелл при германских и нидерландских ратушах XIV–XVI вв., структура их иконографических программ, а также те перформативные объекты, которые являлись носителями сакральных изображений и играли важную роль в церемониальной жизни городской общины.

В частности, «Алтарь трех волхвов» Штефана Лохнера, созданный им ок. 1445 г. для капеллы при ратуше Кельна, и серебряная рака Гражданской присяги (Bürgereid-kristall) из ратуши Люнебурга (1443). Среди памятников, которые окажутся в центре нашего внимания, — капеллы в Госларе, Фрайберге, Кельне, Галле, Люнебурге, Любеке и Генте.

Ключевые слова: ратуша, город, позднее средневековье, капелла, гражданская иконография, магистраты, светская иконография, христианская иконография, перформативные объекты, иконографическая программа, декорация, образная система, Германия, Нидерланды, Священная Римская империя

Egorov Andrey
Russian Federation, Moscow Museum of Modern Art

Prayers of the Magistrates: Typology and Decoration Program of German and Netherlandish Town Hall Chapels in the 14th–16th Centuries

In the symbolic topography of a typical civic commune on the territory of the Holy Roman Empire, there was, apart from the parish church or the cathedral, one building positioned at the crossroads of every burgher's day-to-day trajectories — the town hall. Not only did it house the city council, but it was also a multifunctional center of its age. Here, justice was administered, official receptions and festivities took place, trade was carried on, laws and proclamations were announced from the balconies. The very architectural body of this house of the magistrates, often comprised of several buildings, stood for the complex urban identity.

Such practical hybridity of the town hall was matched by the heterogeneous, discrete nature of its pictorial system, which merged unified decorative programs with independent, as if isolated iconic elements. Produced at different periods, they were located in outer and inner spatial zones: on facades, in open arcades, in large council halls, small chambers and concealed rooms. Despite the many losses, distortions and dislocations, a group of monuments is known to scholars to have originally belonged to this — conventionally — civic context. Themes

usually chosen for depiction in town halls of the given period, among which were the narrative "justice scenes" and historical exempla, the Last Judgment and the Nine Worthies, the "Imperial Quaternions" and genealogical arrays of rulers, figures of philosophers, allegories of privileges and marginalia, formed a significant tradition of Late Medieval civic iconography.

However, it would not be correct to classify the town hall as an exclusively "secular" space: here, recognizable Christian images were embedded in a shared visual field with worldly subjects. Further still, the city fathers often possessed their own chapel (in German, the Ratskapelle) — it could be adjacent to the town hall, be a separate building or even be situated in a nearby church. In certain cases, selected liturgical furnishings could be incorporated directly into the council chamber. The chapels, most of which have not survived or have endured major transformations, were used for celebrating masses before council assemblies, commemorating the induction of new magistrates into office, and swearing of solemn oaths.

The goal of the proposed paper is to consider the key typological features of the town hall chapels in Germany and the Netherlands in the 14th–16th centuries, the structure of their iconographic programs, as well as those performative objects, which carried sacred images and played an important part in the ceremonial life of the commune. The latter include the "Three Kings Altarpiece" by Stefan Lochner, executed ca. 1445 for the chapel of the Cologne town hall, and the silver reliquary of the Civic Oath (Bürgereid-kristall) from the Lüneburg town hall (1443). Among the monuments that shall be the focus of our attention are the chapels in Goslar, Freiberg, Cologne, Halle, Lüneburg, Lübeck and Ghent.

Keywords: town hall, city, late middle ages, chapel, civic iconography, magistrates, ratskapelle, secular iconography, Chistian iconography, performative objects, iconographic program, decoration, pictorial system, Germany, Netherlands, Holy Roman empire

5

Древнерусское искусство

Russian Medieval Art

Ёлшин Денис Дмитриевич
Санкт-Петербургский государственный университет, Российская Федерация

Каменная гражданская архитектура домонгольской Руси: круг исследовательских проблем

Монументальная архитектура Древней Руси X–XIII вв. представлена, в основном, церковными постройками, каменные оборонительные сооружения этого времени единичны. Ряд построек, которые нельзя связать с этими функциями, относят к гражданским, или светским, обычно обозначая летописными терминами («терем», «палата», «гридница») или модернизированным термином «дворец». Их количество несравнимо меньше церковных построек, причем в стоящем виде не сохранилось ни одной. Эти здания выявлены при археологических исследованиях, при этом большинство из них не известны по письменным источникам. Как показали последние исследования в Киеве, первые постройки, не связанные с богослужением, были возведены одновременно с первым монументальным храмом сразу после Крещения Руси (существование более ранних светских монументальных построек в Киеве пока не имеет подтверждения). В каталоге памятников П. А. Раппопорта (1982) учтено 15 гражданских построек X–XIII вв. в Киеве, Чернигове, Переяславле Южном, Смоленске, Полоцке, Боголюбове, Гродно, Звенигороде, Перемышле. За последние 35 лет корпус архитектурно-археологических источников пополнился вновь выявленными памятниками в Чернигове, Галиче, Владимире-Волынском, Новгороде-Северском и др. Анализ источников позволяет наметить круг проблем на новом этапе обобщения предмета исследования: 1) проблема интерпретации археологических остатков. В ряде случаев состояние документации или аргументации таково, что памятники должны рассматриваться при сравнительном анализе с крайней осторожностью или вообще быть выведены из корпуса; 2) изучение архитектурного контекста памятников, их соотношения с церковными постройками, с которыми они находились в ансамбле; 3) типология построек и их конструктивные особенности, позволяющие выявить связи между памятниками, следование престижным образцам; 4) определения различий функционально-

го назначения построек и его связь с архитектурными особенностями; 5) определение связей с византийской и западноевропейской архитектурой.

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 18–18–00045).

Ключевые слова: архитектура Древней Руси, гражданская архитектура, светская архитектура, византийская архитектура

Denis Jolshin
Saint Petersburg State University, Russian Federation

Masonry Secular Architecture in 10th–13th Century Rus': The Research Challenges

The monumental architecture of the 10th–13th century Old Rus' is presented mainly by ecclesiastical buildings, and the masonry fortifications of this period are few. The dozen of the monuments, neither churches nor fortresses, are considered to have secular function, and are named in literature by the terms used by chronicle (terem, palata, gridnitsa) or by the modern term "palace". The amount of these monuments is much less than that of churches, and there is no standing one preserved. All the buildings were revealed due to the archaeological excavations, most of them had not been mentioned by written sources. As the last research in Kiev shows, the first masonry secular buildings were erected together with the first masonry church just after the Baptism of Rus' in 988 (the existence of the remains of the earlier stone secular buildings in Kiev has still no firm proof). The catalogue of the 10th–13th century monuments of the Old Rus' (Rappoport 1982) considers 15 secular buildings in Kiev, Chernigov, Pereyaslavl, Smolensk, Polotsk, Bogoljubovo, Grodno, Zvenigorod, Peremyshl. The corpus of the monuments has been extended in the last 35 years with the newly discovered sites in Chernigov, Galich, Vladimir Volynskiy, Novgorod Severskiy. The new consideration of the subject reveals the following research problems: 1) the interpretation of the archaeological remains. In a few cases, the state of the field records doesn't allow us to use it in comparison, and even makes us to exclude the monument from the corpus; 2) the analysis of the architectural context of the site, the interrelation of the secular buildings and the churches,

erected in ensemble; 3) typology of the monuments and their construction features, revealing the links with the distant monuments and the imitating of the prestigious model; 4) defining the diversity of the functions of the secular buildings and its correlation with architecture; 5) revealing the origins in Byzantine and Romanesque architecture.

* This research has been completed thanks to funding from the Russian Science Foundation, project № 18–18–00045.

Keywords: architecture of Old Rus', secular architecture, Byzantine architecture

Фрезе Анна Андреевна
Санкт-Петербургский государственный университет, Российская Федерация

Митрополит Ефрем Переяславский и его строительная деятельность в Переяславле Русском

Самый подробный рассказ о строительстве митрополита Ефрема в Переяславле содержится в Никоновском своде под 6599 (1091) г. Летописная статья сообщает о возведении большого количества построек: после завершения церкви Архангела Михаила, была заложена надвратная церковь мученика Феодора и церковь Св. Андрея «у ворот», крепостные стены Переяславля, также «строение банное», «врачеве и болници» и прочие здания.

Состав и количество перечисленных в летописи зданий дает основание предполагать наличие у митрополита Ефрема Переяславского масштабной градостроительной программы, сравнимой с деятельностью Ярослава Владимировича в Киеве и Андрея Юрьевича во Владимире на Клязьме. Сопоставляя комплексы, выстроенные по заказу киевского князя и переяславского митрополита, обычно выделяют факт строительства этими заказчиками кафедрального собора и церкви, возведенной над воротами крепостных укреплений. Однако такое сравнение представляется не до конца раскрывающим особенности комплекса, заложенного в Переяславле. Иной характер посвящений и функциональный состав памятников уже подразумевает отличную семантику и самостоятельность замысла.

Поэтому необходимо искать и другие источники и мотивы формирования градостроительной программы митрополита Ефрема, учитывая весь состав построек, упомянутых в Никоновской летописи.

Насыщенная биография Ефрема Переяславского предполагает знакомство митрополита с архитектурой не только Константинополя и Киева, но и, вероятно, греческих и/или малоазийских провинций Византийской империи. Об этом свидетельствуют и архитектурные особенности переяславских памятников, отличающихся оригинальностью композиционного решения. Традиционно считается, что митрополит Ефрем пользовался услугами византийского зодчего и византийских мастеров (с некоторыми оговорками), а перечисленные здания были возведены в последние полтора десятилетия XI в.

Церковь Св. Михаила реконструируется как пятинефный храм, чьи средние нефы сообщались с боковыми через тройные аркады. Главные особенности памятника — мощные квадратные подкупольные опоры и единственная апсида, акцентирующая уступчатую в плане форму восточной части. Ранее исследователи отмечали близость композиционного решения переяславского собора памятникам Константинополя и его изолированность в истории древнерусской архитектуры, но последнее положение не кажется неоспоримым. Характерные аналогии, просматривающиеся между собором Св. Софии в Полоцке и Михайловским собором Переяславля, позволяют включить последний в начало эволюционного ряда архитектурных решений, приведшего к появлению в древнерусском зодчестве феномена башнеобразного храма.

До сих пор остается нерешенным вопрос о назначении гражданской постройки, найденной неподалеку от Михайловской церкви. До проведения новых археологических исследований невозможно окончательно определить, были ли это дворцовые залы или знаменитая баня митрополита Ефрема.

Не поставлена точка и в решении проблемы реконструкции плана церкви Св. Андрея. Недавно высказанное предположение о том, что храм можно отнести к типу компактного варианта октагона, представляется небезосновательным и перспективным с точки зрения проблемы архитектурных заимствований в древнерусской архитектуре конца XI в.

Об устройстве надвратной церкви можно судить только по дошедшим до настоящего времени храмам с аналогичной функцией, так как

сохранился лишь сам проезд епископских ворот и нижние части лестничной ячейки. Вопрос об источнике типа надвратной церкви остается по-прежнему актуальным.

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 18–18–00045).

Ключевые слова: Ефрем Переяславский, древнерусская архитектура, византийская архитектура, XI век, гражданские постройки, резиденции иерархов

Anna Freze
Saint Petersburg State University, Russian Federation

Metropolitan Ephrem of Pereyaslavl' and His Building Activities in Pereyaslavl' of Russia

The Nikon Chronicle contains the most detailed narrative on the building activity of metropolitan Ephrem in Pereyaslavl' of Russia. The paragraph under the year 6599 (1091) informs that a significant number of buildings were constructed, namely: the church of Archangel Michael, the church of St. Theodore above the gates of fortification walls and those walls themselves, the church of St. Andrew near the gates, a bathhouse, hospitals and other edifices.

Number and functions of the listed establishments give ground to state the existence of a broad-scale urban development initiative of metropolitan Ephrem, which is comparable to the building programmes of princes Yaroslav Vladimirovich in Kiev and Andrei Yurievich in Vladimir on Klyazma. However, these comparison does not fully explain the peculiarities of the building programme in Pereyaslavl'. Different character of consecration and functions of the monuments implies a distinct meaning and independence of design. It is necessary to search for other sources and incentives of metropolitan Ephrem, taking into account all the buildings, mentioned in the Nikon Chronicle.

Eventful biography of metropolitan Ephrem suggests his acquaintance not only with the architecture of Constantinople and Kiev, but also with the one of Greek islands and/or Asian provinces of Byzantium. This is testified by the original designs of the monuments in Pereyaslavl'. It is assumed that Ephrem

of Pereyaslavl' had hired a Byzantine architect and master builders, who were working on his projects for the last fifteen years of the 11th century.

The church of Archangel Michael is reconstructed as a five-aisled building. Its main distinctive features are the massive square pylons and the stepped design of the eastern part with a single apse. Earlier the scholars stated the affinity of the cathedral in Pereyaslavl' with certain Constantinopolitan monuments and its uniqueness in the history of Old Russian architecture. Yet the specified architectural features, analogous between St. Sophia cathedral in Polotsk and the church of Archangel Michael, allow us to incorporate the latter into the evolutional succession of architectural developments, resulting in creation of the phenomenon of the so-called "tower-like church".

Up to now it has not been decided whether the discovered civil building was a bathhouse or palatial halls. Also both the actual design of the church of St. Andrew and the source for the type of St. Theodore church are still debatable.

* This research has been completed thanks to funding from the Russian Science Foundation, project № 18–18–00045.

Keywords: Ephrem of Pereyaslavl', Old-Russian architecture, Byzantine architecture, 11th century, civil architecture, residence of a church official

Трушникова Александра Вадимовна
Санкт-Петербургский государственный университет, Российская Федерация

Византийские и романские черты в архитектуре Чернигова конца XI — первой трети XII века

Появление новой для Руси равнослойной техники кладки в сочетании с романскими элементами в постройках Чернигова (Успенский собор Елецкого монастыря в Чернигове, Борисоглебский собор, бесстолпная Ильинская церковь и гражданская постройка, предположительно, княжеский терем) связано с приходом новой артели. Предлагались разные варианты происхождения мастеров: византийское и северо-итальянское.

Версия о работе в Чернигове только западных мастеров кажется нам дискуссионной. Возведение черниговских храмов было невозможно без

глубокого, укорененного в архитектурной традиции мастеров понимания конструкции крестово-купольного храма, которая отразилась даже в строе романского декора, не наложенного на плоскость стен, а подчеркивающего конструкцию здания.

Ряд особенностей построек Чернигова встречается не только в архитектуре Ломбардии и Эмилии-Романьи, но и в строительной практике византийских зодчих XI в. В Салониках и Константинополе есть примеры построек, сочетающих кладку со скрытым рядом и равнослойную технику. Крестовые своды не являются частью исключительно западной традиции: в ряде константинопольских построек X–XII вв. именно крестовые своды перекрывают как угловые ячейки, так и рукава креста. В нескольких из этих храмов встречается пояс невысоких двухуступчатых арочных нишек по фасадам и под конхами апсид, аналогичный декору Борисоглебского собора. Фрагменты витражей в Успенском соборе Елецкого монастыря обнаруживают сходство с византийскими витражами монастырей Хора и Пантократора. Орнамент наборной мозаики омфалия Борисоглебского собора представляет вариацию узора инкрустированного пола южной церкви монастыря Пантократора. Византийский тип бесстолпной Ильинской церкви «компактный вписанный крест» прежде был неизвестен в Чернигове и отсутствовал в арсенале западных зодчих. Таким образом, собственно к бесспорно романским чертам относятся аркатура и белокаменные резные детали.

Совокупность византийских строительных приемов, включая равнослойную технику кладки, прекрасное знание архитектоники крестово-купольного храма, крестовые своды, витражи и мозаичные полы, указывает скорее на столичное происхождение мастеров, строивших и украшавших черниговские соборы. В целом вслед за П. А. Раппопортом мы не можем исключать возможность соединения византийских и романских особенностей уже в Чернигове и констатировать необходимость нового осмысления организации строительства и особенностей заказа построек нового этапа черниговской архитектуры.

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 18–18–00045).

Ключевые слова: древнерусская архитектура, Чернигов, византийская архитектура, романская архитектура

Alexandra Trushnikova
Saint Petersburg State University, Russian Federation

Byzantine and Romanesque Features in Chernigov Architecture in the Late 11th — the First Third of the 12th Century

The Dormition cathedral, St. Boris and Gleb church, the Prophet Elijah church and the civil building (presumably the Prince's palace) share the features unprecedented in Chernigov and Old-Russian architecture. According to different scholars, the new masonry technique and Romanesque elements were introduced by the new master-builders: either from the Byzantine Empire, or from the North of Italy. The point of view attributing the Chernigov churches only to the West-European builders appears to be controversial. The construction of Chernigov churches required deep understanding of the Byzantine architectural tradition and knowledge of the cross-in-square type of church. The Romanesque elements were not simply added to the walls, the decoration was applied to render the construction of the whole and the hierarchy of the parts.

Rather than Lombardy and Emilia-Romagna the Byzantine building practice could be the source of the Chernigov innovations. Thessaloniki and Constantinople display the instances when the recessed brick technique was used along with the technique without the concealed courses of brick in the same buildings. The groin vaults were not exclusively western element, because a number of Constantinople churches of the 10th–12th centuries have their corner or main bays spanned with this type of vault. The stained glass fragments of the Dormition cathedral have much in common with the stained glass from the Chora and Pantokrator Monasteries. The mosaic Omphalos in St. Boris and Gleb church resembles the ornament of the Opus Sectile floor in the southern church of Pantokrator monastery. The atrophied Greek-cross church type of the Elijah church was unknown both in Chernigov and in West-European architecture. The Lombard band and carved stone elements hence are the only Romanesque features beyond doubt.

The complex of Byzantine construction technique and decoration indicate connection of the builders that worked in Chernigov with the architecture of the Byzantine capital. As Pavel Rappoport suggested, the Byzantine and Romanesque elements are likely to have been blended in Chernigov. Therefore we state that

the building process and the history of commission remain under question and require new study.

* This research has been completed thanks to funding from the Russian Science Foundation, project № 18–18–00045.

Keywords: Old-Russian architecture, Chernigov, Byzantine architecture, Romanesque architecture

Матвеев Василий Николаевич
Государственный Эрмитаж, Российская Федерация

Галицкие рельефные плитки: стилистический контекст

Доклад продолжает серию исследований, посвященных домонгольским рельефным плиткам из Галича. Ранее автором уже были рассмотрены вопросы их классификации и происхождения формы. В данном сообщении анализируются изображения, размещенные на галицких рельефных плитках. Полных аналогов им нет, они выполнены в особой, сразу узнаваемой манере. Цель доклада — рассмотреть рисунки на плитках в широком контексте произведений декоративно-прикладного искусства и архитектурного декора, определить их ближайшие аналоги и попытаться понять, откуда были заимствованы изображения.

Весь массив плиток с рельефным декором делится на два типа, различающихся и морфологически (размерами, особенностями теста) и стилистически. Плитки первого типа меньше размером, рисунок на них схематичный, образован внешней контурной и несколькими внутренними линиями. Все пространство между линиями покрыто поливой, внутри контура детали практически не проработаны. Такой способ изготовления сближает рисунки на этих плитках с изделиями, выполненными в технике перегородчатой эмали. По форме и размерам плитки первого типа характерны для Руси. Их изготовляли ремесленники, опирающиеся на местную художественную традицию и имевшие перед собой образцы — прежде всего, в виде ювелирных изделий (колтов, браслетов).

Плитки второго типа больше по размеру, изображение на них уже не контурное, а представляет собой полноценный рельеф — все его элементы

подняты над поверхностью плитки. Сам рисунок гораздо более тщательный: проработаны детали, видны перья на крыльях грифонов и павлинов, складки одежд у сирен. В целом плитки второго типа явно имеют связь с романским рельефным архитектурным декором. Важным аргументом в пользу этого является тот факт, что некоторые изображенные персонажи (пантера, василиск, сирена) больше не встречаются нигде на Руси, но их много на страницах бестиариев и стенах романских храмов. При этом нужно отметить, что изображенные персонажи не являются калькой с романских рельефов, все они немного отличаются от западных аналогов (например, у сирен хвосты переплетаются, а не расходятся; у василисков нет петушиного гребня; пантера вообще почти полностью скопирована с грифона). Плитки второго типа, безусловно, являются частью европейской романской художественной традиции, тем более что их морфология характерна именно для европейской строительной керамики. Делали их, вероятно, приезжие мастера, но при этом они выработали свой стиль, отличающий плитки от западных прототипов, хотя изображения сохраняют основные черты, по которым их можно определить.

Изучение особенностей изображений, размещенных на галицких плитках, подтверждает выводы, полученные при анализе их морфологии. Плитки первого типа относятся к местной, древнерусской традиции, плитки второго типа — к привнесенной, западноевропейской, романской.

Ключевые слова: керамические плитки, Галич, мифические существа, романские рельефы, декор

Vasilii Matveev
The State Hermitage Museum, Russian Federation

Relief Tiles from Halich: Stylistic Context

The pre-Mongol relief tiles from Halich are explored in this paper from the point of view of the style of images, represented on them. Such aspects as classification and provenance of their shape have been studied before. The aim of this report is to analyze the tiles in the wide context of applied art and

architectural decoration, to find their closest analogues and to try to suggest where the motifs of the pictures on tiles were adopted from.

All the relief tiles can be divided into two types, which differ in their morphology (dimensions, peculiarities of clay mass) and style of images. The tiles of the first type are smaller, the pictures are schematic, consisting of the outer counter line and few inner lines. The space between the lines is covered with glaze, the inner components are not defined. Such way of production makes the tiles looking similar to the cloisonné technique. These tiles, typical for Old Rus in their size and shape, were produced by the craftsmen who worked according to the local art tradition and used the motifs which they could see on the kolts and bracelets.

The tiles of the second type are bigger. Instead of counter lines they bear a real relief image, distinctly standing out from the tile. The drawing is made carefully, with many elaborate details such as the feathers on the griffin's and peacock's wings and the folds on the siren's clothes. Generally, the motifs represented on these tiles are definitely connected with the Romanesque architectural reliefs. It is also necessary to add that some of the creatures, depicted on these tiles (panther, basilisk, and siren), can't be found anywhere in Rus, but are often seen on the pages of the European bestiaries and on the walls of the Romanesque churches. However, these characters are not directly copied from the Romanesque reliefs because of some differences: e.g., the sirens on the Halich tiles have twisted tales and not forked ones; the basilisks haven't got the cock's comb. The tiles of the second type are a part of the European art tradition, their morphology is typical for the European architectural ceramic. They were made by the foreign craftsmen, but in a special manner. That's why they are not totally similar to the Western analogues.

The specific features of the images on the Halich tiles confirm the conclusions obtained from the analysis of their morphology. The tiles of the first type are related to the local tradition of Old Rus, while the tiles of the second type belong to the imported, West European, Romanesque tradition.

Keywords: ceramic tiles, Halich, fantastic creatures, Romanesque reliefs, decoration

Соболев Владислав Юрьевич
Санкт-Петербургский государственный университет, Российская Федерация

Раннесредневековые иконки-привески. Образцы и подражания

«Церковные древности» — средневековые культовые предметы — важная художественная составляющая древнерусского искусства. Их изучение имеет большое значение для анализа истории развития художественной мысли, осмысления христианских образов и путей их распространения по территории Древней Руси. Археологические материалы дают уникальную источниковую базу для подобных исследований, так как наиболее достоверно отражают материальную культуру. В результате археологических исследований обнаружено значительное количество предметов личного благочестия, появившихся в русском государстве после принятия христианства и популярных в среде городского и сельского населения на протяжении всего средневековья. К ним относятся энколпионы, кресты разных типов, подвески с изображениями Спасителя, Богоматери и различных святых.

Культурный слой Великого Новгорода, крупнейшего административного, духовного и производственного центра Древнерусского государства, отличается прекрасной сохранностью вещей, изготовленных из органических материалов и легкоплавких металлов. Именно там была собрана показательная коллекция предметов личного благочестия, содержащая как экземпляры тонкой работы с хорошей проработкой деталей изображений, так и грубо выполненные, рассчитанные, по всей вероятности, на массового потребителя с более низким уровнем достатка. Ценность коллекции определяется еще и тем, что среди массы находок могут быть выделены группа предметов, ставших примером для подражания и получивших широкое распространение в Новгородской земле и за ее пределами, и группа образов, подражания которым пока нигде не встречались.

В погребальной обрядности населения Новгородской земли XI–XIII вв. на протяжении длительного хронологического периода широко сохранялась традиция погребения в костюме, включающем детали убора и предметы личного благочестия. Обнаруженный в древнерусских захоронениях

Новгородской земли многочисленный материал позволяет отделить образцы мелкой пластики, изготовленные в городских мастерских, от изделий, выполненных по «городским» образцам ювелирами-ремесленниками, которые работали в сельских центрах.

Распространение предметов личного благочестия в Древнерусском государстве показывает существование общерусских традиций, преодолевавших внутренние границы, и локальных культов, не выходивших за пределы того или иного княжества.

Ключевые слова: иконки-привески, предметы личного благочестия, археология, средневековье, Древняя Русь

Vladislav Sobolev
Saint Petersburg State University, Russian Federation

Early Medieval Icons Pendants. Model-Pieces and Imitations

"Church antiquities" — medieval religious objects — are an important artistic component of the Old Russian art. Their study gives us an idea of the Christian art development and the ways of its distribution on the territory of Medieval Russia. Archaeological excavations provide reliable evidence of material culture, therefore it is necessary to use them in such investigations. A significant number of items of personal piety was discovered during the excavation of Old Russian cemeteries and settlements. These include enkolpia, different types of crosses, pendants with the images of the Savior, the Mother of God, and Christian saints. All of them appeared in the Russian state after the adoption of Christianity and continued to be popular throughout the Middle Ages in the cities and in the countryside.

The cultural layer of Novgorod the Great, the largest administrative, spiritual and manufacturing center of the Old Russian state, has well preserved artefacts from organic materials and low-melting metals. A representative collection of items of personal piety was found there. It includes a number of high-quality metal products as well as the crudely made mass items, probably, designed for relatively poor people. It should be also noted that in the Novgorod collection there is a group of objects that became models for imitation throughout the

territory of the Novgorod land and beyond. At the same time, the collection contains many items, imitations of which have not been found anywhere.

The funeral rites traditional to the population of the Novgorod land in the 11th–13th centuries involved the burial in a traditional costume including the details of dress and items of personal piety. Archaeological materials discovered during the excavation of the Novgorod land burial complexes are very numerous. The finds make it possible to separate samples, made in city's workshops, from copies of local rural craftsmen.

In general, private devotional objects were widely distributed throughout the territory of Old Russia, but some subjects were popular in all principalities, while the others — only within the boundaries of particular principalities.

Keywords: private devotional objects, icons pendants, archaeology, Middle Ages, Old Rus

Скобцова Дарья Александровна
Межобластное научно-реставрационное художественное управление, Российская Федерация

Принципы организации системы росписи XII века в Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке (соотношение стенописи и интерьера храма)

Характер системы фресковой декорации Спасского храма в Полоцке (около 1161 г.) во многом определен его сложноорганизованным внутренним пространством. Мастера, расписавшие церковь, разместили композиции в соответствии с архитектурными членениями интерьера, отдав предпочтение архитектоническому типу декорации. Архитектоника присуща как ансамблю стенописи в целом, так и отдельно взятым изображениям, входящим в его состав, что отражает сознательную установку художников-монументалистов, работавших в полоцкой церкви.

В основу системы росписи положен принцип не хронологического, а символического соотнесения сцен. Это позволило представить в камерном интерьере насыщенную иконографическую программу, в разработке которой, по всей видимости, принимала участие основательница обители

и заказчица храма преподобная Евфросиния Полоцкая. Внутри церкви выделены компартименты с индивидуальными программами или самостоятельными тематическими циклами, которые нередко взаимосвязаны друг с другом.

Хотя схему декорации Спасо-Преображенского храма отличает симметрия, различие масштабных отношений и ритмической организации композиций вносит в систему росписи определенную динамику и напряжение. Важной чертой полоцкого ансамбля является обыгрывание в живописи архитектурных элементов сооружения и включение в изображения реального пространства интерьера (в ряде случаев сцены разделены оконными проемами или арочными проходами, которые играют роль цезур; апостолы Петр и Павел из «Евхаристии» наступают на разгранки боковых окон алтарной апсиды и т. п.).

Продуманная и четко структурированная система фресковой росписи подчеркнуто ориентирована на зрителя, чье перемещение в интерьере регламентировано самой архитектурой и украшающей ее стенописью. Например, позы смотрящих на «Воздвижение Креста», расположенное в западном рукаве над аркой между нартексом и наосом, вторят позам фигур, представленных в этой сцене у амвона, на котором стоит патриарх. Остановившись в центральном компартименте хор, молящиеся находятся в одном уровне с регистром новозаветных сцен, в каждой из которых Христос написан с благословляющим жестом. Таким образом, пришедшие в храм уподобляются действующим лицам композиций и оказываются сопричастными событиям, представленным в интерьере Спасо-Преображенской церкви.

Ключевые слова: древнерусское искусство, монументальная живопись, фрески, Полоцк

Daria Skobtsova
Interregional Agency for Scientific Restoration of Works of Art, Russian Federation

Principles of the Interior Decoration in the Transfiguration Church of St. Euphrosyne Monastery at Polotsk (Wall Paintings and the Church Space)

The highly sophisticated space arrangement of the Transfiguration church in Polotsk (c. 1161) defined the unique character of the fresco ensemble. The painters who worked here opted for a type of decoration subdued to the structure of the building. The pictures were harmoniously incorporated into the architectural frame of the church. The muralists adhered to this architectonic principle both at general level and in individual images, showing that it was their premeditated choice.

The sequence of the scenes is based on their symbolic meaning and breaks the usual chronological order. It allowed packing a chamber-like interior with rich and elaborate narrative. Inside the church there are compartments with individual programs and independent thematic cycles which are often interrelated. St. Euphrosyne of Polotsk, the founder of the convent and the donor of the church, probably herself took part in the making of the iconographical program.

Symmetry is the key to the decoration scheme of the Transfiguration church. The contrast in scale and rhythm of the wall paintings, however, gives dynamics and tension to the whole ensemble of the murals. The way the images reveal the architectural elements and "involve" the real space of the building into two-dimensional pictures is also significant (for example, some scenes are divided by windows and arches which serve as caesuras; apostles Peter and Paul in the Eucharist scene step on the borders of the side windows in the altar apse, etc).

The decoration scheme is not only carefully thought-out and well organized; it is definitely spectator-oriented as well. The architecture of the church and its murals dictate spectator's movements inside the interior. For example, the real persons looking at the "Exaltation of the Cross" (the west cross arm, above the arch between the narthex and the nave) echo in posture of those depicted by the patriarch's ambo in the scene itself. When in the central part of the upper gallery,

the congregation find themselves in front of the New Testament scenes, all of them featuring Christ who gives his blessing. Therefore the worshippers are likened to the characters of the New Testament and feel involved in the events illustrated on the walls of the Transfiguration church.

Keywords: Old Russian art, mural painting, frescoes, Polotsk

Смирнова Энгелина Сергеевна
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

О «зеркальных» изображениях евангелистов в русских рукописях

В русских рукописных Евангелиях XII — начала XV в. известны миниатюры, где пишущий евангелист повернут не вправо, к началу соответствующего текста и в согласии с последовательностью книжных листов, а, наоборот, влево. При этом образ евангелиста оказывается иногда на левой, а иногда на правой стороне книжного разворота, теряя ритмическую связь с текстом (Зарайское Евангелие 1401 г., РГБ, Румянц. 118; псковское Евангелие 1409 г., ГИМ, Син. 71). Встречаются и случаи, когда все четыре евангелиста изображены вместе, на одном листе, попарно, в поворотах друг к другу (галичское Евангелие 1357 г., ГИМ, Син. 61; московское Евангелие конца XIV в., ГИМ, Чуд. 2). Необычные изображения евангелистов, обращенных то вправо, то влево, имеют свои корни и параллели в византийской книжности.

Существует мнение, что расположение миниатюр с пишущими евангелистами не на левой, а, вопреки традиции, на правой стороне книжного разворота диктовалось необходимостью экономии пергамена при построении композиции конкретной книги. Однако иногда такое расположение миниатюр и «зеркальная» ориентация фигур евангелистов сочетаются со свободными листами пергамена в той же рукописи (например, Добрилово Евангелие 1164 г., РГБ, ф. 256, Румянц., № 103). В византийском Евангелии X в., Афон, Ставроникита, cod. 43, листы с фигурами пишущих

евангелистов помещены в начале рукописи, причем на одном из разворотов евангелисты оказываются спиной друг к другу.

В новгородском Хлудовском Евангелии, ГИМ, Хлуд. 30, второй четверти XIV в. сочетание двух традиционных и двух «зеркальных» изображений сидящих евангелистов объясняется конкретной ориентацией мастера на композиции созданных в тот же период медных Лихачёвских врат (ГРМ), причем тонкий рисунок клейм с евангелистами на вратах явно послужил образцом для рисунка миниатюр. Можно предположить, что и в ряде других случаев именно иконография евангелистов на Царских вратах иконостасов служила импульсом для появления «зеркальных» изображений евангелистов в рукописях.

Следует учесть, что Царские врата с четырьмя евангелистами были особенно широко распространены на Руси, а в византийском мире они встречаются реже: там преобладают врата с изображениями Благовещения, отцов церкви, пророков и некоторых других святых. Поэтому на Руси композиции Царских врат со «встречными» евангелистами могли играть более важную роль в качестве образцов для книжных миниатюр.

Еще одно давно отмеченное в литературе иконографическое соответствие для «зеркальных» образов сидящих евангелистов в рукописях — это фигуры на углах окладов Евангелий.

Как отмечалось историками византийского искусства, истоки и параллели изображениям пишущих евангелистов — и в миниатюрах, и на Царских вратах, и на книжных окладах — обнаруживаются в монументальной живописи, в композициях, которые располагались в парусах храма, под куполом, и были ориентированы то вправо, то влево, что и могло повлиять на композиции с евангелистами в других видах искусства.

Для русской культуры, и более всего на ранних этапах христианизации Руси, акцент на теме величия евангельского текста и сценах его написания был особенно важен, что сказалось и в распространении Царских врат с евангелистами, и в ряде других изобразительных решений (прославление Евангелия в иконографии «Спас Златая риза», тема передаваемого с небес вдохновения в миниатюрах Остромирова Евангелия).

Ключевые слова: древнерусские рукописи, миниатюра, царские врата, евангелисты

Engelina Smirnova
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

On the Reversed Images of the Evangelists in Old Russian Manuscripts

In the miniatures of Russian manuscripts of the four Gospels from the 12th to the early 15th centuries the evangelists are sometimes represented turned to the left, and not to the right, towards the beginning of the Gospels texts, in accordance with the usual sequence of manuscript leaves. The images are sometimes placed on the left and sometimes on the right one of the two pages of the book opening, thus loosing the rhythmical connection to the text (e.g. Gospels from Zaraisk of 1401 in the Russian State Library, cod. Rumyants. 118; Gospels from Pskov of 1409 in the State Historical Museum, cod. Syn. 71). There are also miniatures where all the four evangelists are depicted together on one page in couples, turning to each other (e.g. Gospels from Galich of 1357 in the State Historical Museum, cod. Syn. 61; Gospels from Moscow of the late 14th century in the State Historical Museum, cod. Chud. 2). These unusual images of the evangelists turning to the left or to the right originate and have some parallels in Byzantine book illumination.

An opinion has been expressed that placing the images of evangelists not on the left but on the right side of the book opening in some cases could result from the need to economize the parchment in the process of the manuscript manufacture. Yet in other cases such placement of the miniatures and the "reversed" postures of the evangelists are found in manuscripts with some leaves left blank (Dobrilo Gospels of 1164 in the Russian State Library, f. 256, Rumyants. 103). In the Byzantine Gospels cod. 43 from Stavronikita monastery on Mount Athos the folios with the images of evangelists are placed at the beginning of the manuscript, and in one case two evangelists on the neighboring pages are turning their backs to each other.

In Khludov Gospels from Novgorod of the second quarter of the 14th century (the State Historical Museum, Khlud. 30) there are two miniatures showing the evangelists in traditional postures, and two others showing them in reversed postures. This may be explained by the influence of the images from coeval bronze altar doors, the so-called Likhachev doors in the State Russian museum. The refined drawing of evangelists' figures on these doors was the model for the

miniatures. We may assume that in some other cases the iconography of the evangelists depicted on the iconostasis doors was the source for the "reversed" images of the evangelists in the manuscripts.

We should take into consideration that the iconostasis doors with the images of the four evangelists were widely spread in Rus, whereas in Byzantium they were quite rare, and more often the doors had the images of Annunciation, Church fathers, prophets and some other saints. Therefore in Rus the composition with the evangelists facing each other, as they were represented on iconostasis doors, could have been a more influential source for manuscript miniatures.

Other iconographic parallels for the "reversed" evangelists that were pointed out long ago, are the images on the corners of the Gospels bindings.

As some byzantologists suggest, the images of the evangelists in the manuscript miniatures, on book bindings and on iconostasis doors could also originate or have parallels in the monumental paintings: the evangelists usually shown in the pendatives turning to the left or to the right could influence compositions in other media.

On the early stages of Christianizing Rus the power of the Gospels text played an important role in Russian culture. This factor contributed to the spread of the images of evangelists writing their Gospels on the iconostasis doors and in some other iconographies (the glorification of the Gospels in the image of Christ "the Golden chiton" or the motif of Divine inspiration from above in the miniatures of Ostromir's Gospels).

Keywords: Old Russian art, miniature, iconostasis door, evangelists

Манукян Анна Михайловна
Частный музей русской иконы, Российская Федерация

О расположении клейм на створах южных врат собора Рождества Богоматери в Суздале

Современный порядок расположения двадцати четырех пластин южных врат суздальского собора, иллюстрирующих книги Священного Писания и деяния архангела, выглядит если не случайным, то путанным с точки зрения канонического изложения библейских событий. Это можно было бы

объяснить позднейшими реставрационными вмешательствами. Однако отклонение от ветхозаветной хронологии заметно уже в порядке пластин верхнего ряда, которые из-за своей индивидуальной формы не могли быть переставлены, а значит, сохраняют первоначальные места на створах. Цикл открывает «Гостеприимство Авраама», показанное не в виде символической «Троицы», а как повествовательный эпизод, по неясной причине помещенный перед «Падением сатаны» и «Сотворением человека». Некоторые сцены южных врат («Падение сатаны» и «Вифезда») не имеют точной временной привязки, потому сложно определить, где они должны были бы располагаться в рамках «исторического» повествования. Кажется, если бы авторы программы хотели изобразить именно повествовательный цикл, то выбрали бы сюжеты, более однозначные с точки зрения хронологии.

Кроме того, на верхнем поле ряда пластин сохранились буквы, исполненные в технике огневого золочения. Наиболее вероятно, что это кириллические цифры — порядковые номера клейм, нанесенные на их лицевую сторону для облегчения финальной сборки. Из различимых сейчас букв можно угадать «к», «в» или «б» в верхнем поле «Падения ангелов», «з» или “z” в левом верхнем углу клейма «Каин убивает Авеля», “i” вверху клейма «Борьба Иакова с ангелом», «кг» («Явление ангела Валааму») и «кд» («Явление архангела Иисусу Навину»). Удивительным образом все порядковые номера соответствуют современному расположению пластин, на которых они читаются. Это наводит на мысль, что оригинальное расположение клейм, во-первых, не сильно отличается от современного, а во-вторых, не отвечало последовательности упоминания эпизодов в книгах Ветхого Завета.

Если расположение сцен южных врат было не хронологическим, то оно зависело от авторской логики, которую и зафиксировали номера на клеймах. Возможно, клейма располагались не в линейной исторической последовательности, а смысловыми парами. К такому выводу подталкивает прежде всего то, что сама поверхность, на которой они монтировались, представляет собой пару створ. В распахнутом состоянии, когда створы были обращены внутрь южного притвора, их клейма оказывались расположенными друг напротив друга, что подчеркивало их концептуальную взаимосвязь. Многие изображенные сюжеты с участием одних и тех же персонажей или восходящие к одной и той же библейской книге (история

Иакова, Каина и Авеля, Даниила и трех еврейских юношей) уже изначально объединяются в пары в рамках христианской традиции. В цикле южных врат клейма, образуя двенадцать семантических пар, усиливают оттенки смысла, заложенные в сценах, при помощи повтора или противопоставления. Подобные приемы художественного построения, характерные для античной риторики и ветхозаветной поэзии (так называемый «библейский параллелизм»), были восприняты в византийской литературе и искусстве.

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ. Проект «Западные и южные врата собора Рождества Богоматери в Суздале — памятник русской культуры предмонгольской эпохи (1227–1238 гг.)» № 17–04–50127-ОГН.

Ключевые слова: храмовые двери, Золотые врата, Суздаль, архангел Михаил, Библия, Ветхий Завет, библейский параллелизм

Anna Manukian
Private Museum of Russian Icon, Russian Federation

On the Arrangement of Plates on the South Door of the Cathedral of Nativity of Mother of God at Suzdal

The current disposition of twenty four plates on the south door from the Suzdal Cathedral, depicting the deeds of angels or illustrating biblical passages, looks if not random, then confusing in terms of Old Testament canon. It could be a result of a later date restoration of the door leaves. However, even the upper tier plates which can't be removed due to their individual shape and thus keep their original places show considerable shift in biblical chronology. The cycle is opened by the "Hospitality of Abraham" which for an unknown reason precedes the "Fall of Satan" and the "Creation of a Man". Some events presented on the door plates (the "Fall of Satan" and the "Pool of Bethesda") don't have any precise temporal reference, which hinders their placement within a historical narration. It seems that in case of a narrative cycle chronologically more suitable episodes would have been preferred.

In addition, peculiar golden marks have been detected on the upper margins of some plates. Most likely these are the Old Slavonic characters serving as numbers meant to label the original sequence of the plates. All extant characters-numbers correspond to the current position of the plaques. It may mean that the authentic array of scenes on the door leaves does not deviate much from the actual one and does not conform to the canonical succession of events in the Holy Scripture. These observations have led us to a new version of plates' grouping. Allegedly twenty four scenes on two door leaves were assorted in semantic couples. This version is suggested by the double-leaf type of the door: when it's open, the correlation between the plates on the opposite leaves is emphasized. Some episodes with shared characters or the same literary source (the "Offering of Abel" and "Cain Killing Abel", the "Jacob's Ladder" and "Jacob Wrestling with the Angel", "Three Hebrews in the Fiery Furnace" and "Daniel in Lion's Den") are already coupled in the Christian tradition. Complementary relationship between the scenes aligned in twelve conceptual pairs aimed to enhance and clarify the intrinsic meaning of each episode. Such stylistic device common to antique rhetoric and biblical Hebrew poetry (the so-called "biblical parallelism") was adopted by Byzantine writers and artists.

* The research has been carried out with the financial support of the RFBR (Russian Foundation for Basic Research) "The West and South Doors of the Cathedral of Nativity of Mother of God at Suzdal as the monument of Russian Pre-Mongol Culture (1227–1238)" № 17–04–50127-ОГН.

Keywords: church doors, Golden Gates, Suzdal, archangel Michael, Bible, Old Testament, biblical parallelism

Маханько Мария Александровна
Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», Российская Федерация

Границы византийского и латинского в стиле и иконографии древнейших житийных икон святителя Николая Чудотворца в Византии и Древней Руси

Степень почитания святителя Николая, архиепископа Мир Ликийских, была чрезвычайно высока уже в средневизантийское время. Чудеса, явленные святителем и зафиксированные в посвященных ему агиографических памятниках, делали его подобием Спасителя. С почитанием Николая Чудотворца исследователи связывают возникновение и развитие жанра житийных икон. Их древнейшие византийские примеры сохранились на окраинах бывшей империи или в зонах ее культурного влияния и соприкосновения с иными культурами, прежде всего латинской — на Синае, Кипре, в Великой Греции (южная Италия). Впрочем, самая ранняя из ныне известных житийных икон Чудотворца, относящаяся к концу XII — начала XIII в. (Синайский монастырь), возможно, была создана мастером, знакомым со столичным искусством и его высокими достижениями.

Следующие по времени житийные иконы, датируемые в пределах XIII в., — из церкви св. Маргариты в Бишелье, Апулия (ныне в Пинакотеке, Бари) и из церкви св. Николая тис Стегис близ Какопетрии на Кипре — демонстрируют смешение византийских и латинских признаков. При этом произведения из латинских регионов (например, икона из Бишелье) могли быть чрезвычайно близки по стилю византийским памятникам, таким как икона из Синая, хотя предназначались для латинской аудитории (об этом свидетельствуют латинские надписи) и основывались на текстах, которые в византийской иконографии не нашли воплощения или иллюстрировались редко (чудо о трех девицах, избрание святого в епископы). В то же время произведения, созданные на востоке ареала византийского влияния, для грекоязычных заказчиков и прихожан, как икона из Какопетрии, при византийской основе иконографии и стиля, а также греческих надписях имеют значительное сходство с латинской иконографической и стилистической традицией (костюмы византийского императора, чудо о трех

школярах). Кроме того, в них заметны попытки соединить почитание святителя в центрах, с которыми он был непосредственно связан, — таковы клейма с изображением гробницы святого в Мирах Ликийских и в Бари.

Подобная синтетическая, разноголосая атмосфера свидетельствует об активном культурном обмене, незавершенных процессах формирования художественных образцов. Подобное смешение элементов различных стилистик, восходящих к разным культурным потокам — классицизирующему византийскому и экспрессивному латинскому, — свойственно и древнейшим житийным иконам Николая Чудотворца в Древней Руси, которые также являются памятниками с окраин — из Новгорода, Рязани и Пскова. Это сложные художественные «тексты», в которых можно обнаружить отголоски связей крупнейших художественных, торговых и политических центров Руси со Средиземноморьем, с византийскими и латинскими образцами, с живой и привлекательной средой без жестких границ и с бесконечными горизонтами в пределах узнаваемых конфессиональных потребностей.

Ключевые слова: Святой Николай Чудотворец, житийная икона, Византия, Латинская империя, древнерусское искусство, Новгород, Псков, Рязань

Mariya Makhanko
Church Research Center "Orthodox Encyclopedia", Russian Federation

The Boundaries of "Byzantine" and "Latin" in Style and Iconography of the Most Ancient Vita Icons of St. Nicholas the Wonderworker in Byzantium and Old Rus

Veneration of St. Nicholas, Archbishop of Myra in Lycia, was extremely developed already in the Middle Byzantine period (10th–12th centuries). The miracles performed by the saint and described in the hagiographical texts made him look similar to the Savior. Researchers associate the cult of Nicholas the Wonderworker with the emergence and development of the genre of vita icons. The most ancient Byzantine examples of this type are preserved on the outskirts of the former empire or in the zones of its cultural influence and contact with other cultures, primarily the Latin one — in Sinai, Cyprus, and Great Greece

(southern Italy). However, the earliest known vita icon of St. Nicholas, in the Sinai Monastery, dated to the late 12th — early 13th centuries, may have been created by a painter familiar with the art of the Byzantine capital and its high achievements.

The pieces next in chronology were painted within the 13th century The vita icons from the Santa Margherita church in Bisceglie, Apulia (now in Pinacotheca, Bari) and from the church of St. Nicholas tes Steges near village of Kakopetria on Cyprus, show a mixture of Byzantine and Latin elements. Nevertheless, these works from the Latin regions (for example, the icon from Bisceglie) can be extremely close in style to Byzantine monuments, like the Sinai icon, though they were made for the Latin audience (judging from Latin inscriptions) and were based on texts never or seldom illustrated in Byzantium (the miracle of the three maidens, the election of the saint as a bishop). At the same time, the works created in the eastern regions of Byzantine area for Greek-speaking customers, like the icon from Kakopetria, in spite of their Byzantine-based iconography and style, as well as Greek inscriptions, have much in common with the Latin iconographic and stylistic tradition (cf. the clothes of the emperor, the miracle of three schoolchildren). They even attempt to combine practices of veneration of the saint in the centers with which he is directly associated, depicting the tombs of the saint both in Myra of Lycia and in Bari.

Such a synthetic, polyphonic atmosphere indicates an active cultural exchange and unfinished process of formation of artistic designs. This blending of stylistics elements from different cultural streams — classic Byzantine and expressive Latin art — is also characteristic of the most ancient vita icons of St. Nicholas in Old Rus, which are again the provincial monuments from Novgorod, Ryazan', and Pskov. These are complex artistic "texts" reflecting contacts of the largest art, trade and political centers of Rus with the Mediterranean, with Byzantine and Latin patterns, with lively and attractive environment without rigid borders and with endless horizons within recognizable confessional needs.

Keywords: Saint Nicolas Wonderworker, vita icon, Byzantium, Latin Empire, Old Russian art, Novgorod the Great, Pskov, Ryazan'

Антипов Илья Владимирович
Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация

Яковлев Дмитрий Евгеньевич
Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация

Система отопления в новгородской Владычной палате 1433 г.

В 1433 г. по заказу архиепископа Евфимия II немецкие мастера возводят на новгородском Владычном дворе каменное здание — Владычную (Грановитую) палату, комплекс, состоящий из трех разноэтажных частей. Большая часть этого здания сохранилась до наших дней, в 2012 г. завершился масштабный цикл исследовательских и реставрационных работ.

В структуре постройки есть помещения различного назначения: жилого, хозяйственного, парадного. Большая часть залов и переходов палаты не отапливалась, однако некоторые помещения были теплыми.

Так, отапливался парадный одностолпный зал, находящийся в восточной части палаты. Отопительная камера, перекрытая коробовым сводом с шелыгой север-юг, была устроена на первом этаже восточной части здания. Это помещение не соединялось с основным залом и имело отдельный вход с востока. Перекрытие между первым этажом и подвалом представляло собой деревянный накат, поэтому для опоры внутренних стенок камеры в подвале были возведены столб, арки и свод. Большую часть камеры занимала печь из кирпича на глине, перекрытая собственным сводом с продухами. Поверх свода были уложены валуны, которые являлись главным теплоносителем. Над валунами в своде камеры также были устроены отверстия, выходившие непосредственно в помещение одностолпного зала, через кирпичную вымостку, сделанную поверх свода. В передней части печи, сразу за топочным отверстием, в своде находилось отверстие дымового канала, который поднимался внутри восточной стены палаты, а затем проходил через лопатку фронтона.

Отопление работало по принципу печи-каменки: отверстия, выходящие в отапливаемое помещение, перед началом топки были закрыты крышка-

ми. Печь протапливалась, и валуны на ее своде раскалялись. После прогорания дров и удаления дыма дымоход перекрывался, а жаровые отверстия над валунами, наоборот, открывались. Горячий воздух от раскаленных валунов отапливал зал.

Остатки подобной системы отопления найдены в уровне первого этажа в северо-западном углу здания. Здесь также частично сохранилась сводчатая камера, где размещалась печь, найдены основание печи и следы дверного проема, ведшего в эту камеру с запада. Над дверным проемом на всю высоту здания расчищен первоначальный дымоход. Так же, как и на восточном фасаде, дымоход отделен от улицы стенкой в полкирпича. Назначение этой печи — отопление жилой кельи владыки.

Основание еще одной печи, по типу схожей с печью в восточной трети здания, обнаружено в ходе археологических работ в юго-западной части палаты. Здесь также печь находилась в уровне 1 этажа, она поставлена на сводчатое основание, являвшееся частью перекрытия подвала. Данная печь отапливала бесстолпный зал, находившийся на 2 этаже юго-западной части палаты.

Система отопления, использованная в палате, в XIII–XV вв. широко применялась в жилых и общественных зданиях, замках Балтийского региона. В Древней Руси XV в. до строительства Владычной палаты подобные приемы, видимо, не были известны. Данная система отопления во Владычной палате, по-видимому, просуществовала до XVI в., когда ее элементы постепенно стали заменяться обычными печами; в XVII в. появились изразцовые печи.

Наличие печей под определенными залами позволяет приблизиться к пониманию назначения тех или иных помещений здания и, соответственно, более отчетливо представить себе многообразие его функций.

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 18–18–00045).

Ключевые слова: новгородская архитектура, каменные гражданские постройки, отопление

Ilya Antipov
Saint Petersburg State University, Russian Federation

Dmitry Yakovlev
Saint Petersburg State University, Russian Federation

The Heating System of the Archbishop's (Faceted) Palace in Novgorod (1433)

In 1433 Archbishop Evfimii II ordered the construction of a new stone building in the Archbishop's Court in Novgorod. This year the German masters erected so-called Vladychny (Faceted) Palace, a complex which consists of three parts. The main part of this building has survived, in 2012 the research and restoration works on the monument were completed.

There are rooms for different purposes (residential, economic etc.) in the structure of the building. Most of the halls and passageways of the palace were not heated, but some rooms had a heating system.

The main one-pillar hall, located in the eastern part of the palace, was heated. The heating chamber, covered with a vault, was arranged on the first floor of the eastern part of the building. This room was not connected with the main hall and had a separate entrance from the east. To support the inner walls of the chamber, a pillar, arches and a vault were erected in the basement, while the other part of the basement had a wooden ceiling. The main part of the chamber was occupied by a furnace built of bricks on clay and covered by its own vault. The boulders, which were laid over the vault, were the main heat carrier. Special openings were arranged above the boulders in the vault of the chamber. They went directly into the one-pillar hall, through a brick pavement made over the vault. In the front part of the oven there was an opening of the smoke channel, which rose inside the eastern wall of the chamber, and then passed through the wall-pier of the pediment.

The heating worked according to the principle of a hypocaust system: before the start of the heating the openings that went into the room were covered with lids. At the first stage the boulders situated on the vault were heated. Then after burning wood and removing smoke, the chimney was blocked, and the holes

above the boulders, on the contrary, opened. The hot air from the boulders heated the hall.

Remains of a similar heating system have been found on the first floor in the north-west corner of the building: the part of the vaulted chamber, where the furnace was located; the base of the furnace and the traces of the doorway leading to this chamber from the west. The original chimney, situated above the doorway, was cleaned to the entire height of the building. The chimney is separated from the street by a half-brick wall, just like on the east façade. The purpose of this furnace is to heat the room of the archbishop.

The foundation of another furnace, similar in type to the furnace in the eastern third of the building, was found during archeological work in the south-west part of the palace. The hypocaust was situated on the first floor. It was placed on a vaulted base, which was a part of the basement's ceiling. This furnace heated the hall, which was located on the second floor of the south-west part of the palace.

The hypocaust heating system in 13th–15th centuries was widespread in residential and public buildings, castles of the Baltic region. Before the construction of the Faceted palace, this type of heating was not apparently used in Old Russia. The hypocaust system of the Faceted palace existed until the 16th century, when its elements gradually began to be replaced by conventional furnaces; in the 17th century tiled stoves appeared there.

The presence of furnaces under some halls allows us to approach the understanding of the purpose of certain premises of the building, and, accordingly, to understand more clearly the diversity of its functions.

* This research has been completed thanks to funding from the Russian Science Foundation, project № 18–18–00045.

Keywords: Novgorodian architecture, stone civil buildings, heating system

Царевская Татьяна Юрьевна
Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация

Святыни Новгорода в программе фресковой декорации Владычной палаты в Новгородском детинце

Период пребывания на новгородской архиерейской кафедре Евфимия II (1429–1458) характеризуется как время торжества местных, консервативных традиций, для чего существовали, как известно, вполне серьезные политические предпосылки. Руководство строительной и художественной жизнью города в этот период полностью было сосредоточено в руках владыки, тогда как еще в первой трети XV в. среди заказчиков храмовых росписей могли выступать и частные лица. Поэтому сохранившиеся участки стенописи Владычной палаты, расписанной повелением Евфимия в 1434 и 1441 г., а также участки более поздней живописи, восходящей к первоначальному этапу украшения здания, могут служить отправной точкой для понимания идей и образов, которые вдохновляли владыку Евфимия в его художественных и тематических пристрастиях и служили опорой для его политической и церковно-строительной деятельности.

Первоначально помещение, предварявшее парадный зал восточной части палаты, имело особое убранство, что подтверждается оформлением единственной сохранившейся стены, которая декорирована нишами с росписями, размещенными по сторонам портала. Среди них особого внимания заслуживает фреска с поясным изображением Христа — образ, по-видимому, не случайно перекликавшийся с декорацией западного фасада Софийского собора, также имевшего над входом фреску с поясным изображением Вседержителя. Важное место среди росписей занимала декорация так называемой «Кельи архиепископа Иоанна», изначально являвшейся жилой кельей архиепископа Евфимия. Ее стены уже в XV в. сплошь покрывала фресковая роспись. От этой части декорации сохранилось изображение Софии Премудрости Божией в северной нише восточной стены. Образ фланкировали на откосах фигуры чтимых новгородских святых — епископа Никиты и, предположительно, архиепископа Иоанна (в настоящее время — под записью XVII в.). Правее раскрыта часть еще

одной ниши, в которой уцелел фрагмент фрески с изображением сложной архитектурной кулисы — возможно, часть иллюстрации притчи Соломона «Премудрость созда себе храм» (Притч. 9:1), тематически связанной с образом Софии Премудрости. В простенке между нишами просматривается изображение нимба с именем владыки Евфимия — живопись XVII в.

Часть нижнего помещения под Старой крестовой палатой, расположенная к западу от центрального столпа и перекрытая небольшим сводом, сохранила едва угадываемые по графье следы росписи XVI в., среди которых — огромное изображение Спаса Нерукотворного, медальон с вписанным в него изображением Богоматери, а также образы преподобных и святых, которые представляется возможным идентифицировать. Эти изображения, по-видимому, наследовали традицию прославления новгородских святынь и святых, заложенную владыкой Евфимием и превратившую Владычную палату Архиерейского дворца в своеобразный мемориальный пантеон новгородской святости.

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 18–18–00045).

Ключевые слова: монументальная живопись, фрески, иконография, архиепископ

Tatiana Tsarevskaya
Saint Petersburg State University, Russian Federation

The Shrines and Saints of Novgorod in the Program of Fresco Decoration of the Archbishop's (Faceted) Palace in the Novgorod Detinets

The time of archbishop Evfimiy II of Novgorod (1429–1458) is characterized as the period of triumph of the local, conservative traditions, caused, as it is well known, by quite serious political reasons. The control over building and artistic activities in the city during this period was completely concentrated in the hands of archbishop, while in the first third of the 15th century private individuals could be found among the customers of the church murals. That's why the preserved parts of the murals of the Archbishop's chamber (Vladychnaia palata) painted

by the command of Evfimiy in 1434 and 1441, as well as fragments of the later murals which followed the original decoration, can serve as a starting point for understanding ideas and images that inspired archbishop Euthymius in his artistic and thematic preferences, and supported his political and church-building activities.

Initially, the compartment before the main hall of the eastern part of the Chamber had a special decoration. It is confirmed by design of the only preserved wall, which is decorated with painted niches flanking the portal. The fresco with a half-figure of Christ is of special interest. Apparently, this image not occasionally echoed the western facade decoration of the St. Sophia Cathedral, which also had a fresco above the entrance with a half-figure of Christ Pantocrator. No less important was the decoration of the so-called "Archbishop John's cell", originally a residential room of archbishop Evfimiy. Probably, already in the 15th century its walls were covered with fresco painting. The image of Saint Sophia Wisdom of God is preserved from this part of decoration in the northern niche of the eastern wall. It was flanked by the figures of Novgorod saints on the slopes — bishop Nicetas and, presumably, archbishop John (now under the 17th century painting). To the right, a part of another niche has been uncovered, where a fragment with a complex architectural backstage has survived. Perhaps, it illustrated the Solomon's parable on the Wisdom Creating a Temple (Proverbs 9:1), thematically connected with the image of Sophia Wisdom of God. In the space between the niches, one can see a halo with the name of archbishop Euthymius; it is the painting of the 17th century.

Part of the lower room under the Old Cross chamber, located to the west of the central pillar and covered with a small vault, has preserved the traces of the 16th century paintings, perceptible, though scarcely, thanks to the scratched drawing. Among them there is a huge image of the Holy Face, a medallion with the Mother of God, and also figures of saints, who can be identified. These images, apparently, followed tradition of veneration of Novgorod shrines and saints, laid by archbishop Euthymius, and turned the Vladychnaya chamber of the Bishops' Palace into a kind of memorial pantheon of the Novgorod holiness.

* This research has been completed thanks to funding from the Russian Science Foundation, project № 18–18–00045.

Keywords: monumental painting, frescoes, iconography, archbishop

Шалина Ирина Александровна
Государственный Русский музей, Российская Федерация

Икона Ветхозаветной Троицы с деянием из Успенского собора Тихвинского монастыря: проблемы датировки и интерпретации

Сложение иллюстративных циклов «хождения» Троицы принято связывать с серединой XVI в., когда после пожара Московского Кремля (1547) для царского Благовещенского собора псковичам и новгородцам были заказаны новые иконы. Содержание клейм нового образа Ветхозаветной Троицы стало одной из центральных тем «Дела дьяка Висковатого» и последовавшего за ним соборного разбирательства (1553–1554). «Сомнение и возмущение» И. Висковатого вызвало изображение Христа в ангельском образе, выделенном восьмиугольным «софийным» нимбом Премудрости — ипостасного образа Второго лица Троицы до воплощения. Висковатый увидел в этом соблазн полагать, что Господь воспринял ангельскую природу, равно как и человеческую. Новгородская икона не сохранилась, но, как считается, ее повторяли все известные образы Троицы в деянии середины — второй половины XVI в. Традиционно в их числе рассматривают и икону из собрания ГТГ, окруженную 24 клеймами, иллюстрирующими, однако, не только книгу Бытия и «хождения» ангелов, но и житие Богородицы, евангельские сцены и Акафист.

Между тем уникальное иконографическое решение этого памятника, яркие художественные особенности его стиля позволяют не только связывать произведение с деятельностью псковских мастеров, но и считать его древнейшим среди подобных изображений. Сохранение объемной пластики, мягкое личное письмо, пропорции фигур, колорит и обильное использование ассиста заставляют рассматривать икону в контексте искусства начала — первой четверти столетия. Икона следует тому направлению в живописи Пскова, которое представлено такими памятниками, как «Огненное восхождение пророка Илии» (ГИМ) или «Троица Ветхозаветная» (ГТГ), но отличается сдержанной палитрой и почти полным отсутствием орнаментальности.

Как средник иконы, так и сцены «деяния» на полях представляют собой уникальные изводы, известные только в Пскове. Оригинальная интерпретация темы вполне объяснима, учитывая посвящение псковского Троицкого собора, подразумевающее длительную историю становления и развития ее храмовой иконографии. Все сцены на полях тематически разделяются на две части. Большая из них (с 1 по 14 клеймо) посвящена рассказу книги Бытия, а меньшая — евангельским событиям и песнопениям Акафиста. Надо думать, что столь необычное объединение сюжетов, окружающих изображение Святой Троицы, с конца XV в. сложилось именно в Пскове. Крайние боковые клейма нижнего ряда с изображением Софии Премудрости Божией и Успения соответствуют посвящению входившего в Новгородскую епархию Успенского собора Тихвинского монастыря, откуда происходит икона. Это дает повод связывать ее исполнение со днем освящения каменного храма Успения в 1515 г.

* Работа выполнена в рамках научного проекта РФФИ № 18–012–00512 «Тихвин как сакральный центр, духовный форпост и палладиум Московского царства. Художественное убранство храмов Большого Успенского монастыря по письменным источникам и сохранившимся памятникам».

Ключевые слова: икона, Троица, Тихвин, Псков, иконописцы

Irina Shalina
State Russian Museum, Russian Federation

The Icon of the Holy Trinity with Acts from the Dormition Cathedral of the Tikhvin Monastery. Problems of Dating and Interpretation

The origins of the illustrated cycles of the “wanderings” of the Holy Trinity are usually connected with the mid-16th century, a time when after the Moscow Kremlin fire (1547) new icons for the royal Annunciation Cathedral were commissioned from the Pskov and Novgorod masters. The border scenes of the new icon of the Old Testament Trinity became one of the central themes of the Case of Diak Viscovaty and the conciliar sessions which followed (1553–1554). The “doubts and outrage” of I. Viscovaty were caused by the newly-

painted image of Christ, depicted as an Angel, with the octagonal halo of Hagia Sophia, the Wisdom of God (seen by some theologians as the ultimate depiction of the Second Hypostasis of the Trinity before the Incarnation). Viscovaty saw a fundamental flaw and temptation in such depictions, since they might have presumed that the Lord took up not only the human nature, but also the angelic. The original Novgorod icon did not survive, but it is widely believed that its iconographic composition was replicated in all depictions of the Holy Trinity with Acts, painted in the middle and second half of the 16th century. One of these (as traditionally upheld in the academic world) was the icon from the collection of the State Tretiakov Gallery, which is surrounded by 24 border scenes that illustrate not only the Book of Genesis and the "wanderings" of the Angels, but also the Life of the Theotokos, Gospel scenes and the Akathistos.

Yet it is worth noting that the unique iconographic composition of the given piece, the striking traits of its style and artistry give us every reason not only to attribute the icon to Pskov masters, but also to consider it the oldest among such images. The iconographer clearly retains the volume and proportional balance of the figures, the softness of the facial depictions, the color work, the generous use of the gold hatching. All of these elements allow us to consider this icon a work of art from the dawn or first quarter of the 16th century. The icon in question follows the same tradition in Pskov art that brought us the Fiery Ascension of the Prophet Elijah (from the State Museum of History) and the Old Testament Trinity (from the State Tretiakov Gallery), but stands apart in its subtle color pallet and lack of ornamentation.

The centerpiece of the icon, as well as the border scenes of "Acts", follows the unique iconographic variations, known only in Pskov. The original interpretation of these themes can easily be justified, since the dedication of the Pskov cathedral to the Holy Trinity is clearly linked with the prolonged evolution of the Trinitarian iconography. All of the border scenes can be split into two thematic categories. The major part (border scenes 1–14) is dedicated to the Book of Genesis, the lesser — to the Gospel narrative and Akathistos hymn. There is reason to believe that this unusual combination of themes, surrounding the Holy Trinity, originated exclusively in Pskov in the late 15th century. The outermost border scenes in the lower tier — depicting Hagia Sophia (the Wisdom of God) and the Dormition — coincide directly with the dedication of the Dormition Cathedral in the Tikhvin Monastery, which was part of the Diocese of Novgorod. Since the

icon originates from that exact monastery, one should believe that it was painted for the consecration of the new stone Cathedral in 1515.

Keywords: icon, Trinity, Tikhvin, Pskov, iconpainters

Полещук Денис Валерьевич
Государственный Русский музей, Российская Федерация

«Господь взем Адама на рамо свое» — мотив изведения праотца из ада в русском позднесредневековом иконографическом изводе Воскресения Христова

Цитата, вынесенная в заглавие, является частью текста надписи на иконе Воскресения Христа, датируемой концом XVI в. (Museum of Russian Icons. Clinton, MA, USA. Инв. R2012.11). Подобная сопроводительная надпись присутствует и на иконе третьей четверти XVI в., недавно выставлявшейся на ярмарке в Маастрихте (продавалась на TEFAF Maastricht 2018, экспонент Morsink Icon Gallery, Amsterdam; публиковалась: Catalogue TEFAF Maastricht 2007. P. 284). Эти иконы вместе с памятником близкой иконографии из собрания К. Воронина (Собрание К. Воронина. Иконы. Художественный металл. XIII–XVI века. М., 2017. Кат. 43) — единственные известные примеры варианта позднего извода Воскресения, о котором пойдет речь.

В круг указанных памятников необходимо включить икону 1571 г. из Великого Устюга (Иконы строгановских вотчин XVI–XVII вв. М., 2003. Кат. 44), которая, будучи образцом пространного извода, остается уникальной по иконографической программе.

Обратим внимание только на одну из многочисленных композиционно-смысловых деталей иконы из Великого Устюга. Нас интересует регистр в среднике, который примечателен иконографической новацией, ранее не встречавшейся в схеме Воскресения. Справа изображены обращенные к центру пророки и праотцы с поднятыми в молении руками, одновременно славящие Христа, который изводит из ада и несет на себе Адама. Христос и Адам помещены в миндалевидную мандорлу, которую возносят

ангелы, причем изображенный фронтально и с поднятой головой праотец развернут к лику Спасителя, благословляющего его двумя перстами.

Уникальность иконе придает наличие огромного количества надписей, основанных на разных источниках. Тексты, окружающие Христа с Адамом, в редактированном виде взяты из «Слова на Вознесение» Кирилла Туровского. Расположенный ниже ярус, заполненный надписями, демонстрирует эрудицию иконописца и исполнителя текстов. В процессе изучения стала очевидной оригинальность надписей, организованных по компилятивному принципу. Источники могут быть указаны только для отдельных фраз и текстовых блоков, но смысловые отрезки сотканы из нанизанных одна на другую цитат — главным образом, из псалмов.

Изображение Спасителя с Адамом, поддержанное соответствующим текстом на Вознесение Христово, лишь отчасти зависит от сочинения Кирилла Туровского, чьи образы генетически связаны с гимнографией праздника и ее лейтмотивом — темой воздвижения падшего Адама из ада. Сам новый иконографический мотив несения Христом Адама не обнаруживает прямых словесных параллелей у Кирилла Туровского. Его возможным источником следует считать тропарь 6 песни канона воскресной утрени из Октоиха (глас 6): «Адам низведеся, лестию запят быв, ко адове пропасти: но иже естеством Бог же и милостив, сшел еси на взыскание, и на раму понес, совоскресил еси».

Мотив несения падшего естества человека на плечах Спасителя, хотя и без упоминания Адама, содержится и в первом каноне праздника Вознесения (песнь 7, тропарь 2): «На раму Спасе, заблуждшее взем естество, вознесся, Богу и Отцу привел еси». Мне известно только одно прямое соответствие данному тексту на иконе начала XVIII в. «Воскресение Христово» с клеймами пасхального цикла из собрания банка «Интеза» (Icone russe. Collezione Banca Intesa. Catalogo ragionato. Milano, 2003. T. I. № 75). В верхнем правом углу, где обычно представлена история разбойника в раю, появляется Спаситель с Адамом на руках, приносящий его к Господу Саваофу.

Иконы из собрания К. Воронина, из Маастрихта и Клинтона в целом подобны по композиции, однако имеют существенные отличия. При этом во всех трех памятниках Христос на своих плечах выносит Адама из ада.

Иконы из Маастрихта и Клинтона сохранили надписи, расположенные у фигуры Спасителя с Адамом и в сцене поругания сатаны Христом. Так,

на иконе из Клинтона в сцене поругания сатаны надпись гласит: «Иисус Христос связа» (окончание не читается), а справа у Христа с Адамом: «Господь взем Адама на рамо свое». На иконе из Маастрихта надпись в том же месте: «На рамо восприм […]цу принесе[…] своему». Слева, где Христос связывает сатану: «Господь связа диявола нерешим[ыми] уз[ами]».

Таким образом, перечисленные памятники демонстрируют довольно редкий иконографический мотив, который к тому же по-разному включался в композицию икон Воскресения.

Ключевые слова: Воскресение Христово, Сошествие во ад, надписи

Denis Poleshchuk
State Russian Museum, Russian Federation

"The Lord Has Taken Adam on His Shoulders" as a Pictorial Motif in the Russian Late Medieval Images of Anastasis (Resurrection of Christ)

The title of this paper cites inscription on the icon of Resurrection of Christ (Museum of Russian Icons. Clinton, MA, USA. R2012.11), dated to the end of the 16th century. A similar inscription is present on the icon of the third quarter of the 16th century, recently exhibited at the Maastricht fair (sold at the TEFAF Maastricht 2018, exhibited by the Morsink Icon Gallery, Amsterdam; published in Catalog TEFAF Maastricht 2007, p. 284). These icons and the piece of similar iconography from the K. Voronin's collection (Собрание К. Воронина. Иконы. Художественный металл. XIII–XVI века. М., 2017. № 43.) are the only known examples of a special late version of Resurrection iconography. Another example of this motive, the icon of 1571 from Veliky Ustyug (Иконы строгановских вотчин XVI–XVII вв. М., 2003. № 44), represents an expanded scheme of the composition.

The icon from Veliky Ustyug demonstrates a new iconographical motif with Christ bearing Adam on his shoulders from the hell into heaven. The outstanding feature of this icon is its numerous inscriptions. The figures of Christ and Adam are surrounded with text from the Homily on Ascension of Christ by Kirill of Turov. Nevertheless, the source of the motif "Christ bearing Adam" is troparion

of the 6th song of Sunday's Orthros canon from Octoechos (mode 6): "being deceived, Adam fell into the hell abyss, but God who, by nature, is merciful, descended into the search, and carried on his shoulders, resurrected with himself" (all translations of Church Slavonic texts and icon inscriptions are mine).

Christ who raised the sinful human nature on his shoulders during his Ascension into heaven and presented it to God the Father is also mentioned in troparion of the 7th song of the first Ascension canon. Though, here Adam is not named literally, it is rather a metaphor: "On your shoulders, Savior, having taken the erring nature, you ascended and brought it to the God and Father". I know only one parallel to this text in the early 18 century icon (Icone russe. Collezione Banca Intesa. Catalogo ragionato. Milano, 2003. T. I. № 75). At the upper side of this composition we can see a traditional image of Good Thief in the Paradise and Christ carrying Adam and representing him to God the Father.

The icons from Maastricht and Clinton have preserved inscriptions commenting the images of Christ with Adam and Christ. For example, the inscription on the Maastricht icon says: "Raised on the shoulders / brought to [Fa]ther". It means that Christ has raised Adam on his shoulders and brought him from hell to God the Father.

Thus, the icons in question represent a very rare motif showing us variety of late versions of the Resurrection iconography.

Keywords: Anastasis, Harrowing of Hell, Descent of Christ into hell, icon inscriptions

Бузыкина Юлия Николаевна
Музеи Московского Кремля, Российская Федерация

Образ как гиперссылка в стенописи Архангельского собора Московского Кремля

В современной цифровой реальности важную роль играет гипертекст. Это слова, за которыми стоят тексты, в которых, в свою очередь, тоже могут быть гиперссылки. Тем не менее, подобные приемы выстраивания информации не новы: они существовали в другие эпохи в самых разных видах текста. Одним из наиболее ярких примеров этого явления является

русское искусство Позднего Средневековья. Основная часть его образного арсенала представляет собой образы-гиперссылки, пройдя по которым, можно погрузиться в византийские реалии, а через них — в греко-римскую античность и ветхозаветные времена. В случае с росписью Архангельского собора ситуацию дополняет тот факт, что существующая роспись повторяет предыдущую, то есть живопись XVII столетия ссылается на искусство середины XVI в. Вряд ли эти программы абсолютно идентичны, поэтому правильнее говорить именно о ссылке, а не о точной копии.

Фигуры святых на столпах, арках и в откосах окон Архангельского собора можно рассматривать как образы-ссылки, указывающие сведущему зрителю на разные реалии, неочевидные при прямом прочтении программы. Многие из них — патрональные святые погребенных здесь государей, но не те, что известны всем по их династическим именам (например, Иван IV Васильевич — Иоанн Предтеча). Это святые, соответствующие вторым христианским именам князей, либо святые, чья память праздновалась в день рождения того или иного князя (апостол Тит для Ивана Грозного). Таким образом в живописи отражается исследованный филологами А. Ф. Литвиной и Ф. Б. Успенским феномен русской христианской двуименности. Некоторые из святых указывают на важные события в истории Московского царства, произошедшие в день их памяти — например, взятие Казани пришлось на день Киприана и Иустины. Стоит отметить, что сами по себе эти фигуры тоже составляют смысловое целое, при всей необычности вписывающееся в традицию программ росписи храмов, где каждому лику святости уделено свое место. Описанное отношение к образу как к означающему, своего рода слову в рамках текста, объясняет некоторую сухость русского искусства Позднего Средневековья: важен даже не столько сам образ, сколько тексты и идеи, стоящие за ним. Нам представляется плодотворным такой подход к изучению позднесредневекового искусства, поскольку он позволяет анализировать произведения, выходя за рамки стилистического и иконографического анализа.

Ключевые слова: гиперссылка, древнерусское искусство, Московский Кремль, Архангельский собор, стенные росписи

Yulia Buzykina
Moscow Kremlin Museums, Russian Federation

Image as a Hyperlink in the Wall Painting of St Michael the Archangel Cathedral of Moscow Kremlin

Hypertexts play an important role in our network reality. Some words in the text are links, leading to other texts, which may contain links as well etc. However, such methods of structuring of the information existed in different epochs in different kinds of texts. A good example is Russian art of late Middle Ages, considerable part of which is a hyperlink to Byzantine realities and then into Roman and Greek antiquity as well as Old Testament. The case of Archangel Michael cathedral of Moscow Kremlin is even more complicated thanks to the curious fact that the paintings of mid-17th century repeat or, more probably, refer to ones of mid-16th century, because they cannot be fully identical.

Figures of saints on the pillars, arches and in the windows of Archangel Michael cathedral may be accounted not only as iconic images but as hyperlinks as well. They demonstrate to a confided beholder some realities, which are not obvious for others. Some of them are patron saints of the rulers buried here, but they are not ones known by dynastic names (as John the Baptist for Ivan the Terrible). These saints point at other, second names of the rulers or they are saints of the day the person was born (apostle Titus for the same monarch). This reflects phenomenon of double names in Russian Christianity, described by philologists A. F. Litvina and F. B. Uspenskiy. Other figures point at significant events of Russian history, which happened on their memory day, e.g. Cyprian and Justine's memory was celebrated on the day of capture of Kazan. However, the saints compose a program (text), readable also without clicking such a link, and this program is a part of tradition of wall painting in the churches, where each kind of sanctity takes its place.

It is highly possible that such attitude to the image as to the signifier, to the word in the text, but not as to something inherently valued, became a reason for a certain coldness and formality of the Late Mediaeval Russian art. Approach we offer can be very effective for Late Medieval Russian art, because it goes beyond traditional analysis of iconography and style.

Keywords: hyperlink, Russian mediaeval art, Moscow Kremlin, Archangel Michael cathedral, wall paintings

Онуфриенко Максим Олегович
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

Некоторые особенности иконографии Великого входа в памятниках русской живописи XVI–XVII веков

Сцена Великого входа изображает один из обрядов литургии верных — перенесение Святых даров с жертвенника на престол для их последующего освящения. Довольно широко распространенная в русском искусстве позднего Средневековья, эта композиция обнаруживает заметное, хотя и неполное сходство с византийскими и поствизантийскими образами Небесной литургии. Подобным сюжетам посвящен ряд специальных работ, включая монографию Т. Цомбаниса о сценах Небесной литургии в византийском и поствизантийском искусстве, а также статью Е. М. Саенковой, затрагивающую особенности русских памятников. Тем не менее, многие отличительные черты русских произведений требуют дальнейшего изучения.

В русских изображениях Великого входа, сложившихся не позже конца XVI в., процессия священнослужителей с Дарами подходит к престолу, за которым стоят три святителя: Василий Великий, Иоанн Златоуст и Григорий Богослов. В греческих сценах Небесной литургии вход совершают ангелы в одеяниях клириков. Как правило, их встречает Спас Великий Архиерей (иногда Он может изображаться иначе — совершающим литургию за престолом, или вообще отсутствует). Образы трех святителей в греческих памятниках не встречаются.

Появление святителей в сцене Великого входа не является чем-то неожиданным, поскольку по смыслу она близка традиционной композиции «Служба святых отец», как правило, включающей большее количество персонажей. Между тем в сценах Великого входа присутствуют именно образы трех вселенских иерархов. Видимо, этот устойчивый обычай восходит к нетипичным византийским композициям, таким как уникальная

роспись барабана церкви Спасителя в Фессалонике (середина — вторая половина XIV в.), где литургию совершают земные клирики, сослужащие избранным святителям: здесь в Малом входе участвует Григорий Богослов, а в финальной части службы — св. Николай. Возможно, в этой росписи, сохранившейся с утратами, первоначально фигурировали наиболее чтимые епископы — Николай Чудотворец и трое вселенских святителей.

По-видимому, в русских произведениях отразился тот же принцип выбора самых почитаемых иерархов. Однако среди них отсутствует св. Николай, что позволяет говорить об особом акценте на образах трех святителей. К XVI в. давно сложилась традиция их совместного почитания, во многом связанная с темой составления или толкования чина литургии. Хотя Григорий Богослов, в отличие от Василия Великого и Иоанна Златоуста, не был автором чина литургии, ему приписывалось «Слово о литургии», содержащее мистическое толкование всех разделов службы. Сцены Великого входа во многом соответствуют этому толкованию, раскрывая суть литургии. Следовательно, Григория Богослова можно считать автором текста, который, раскрывая значение литургии, приравнивает этого святителя к составителям ее чинов.

Русская иконография Великого входа не ограничивается обрядовыми реалиями. Изображение разверстых небес с Господом Саваофом, осеняющим всю сцену, и небесных сил придает ей трансцедентальное значение. Вместе с тем такие композиции включают образ земных священнослужителей, молящегося народа и святых. Иными словами, здесь представлен весь мир, связанный единым действом. В этом контексте три святителя воспринимаются как учители земной Церкви, обладающие спасительной для верующих благодатью, что роднит подобные сцены с сюжетом «Учение трех святителей». Таким образом, изначальный византийский мотив сослужения епископов здесь приобретает более широкое, почти универсальное значение.

Ключевые слова: поствизантийское искусство, Великий вход, Небесная литургия, три святителя, Григорий Богослов, литургия

Maxim Onufrienko
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

Some Features of the Great Entrance Iconography in the 16th — 17th Century Russian Art

The Great Entrance scene shows one of liturgical rites, namely the moving of the Holy Gifts from the prothesis to the altar for their sanctification. This composition, rather common for the late medieval Russian art, is not quite similar to the Byzantine and Post-Byzantine scenes of the Divine Liturgy. There are several studies about this subject including a monograph by T. Tsombanis on the Divine Liturgy in Byzantine and Post-Byzantine art, and an article by E. Saenkova discussing specific features of Russian art works. However, some particular elements of Russian compositions require further examination.

The Great Entrance image formed in Russia by the end of the 16th century. It depicts the procession of clergy coming to the altar with the Gifts, and three holy bishops (Sts. Basil the Great, John Chrysostom and Gregory of Nazianzus) behind the altar. In Greece and in the Balkans the Entrance is performed by angels in clerical vestments. They are met by Christ the High Priest (sometimes He is depicted performing the Liturgy or is not represented at all). The three holy bishops were not represented in such compositions in Byzantine art.

As long as the meaning of the Great Entrance scene is rather close to the traditional composition with officiating Church fathers that usually includes more than three persons, their appearance in this context is not unexpected. However, the Great Entrance scenes include not just holy bishops but precisely the Three ecumenical hierarchs. It seems that this stable motif has its origin in some rare Byzantine compositions such as the murals of the Savior church in Thessaloniki (mid.— second half of 14th century) where the clergy concelebrate Liturgy with selected holy hierarchs. Here St. Gregory of Nazianzus takes part in the Little Entrance, while St. Nicolas appears in the final part of the service. Probably, this half-ruined composition originally depicted the most venerated holy bishops — St. Nicolas and the Three ecumenical hierarchs.

Perhaps, the Russian compositions demonstrate the same principle of choosing represented persons. However, here St. Nicolas is absent, and this fact makes a particular emphasis on the image of the Three ecumenical hierarchs. Their

common worship, formed long before the 16 century, was connected in many respects with the theme of Divine Liturgy and composition and interpretation of its rite. Although Gregory of Nazianzus, unlike Sts. Basil and John, wasn't an author of liturgical texts, he was considered as composer of the "Word on the Divine Liturgy" that interpreted the rite in a very mystical way. The scene of the Great Entrance follows this text disclosing the meaning of the Liturgy. So, Gregory of Nazianzus could be seen as the author of the text revealing the spirit of the Liturgy and acquired the status equal to the authors of liturgical texts.

The Russian iconography of the Great Entrance isn't restricted to the liturgical realia. The open sky with Sabaoth, who dominates the scene, and the Heavenly host add transcendental meaning to the subject. At the same time these compositions include images of common clergy, praying people and saints. In other words, here we can see the whole world united in a universal act. In this context, as well as in the scenes known as the "Teaching of the Three Hierarchs", Sts. Basil, John and Gregory are the Teachers of the earthly Church who possess the grace of salvation and distribute it among the faithful. Thus, in Russia the initial Byzantine motif of concelebrating holy bishops gets a broader, almost universal meaning.

Keywords: Post-Byzantine art, The Great Entrance, Divine Liturgy, three holy hierarchs, Gregory of Nazianzus, Liturgy

Чеснокова Надежда Петровна
Институт всеобщей истории РАН, Российская Федерация

Письменные источники о митрах русской работы для восточных патриархов (конец XVI — первая половина XVII в.)

Согласно архивным данным, в конце XVI — первой половине XVII в. в России были изготовлены три митры для восточных патриархов: в 1589 г. — для вселенского патриарха Иеремии II Траноса (1572–1579, 1580–1584, 1587–1595), который посетил Россию и рукоположил московского патриарха Иова (1589); в 1644 г. — для иерусалимского патриарха Феофана III (1608–1644), который посетил Россию и рукоположил московского патриарха Филарета (1619); в 1645 г. — для александрийского

патриарха Иоанникия (1645–1657). В 1655 г. с просьбой об изготовлении митры к царю Алексею Михайловичу обратился и антиохийский патриарх Макарий III (1647–1672), но его просьба не была удовлетворена.

Из всех этих художественных памятников до наших дней дошла только митра иерусалимских патриархов, претерпевшая значительную переделку. О судьбе митр константинопольского и александрийского первосвятителей ничего не известно. Однако составить представление о том, как выглядели эти памятники прикладного искусства, можно благодаря русской митре синайских архиепископов, подвергшейся лишь незначительным изменениям (хранится в синайском монастыре св. Екатерины). Как свидетельствуют источники, синайская и иерусалимская митры имели общий образец, хранившийся в Московском Кремле, что и объясняет их типологическое сходство. Александрийская митра во всем походила на иерусалимскую, потому что об этом просил александрийский патриарх Иоанникий. О том же свидетельствует описание митры в документах. Архивные документы о митре константинопольского патриарха Иеремии не сохранились, но сведения о ней есть в сочинении Арсения, епископа Элассонского. Они вполне согласуются с описанием иерусалимской и александрийской митр русской работы, а также с обликом митры синайского архиепископа.

Использованные нами источники показывают, как выглядели русские митры до патриарха Никона (1652–1666), ставшие образцами при изготовлении даров для восточных патриархов. Сам же патриарх Никон в связи со своей интронизацией сделал специальный заказ на изготовление митры в Константинополе. Она значительно отличалась от святительских шапок его предшественников. Именно такую митру просил в 1655 г. у царя Алексея Михайловича антиохийский патриарх Макарий III. Просьба патриарха осталась не удовлетворенной по объективным причинам.

Исследование митр, отосланных в XVI–XVII вв. из Москвы вселенским патриархам, не только восстанавливает историю русских художественных памятников на православном Востоке, но и дает представление об эволюции патриаршей митры в самой России с конца XVI до середины XVII в.

Ключевые слова: Россия, Христианский Восток, патриархи, письменные источники, русские митры

Nadezhda Chesnokova
Institute of World History of Russian Academy of Science, Russian Federation

Written Sources on the Russian Miters for the Eastern Patriarchs (Late 16th and First Half of the 17th Century)

According to the archival documents, during the late 16th and the first half of the 17th century three miters were fabricated in Russia for the Eastern patriarchs: in 1589, for the Ecumenical patriarch Jeremiah II Tranos (1572–1579, 1580–1584, 1587–1595), who visited Russia and ordained the first patriarch of Moscow Job (1589); in 1644, for the patriarch of Jerusalem Theophanes III (1608–1644), who arrived in Russia and ordained the patriarch of Moscow Filaret (1619); in 1645, for the patriarch of Alexandria Joannicius (1645–1657). In 1655, the patriarch of Antioch Macarius III (1647–1672) submitted a request to tsar Aleksey Mikhailovich for a miter to be made for him, but his request was not fulfilled.

From all those masterpieces, solely the miter of the Jerusalem patriarchs has been preserved by now, with considerable alterations, though. What became of the miters of the Constantinople and Alexandria hierarchs remains unknown. Nevertheless, one can reconstruct the appearance of those artifacts thanks to the Russian miter of the archbishops of Sinai. At present, it is held in the Sinai monastery of St. Catherine and has been subjected to minor changes only. According to the documents, the Sinai and Jerusalem miters were made by the same pattern deposited in the Moscow Kremlin, which explains their typological similarity.

The miter of Alexandria looked precisely like that of Jerusalem because such was patriarch Joannicius's request. The description of the miter in the documents gives evidence for that.

The archival documents about the miter of the Constantinople patriarch Jeremiah are no longer existent, but we are informed about it from the writings of Arsenius, the bishop of Elassona, which are in complete accordance with the descriptions of the Jerusalem and Alexandria miters made in Russia, and with the shape of the Sinai archiepiscopal miter.

The sources used in the paper demonstrate what the Russian miters made before patriarch Nikon (1652–1666) looked like, themselves having served as models for gifts made for the Eastern patriarchs. Patriarch Nikon, though, on

occasion of his enthronization, specially ordered his own miter to be made in Constantinople. It differed a great deal from the headgear of his predecessors. In 1655 patriarch Macarius of Antioch requested from tsar Aleksey Mikhailovich the very similar miter, which was not executed for some objective reasons.

The study of the miters dispatched from Moscow to the Eastern Patriarchs in the 16th and 17th centuries not only reconstructs the history of the Russian works of art in the Orthodox East, but also gives a notion of the evolution of the patriarchal miter in Russia proper between the late 16th and the mid 17th century.

Keywords: Russia, Christian Orient, patriarches, written sources, Russian miters

Салимов Алексей Маратович
Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства, Российская Федерация

Успенский собор тверского Жёлтикова монастыря в 30-х годах XVII века

Активная строительная деятельность в Тверском княжестве на рубеже XIV–XV вв. привела к появлению целого ряда каменных храмов, в числе которых был возведен и Успенский собор Жёлтикова монастыря (1404–1407). Сильно пострадавшая в период Смуты начала XVII в. постройка была разобрана и во второй половине 1630-х годов заменена новым одноименным сооружением. Эта церковь просуществовала около ста лет, и в 1713–1722 гг. ее сменил новый соборный храм, который был уничтожен в конце 1940-х годов. Проведенные на месте этого памятника в 2017 г. раскопки дали основание утверждать, что соборный комплекс Жёлтикова монастыря начала XV в. отличала определенная композиционная сложность. Его доминирующим элементом был одноглавый Успенский собор, к которому с юга и севера примыкали также одноглавые придельные храмы. Это же объемно-пространственное решение, судя по архитектурно-археологическим данным и источнику 1652 г., фиксирующему в этой тверской обители трехглавую церковь «во имя Успения Пресвятыя Богородицы», было, вероятно, повторено в 1637–1639 гг. в Жёлтикове монастыре.

Отметим, что появление в московском зодчестве первой половины XVII в. культовых сооружений с двумя размещенными у восточных углов приделами (Покровская церковь в Рубцове, Казанский собор на Красной площади и Троицкий храм в Никитниках) оправданно, на наш взгляд, связывают с влиянием ряда памятников конца XVI столетия. В число построек, на архитектуре которых могло сказаться воздействие двухпридельных сооружений этой эпохи, с полным правом может быть помещен и выстроенный во второй половине — конце 1630-х годов собор Жёлтикова монастыря. Однако в основе его композиции может лежать собственная региональная традиция, начало которой было положено еще на рубеже XIII–XIV вв., когда к тверскому кафедральному Спасо-Преображенскому собору пристроили два придела. В начале XV в. она получила развитие на базе соборного храма Жёлтикова монастыря и естественным образом была закреплена его преемником в 1630-е годов, возведенным на месте разобранной постройки удельного периода. В дополнение отметим, что в отличие от большинства вышеназванных московских храмов, которые изначально были выстроены с одним приделом, тверская церковь стала двухпридельной сразу.

Декоративные белокаменные детали, найденные во время раскопок, а также сведения об использовании при строительстве в 1630-х годах нового собора Жёлтикова монастыря резного камня, который должен был пойти «на поясы и на одверные оклады и на подставки и на дыни», дают основание предполагать, что тверской храм первой половины XVII в. имел богатый фасадный декор.

Важно отметить, что руководитель строительных работ в Жёлтикове монастыре в 1637–1639 гг. Обросим Максимов, был, по всей видимости, зодчим Казанского собора в Москве, основную часть которого возвели в середине 1630-х годов. Поэтому не исключено, что какие-то черты Казанского храма отразились в архитектуре тверской постройки.

Ключевые слова: Тверь, XVII век, архитектура

Aleksey Salimov
Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning, Russian Federation

Church of the Assumption of the Tver Zhyoltikov Monastery in the 1630s

Large building activities in Tver Principality at the turn of the 15th century led to the erection of several stone buildings among which was the church of Assumption of the Tver Zhyoltikov monastery, built in 1404–1407. The construction was badly damaged in the Time of Troubles and then in the second half of the 1630s was replaced with a new building of the same consecration. That church had stood for about a hundred years, then in 1713–1722 it was followed by a new cathedral which was destroyed in the late 1940s.

Excavations made there in 2017 gave a reason to say that the composition of the first cathedral complex of Zhyoltikov monastery was definitely complicated. The church of Assumption with one dome was a dominating element, domed south and north chapels were adjoined to it. Judging from the architectural and archaeological data as well as from the document of 1652 which fixed in Zhyoltikov monastery the three-domed church "consecrated to the Assumption of the Virgin Mary" the same type of composition was repeated in the abbey in 1637–1639.

The appearance of church buildings with two chapels placed at eastern corners in Moscow architecture of the first half of the 17th century (the church of the Intercession in Rubtsovo, the Kazan cathedral in the Red Square and the Trinity church in Nikitniki) is defensibly in my opinion connected with the influence of some buildings of the late 16th century. The cathedral of Zhyoltikov monastery erected in the 1635s can be rightfully placed in the number of buildings whose architecture could be influenced by the composition of the churches with two chapels, built at that time.

But in the base of its composition can lie a self-regional tradition originated yet from the turn of the 14th century when two chapels were built at the Tver Cathedral of the Transfiguration. This tradition given a development in early 15th century on the base of the cathedral of Zhyoltikov monastery was naturally

consolidated by its successor erected in the 1630s in the place of the demolished construction of appanage times.

In contrast to the majority of Moscow churches built at first with one chapel the Tver church was erected as the construction with two chapels initially.

Decorative white stone details found in a course of excavations as well as data on using carved stones designed "for belts and door casings, and pedestals, and melons" in a course of a new cathedral of Zhyoltikov monastery erection in 1630s give a base to state that the Tver church of the first half of the 17th century had a rich façade decoration.

It's important to note that a head master of building activities in Zhyoltikov monastery in 1637–1639, Obrosim Maksimov was evidently an architect of Kazan cathedral in Moscow, the main part of which was erected in the middle of the 1630s. Thus it can't be excluded that some features of Kazan church were reflected in the architecture of the Tver building.

Keywords: Tver, 17th century, architecture

Баранова Светлана Измайловна
Российский государственный гуманитарный университет, Российская Федерация

Русский изразец позднего Средневековья: художественные, социальные и технологические тенденции

Средневековую историю русского изразца можно представить как ряд попыток усвоения художественных и технологических элементов европейского ремесла, волны влияния и отдельные импульсы которого заметны на протяжении всего позднего Средневековья.

Особенно ярко это воздействие проявилось во второй половине XVII в., когда в Московской Руси стали широко использоваться многоцветные изразцы. Известно, что практический перенос этого замечательного художественно-эстетического элемента на московскую почву совершился благодаря мастерству белорусских (так их принято называть в российской историографии) мастеров, которые оказались в Московии

в результате войны с Речью Посполитой, включавшей территорию нынешней Беларуси.

Такое, казалось бы, не столь уж значительное событие, как появление полихромии в изразцовом производстве, обозначило вступление Москвы в период своеобразного индустриально-художественного расцвета, вполне строго (до нескольких лет) хронологически очерченный. Сопровождавшее этот расцвет внедрение изразца в русский быт следует рассматривать как совершенно самостоятельное культурно-историческое явление.

Главные события разыгрались в Ново-Иерусалимском монастыре — «резиденции» патриарха Никона, где его волей была создана изразцовая мастерская. Патриаршие мастера не только привезли из-за польско-литовского рубежа секреты изготовления разноцветных глухих оловянных эмалей, но и выработали новые технологические и художественные приемы. Вместе с ними пришли и новые версии европейских, в основном маньеристических орнаментов, а также то пластичное и вместе с тем драматичное восприятие поверхности художественного изделия, то чувство контраста между плоскостью, проемом и рельефом, между светом и цветом, которые были свойственны европейскому барокко.

После лишения Никона патриаршего сана (1666 г.) мастеров перевели в Москву, ставшую главным центром производства многоцветных изразцов. Даже простой обзор сохранившихся и утраченных сооружений вместе с информацией, полученной при изучении культурного слоя Москвы этого времени, убеждает в том, что полихромные изразцы получили широкое распространение. Этот факт, а также система производства изразцов и данные письменных источников свидетельствуют о рождении новой визуальной структуры города. Резкий рывок в развитии изразцового дела объясним интенсивным ростом средневековой столицы как центра ремесленного производства и постепенным увеличением его масштабов, обеспеченных особенно крупными (иногда действительно уникальными) заказами.

Новации в области архитектурной керамики, относящиеся к эпохе Никона, московские мастера усвоили, поставив производство на поток. Во второй половине XVII в. получает развитие и применение изразца как элемента малой архитектурной формы — фасада изразцовой печи, выдвинувшейся на заметное место в интерьере.

Изразец, как фасадный, так и печной, не только получил широкое распространение, но стал ярчайшим элементом русского искусства. Новые технологии (цветная эмаль, высокий рельеф) и художественные особенности (полихромия, сюжеты, орнаменты, сложные композиции) изразцов внесли существенные изменения в фасадное и интерьерное убранство зданий.

Ключевые слова: патриарх Никон, Ново-Иерусалимский монастырь, искусство Нового времени, история технологий, полихромные изразцы

Svetlana Baranova
Russian State University for the Humanities, Russian Federation

Russian Tiles of the Late Middle Ages: Artistic, Social and Technological Tendencies

The medieval history of Russian tiles can be represented as a number of attempts to master artistic and technological aspects of European handicraft whose influence is evident during all the Late Middle Ages.

This influence is especially obvious in the 17th century when the Moscow Rus started a large scale usage of multi-colored tiles. It is known that the practical assimilation of this remarkable aesthetic element became possible due to the skills of Byelorussian (the term used in Russian historiography) craftsmen who came to Russia after the war with the Polish-Lithuanian Commonwealth (the territory of present Byelorus formed its part).

The appearance of polychrome tiles, seemingly an unimportant event, marked the beginning of industrial and artistic flowering in Moscow, a process with strict chronological frames. A subsequent introduction of the tiles in the everyday life should be considered as an original cultural and historical phenomenon.

The main events took place in the New Jerusalem monastery, residence of patriarch Nikon, where he founded a tile workshop. The patriarch's handcrafters from the Polish-Lithuanian Commonwealth not only brought some secrets of making the multi-colored tin enamels but also developed new technological and artistic methods. They introduced new versions of European, mostly mannerist

ornaments, as well as rhythmic and dramatic perception of surface, contrasts of plane and relief, light and color, characteristic of the European baroque.

After patriarch Nikon's dismissal in 1666 the craftsmen were transferred to Moscow, which became the main center for multi-colored tiles manufacture. A simple survey of buildings, still existing and lost, and the cultural layer of the city of that time shows the growing popularity of the polychrome tiles. This fact, the method of their manufacturing and references in written sources demonstrate appearance of new visual structure of the city. This sudden jump in development is connected with intensive growth of the Russian capital as a center of handicraft and with increase in its scale due to important, sometimes unique orders.

The Moscow handcrafters mastered the novelties introduced in architectural ceramics during patriarch Nikon's period, exploiting them in wide scale. In the late 17th century the tiles were used as elements of small architectural forms like stoves which got very important place in the interior.

The façade and stove tiles became not only widespread but also one of the most striking elements of Russian art. New technologies (colored enamel, high relief) and artistic peculiarities (polychromy, imagery, ornaments and complex compositions) made a substantial change in the façade and interior decoration of buildings.

Keywords: Nikon the Patriarch, New Jerusalem monastery, Early Modern art, history of technology, polychrome tiles

Яковлев Владимир Васильевич
Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, Российская Федерация

Храмостроение в Новгородской епархии при митрополите Корнилии (по материалам новгородских летописей последней четверти XVII века)

Практически вся жизнь митрополита Корнилия связана с Новгородской епархией. Здесь он начинал свое церковное служение, приняв постриг в Троицком Зеленецком монастыре, стал в 1665 г. архимандритом Тихвинского монастыря. Дважды он был одним из реальных кандидатов

на патриарший престол (выборы 1667 и 1674 гг.), но всегда стремился вернуться в родные места. В 1668 г. «желанием же побеждаеми многим и прошением нашим», как пишет сам Корнилий в своей духовной грамоте, был переведен обратно уже строителем Троицкого Зеленецкого монастыря, в котором и оставался вплоть до 1673 г. 16 марта того же года Корнилий получил повышение — был поставлен в митрополиты Казанские и Свияжские, но в Казань так и не поехал. В 1674 году новым патриархом был избран новгородский митрополит Иоаким. Через две недели после этого Корнилий получает новгородскую кафедру. Начинается более чем двадцатилетнее служение Корнилия в качестве новгородского митрополита.

За эти годы им было сделано очень много, как в обустройстве церковной жизни, установлении особых отношений с Москвой, так и в храмостроении. Касается это в первую очередь Новгорода, в котором в эти годы проводятся большие строительные и восстановительные работы. Большое внимание Корнилий обращал и на Троицкий Зеленецкий монастырь. В своем молитвенном прошении он, в частности, отмечал, что им «были созданы церкви, трапезная, колокольня, кельи и ограда каменная, и братии собралось немало число…» С его именем связан расцвет монастыря.

В 1695 г. по возрасту он ушел на покой и уехал в свою любимую обитель, в которой и скончался после длительной болезни 26 февраля 1698 г., там же и был погребен рядом с основателем обители преподобным Мартирием Зеленецким. В своем духовном завещании он особое внимание уделил дальнейшей судьбе монастыря, справедливо беспокоясь, что его преемники не будут уделять обители столь пристальное внимание, которое всегда уделял он. Надо сказать, что его опасения оправдались полностью и практически сразу после его кончины.

Несмотря на то, что на роль Корнилия в храмостроении неоднократно обращали внимание историки искусства, эта тема пока еще не получила достаточного источниковедческого обоснования. При этом именно во время его пребывания на новгородской кафедре создается целый ряд крупных исторических сочинений (например, Новгородская Забелинская летопись, Новгородская Третья летопись). А одна из них получила название в честь митрополита — Новгородская Корнильевская летопись. Большая их часть не опубликована вплоть до сегодняшнего дня, а исследователями при рассмотрении данного вопроса используется давно устаревшее

издание Новгородской Третьей летописи, представляющее собой вторичный и неточный вариант других памятников. При этом в них содержится достаточно интересная и оригинальная информация, посвященная истории новгородской архитектуры последней четверти XVII в., рассмотрение которой обязательно требует историко-текстологического и критического анализа летописного источника.

Автором доклада более 30 лет ведется работа по изучению новгородского летописного наследия второй половины XVII — начала XVIII в., благодаря чему представляется возможным на основании неопубликованных летописей новгородского происхождения рассмотреть роль Корнилия в церковном строительстве и ввести в научный оборот ранее не известные источники.

Ключевые слова: митрополит Корнилий, новгородская архитектура XVII века, новгородские летописи XVII века, исторический источник, Троицкий Зеленецкий монастырь

Vladimir Yakovlev
Herzen State Pedagogical University of Russia, Russian Federation

Church Building in Novgorod Eparchy at the Time of Metropolitan Korniliy (Based on the Last Quarter of 17th Century Novgorod Chronicles)

The whole life of Metropolitan Korniliy was connected with the Novgorod Eparchy. His services started there, when he took the monastic vows in Zelenetsky monastery of the Holy Trinity, then in 1665 became Archimandrite of the Tikhvin monastery. Twice he was a possible candidate for the Patriarchial See (elections of 1667 and 1674), but always wanted to come back to his native place. In 1668, "upon many wishes of my own and also pleadings", as Korniliy himself wrote in his spiritual missive letter, he came back and became the builder of Zelenetsky monastery of the Holy Trinity, where he remained till 1673. On March 16 the same year Korniliy became Metropolitan of Kazan and Svijazh, but never went to Kazan. In 1674 Joahim, Metropolitan of Novgorod, was elected

the new Patriarch. Two weeks later, Korniliy was appointed the Metropolitan of Novgorod and held this position for the next twenty years.

During these years he did a lot for the Church, including church building. In Novgorod large-scale building and renovation works were conducted. Great attention he paid to Zelenetsky monastery of the Holy Trinity. In his devotional pleading he mentioned that he "built churches, a refectory, a belfry, cells and stone hedges, and monks gathered in great numbers…» The monastery blossom was associated with his name.

In 1695 he retired due to his age, and went to his beloved monastery where he died after a long illness on February 26, 1698, and was buried close to the monastery founder, venerable Martiry. In his spiritual will he paid special attention to the monastery future, being anxious that his successors would not devote as much attention to it as he always did. His worries came true, though, almost right after his death.

Art historians often mentioned the role of Korniliy in church building; however, this topic has not been substantiated by proper historiographic analysis. And it is worth keeping in mind that during his service as the Metropolitan of Novgorod a number of important historical works were created (e.g., Zabelinskaya Chronicle, the Third Novgorod Chronicle). One of them was named after the metropolitan — the Novgorod Korniliyevskaya Chronicle. Most of them have still not been published, researches dealing with the subject use an outdated edition of the Third Novgorod Chronicle, which is an inaccurate derivative of other historical sources. They contain very important data on the history of Novgorod architecture of the last quarter of the 17th century, the research of which cannot be made without historical, textual and critical analysis of the sources.

The speaker has been studying the heritage of the second half of the 17th— beginning of the 18th century Novgorod chronicles for more than 30 years, which gives the chance to examine the role of Korniliy in church building and introduce new sources for scientific use.

Keywords: Metropolitan Korniliy, 17th-century Novgorod architecture, 17th-century Novgorod chronicles, historical source, Zelenetsky monastery of the Holy Trinity

Живетьева Анна Александровна
Староладожский историко-архитектурный и археологический музей-заповедник, Российская Федерация

Икона «Успение Пресвятой Богородицы с 16 клеймами» из собрания Музея-заповедника «Старая Ладога»: к вопросу о проблемах изучения поздней русской иконописи

Изучение русской иконописи Нового времени осложнено множеством факторов, среди которых — недостаточная систематизированность сохранившихся памятников, их чрезвычайно разнородный состав, стирание четких границ школ и региональных традиций. В связи с этим чрезвычайно важны изучение и публикация отдельных произведений и коллекций как крупных, так и небольших региональных музеев.

Предлагаемый доклад посвящен стилистическому анализу иконы из собрания Музея-заповедника «Старая Ладога». Большой образ «Успение Пресвятой Богородицы с 16 клеймами», поступивший в музей в 1986 г., до сих пор оставался неисследованным. Первоначально он был отнесен к концу XVIII — началу XIX в., однако эта закрепившаяся датировка кажется слабо обоснованной и нуждающейся в уточнении, тем более что в процессе реставрации иконы в 2010 г. были удалены два слоя записи и раскрыт авторский слой живописи. Одной из целей данного исследования является постановка вопроса об уточнении датировки и атрибуции памятника.

Рассматриваемый образ относится к типу житийных икон Богоматери. Средник занимает изображение Успения в «облачном» изводе. В шестнадцати клеймах, окружающих средник, представлены сцены жития Иоакима, Анны и Марии. В целом икона принадлежит к числу произведений, достаточно точно следующих древнерусской традиции как в иконографическом, так и в стилистическом плане, однако имеет ряд небезынтересных иконографических особенностей. Они, как и особенности стиля живописи, позволяют сделать выводы о социальной среде, в которой была создана икона, и, возможно, о времени ее исполнения.

Стилистический анализ иконы указывает на ее причастность к кругу «северных писем» в широком смысле данного понятия. Иконографические

особенности, трактовка сюжетов, композиционный строй, специфика надписей характеризуют произведение как памятник народных, «крестьянских» писем, ориентировавшихся на более высокие образцы. Анализ иконы подкрепляет сведения о ее происхождении и позволяет говорить о создании произведения на территории Новоладожского или Тихвинского уезда Новгородской губернии. Совокупность иконографических и стилистических признаков дает основание датировать икону началом XVIII в. Вероятнее всего, образ исполнен провинциальным мастером, прошедшим выучку при каком-то крупном иконописном центре — возможно, монастырском.

Одним из ближайших к Ладоге крупных центров иконописания был Тихвинский монастырь. Деятельность и творческое наследие тихвинцев XVII–XVIII вв. — пока недостаточно изученная область. Известно, что тихвинские иконники помимо работ в Богородицком монастыре активно занимались своим промыслом как на посаде, так и в окрестных деревнях и монастырях. Крупную храмовую икону могли заказать иконописцу из Тихвина либо местному мастеру, прошедшему выучку у тихвинцев. В последнем случае тихвинская традиция также должна была повлиять на художественное решение образа.

Икона «Успение Пресвятой Богородицы» — ценный памятник, достойный занять важное место в истории развития иконописания рассматриваемого региона. Безусловно, требуется дальнейшее изучение творчества иконописцев в Новгородской и Санкт-Петербургской губерниях, работа с сохранившимися памятниками в музейных собраниях, архивные поиски. Предлагаемый доклад подчеркивает важность обращения к памятникам поздней иконописи, чья историко-художественная ценность стала осознаваться научным сообществом сравнительно недавно.

Ключевые слова: икона, иконография, житийная икона, русское церковное искусство Нового времени, Успение, Северные письма

Anna Zhivetyeva
The Museum of the Archeology of Staraya Ladoga, Russian Federation

The Icon of the Assumption of the Mother of God with 16 Border Scenes from the Staraja Ladoga Museum-Preserve and the Problems of Study of the Late Russian Icon Painting

The study of the late Russian icon painting is an intensively developing field of research, though its process is complicated by many factors. That's why it is extremely important to study and publish the monuments and collections of both major and regional museums.

The present paper deals with the stylistic analysis of the icon "The Assumption of the Mother of God with 16 border scenes" from the Staraya Ladoga historical-architectural and archaeological museum-preserve. The icon was initially dated back to the late 18th or early 19th century. However, currently such dating seems unreasonable and needs to be refined. During the restoration in 2010 the original painting was cleaned and became available for analysis. One of the aims of the research is an attempt to clarify the dating and the attribution of the icon.

The icon features the Assumption of the Virgin and 16 border scenes of life of Joachim, Anna and Maria. In general, it closely follows the traditions of medieval Russian art. However, the piece is characterized by some remarkable features deserving a detailed research.

The sum of iconographic and stylistic features, as well as composition and manner of making inscriptions, allows us to regard the icon as an example of "peasant" icon painting, imitating professional art. We suggest that the icon was created in the Novaya Ladoga or Tikhvin district of Novgorod province in the early 18th century. It was most likely painted by a master who had been trained in one of the large icon painting centers of the region, probably in a monastery workshop. It could have been the Tikhvin Assumption monastery. The activity and heritage of the Tikhvin iconographers is yet poorly explored, but we know that they worked not only in Tikhvin, but also in surrounding villages and monasteries. They used to teach icon painting as well, so the influence of the Tikhvin tradition might be quite expansive.

The icon "The Assumption of the Mother of God with 16 border scenes" is a remarkable artefact of Russian sacral art and deserves a special place in

the history of art of the Ladoga region. Its study underlines the importance of research of the late Russian icon painting, whose historical and artistic value has been realized rather recently.

Keywords: icon, iconography, vita icon, late Russian icon painting, The Assumption of The Mother of God

Ткаченко Александр Владимирович
Государственный музей истории российской литературы имени В. И. Даля, Российская Федерация

К вопросу о происхождении и иконографии орнаментальных заставок старообрядческих певческих рукописных книг

Появление в конце XVII в. в старообрядческой среде богослужебных рукописных книг было обусловлено нехваткой у старообрядцев богослужебных изданий «дониконовской» печати. Певческие рукописные книги украшались орнаментальными заставками. Орнамент появился одновременно с возникновением старообрядческих рукописных книг и просуществовал более двух столетий, до конца рукописной книжной традиции.

Среди элементов орнамента встречаются стилизованные изображения растений и элементы в виде архитектурных деталей. В построении орнамента прослеживаются определенный стиль и канонические правила.

Появление такого сложного орнамента в старообрядческих рукописных книгах поставило перед исследователями вопрос о его происхождении. На основе подобия некоторых элементов старообрядческого орнамента и элементов других орнаментов выдвигались гипотезы об апроприации старообрядцами элементов из различных источников.

Основные гипотезы связывают происхождение старообрядческого орнамента с орнаментами византийских книг, древних русских рукописей, орнаментами народных прикладных изделий. До настоящего времени ни одна из гипотез не получила подтверждения.

Мною было проведено исследование богослужебных книг кириллической печати, изданных в Москве и других городах с 1564 по 1653 г. Книги, напечатанные в этот период, признавались старообрядцами как истинные

и использовались ими в богослужебной деятельности. В результате исследования было обнаружено, что в оформлении заставок, фронтисписов и иллюстраций содержится большое количество разнообразных орнаментов. Часто используемые изображения арок покрыты орнаментальным декором. Среди элементов этого декора обнаружилось большинство элементов орнамента старообрядческих певческих рукописей.

Изучение вопроса о происхождении декора на изображениях арок показало, что декорирование арок, как и сами декоративные мотивы, не является составной частью русского церковного искусства. Иконописные традиции того времени, например, не допускали декорирования арок на иконах. Очевидно, что орнаменты были заимствованы извне.

Было выяснено, что за период с 1600 по 1652 г. в Оружейную, Серебряную и Золотую палаты было принято 67 мастеров, из них 35 — иноземцы, большинство — немцы и голландцы. Можно утверждать, что проникновение орнаментального стиля других стран могло происходить через непосредственных носителей их культуры.

Нидерландский архитектор Ханс Вредерман де Вриес (Hans Vrederman de Vries, 1527–1607) в 1555 г. издал книгу картушей (тетрадь архитектурно-орнаментальных мотивов), а в 1630 г. в Амстердаме вышла книга эскизов мебели и интерьера его сына Пауля. Книги были широко известны. В них были обнаружены изображения архитектурных элементов, присутствующих в виде иконических знаков в орнаментах книг московской печати, а затем и в старообрядческих рукописях.

Таким образом, старообрядцы заимствовали элементы орнаментов из кириллических изданий того времени и, используя свои мотивы, ритм, построение и организацию, создали собственный канон орнамента певческих рукописных книг.

Ключевые слова: старообрядческая рукописная книга, певческие рукописные книги, орнамент старообрядческих рукописных книг, старообрядчество, старообрядцы, рукописные книги, происхождение орнамента, иконография орнамента, орнамент

Aleksandr Tkachenko
The State Museum of the History of Russian Literature named after V.I. Dahl, Russian Federation

The Problem of the Origin and Iconography of Ornamental Headpieces in the Old Believers' Singing Manuscripts

The Old-Believers' liturgical manuscripts appeared at the end of the 17th century due to the fact that the Old-Believers were short of liturgical books printed before patriarch Nikon's reforms. Singing manuscripts were usually decorated with ornamental headpieces. The ornaments appeared simultaneously with the Old Believers' manuscripts. This tradition lasted for more than two centuries, until the end of the manuscript production.

The ornaments contain stylized images of plants and architectural motifs. They were made according to a certain artistic style and strict rules.

The appearance of such complicated ornaments in the Old-Believers' manuscripts raised a question of their origin. Some scholars argued that certain ornamental elements were appropriated by Old-Believers from other sources such as Byzantine and Medieval Russian book decoration as well as Russian folk arts and crafts. None of these assumptions has been proved so far.

I have made a study of Cyrillic liturgical books printed in Moscow and other cities from 1564 until 1653. The books of this period were recognized by Old-Believers as correct ones which could be used for the church service. A great variety of ornaments in headpieces, frontispieces and illustrations has been discovered. Commonly used images of arches are decorated with ornaments, which include a lot of elements characteristic of the Old-Believers' singing manuscripts.

My study has shown that the decorated arches, as well as the decorative motifs themselves, are not an integral part of the Russian church art. Most likely, the ornaments were taken from the external sources.

I have found out that 67 craftsmen were employed in the period from 1600 to 1652 for the Armory, Silver and Gold chambers; 35 of them were foreigners, mostly Germans and Dutch. It can be said that the expansion of the new ornamental style became possible thanks to the genuine bearers of Western culture.

Hans Vrederman de Vries (1527–1607), a Dutch architect, issued a book of cartouches (a book of architectural and ornamental motifs) in 1555. His son Paul issued a book of designs for furniture and interiors in 1630 in Amsterdam. Those books were well known. The architectural elements discovered in old Moscow printed books as well as Old-Believers liturgical manuscripts can also be found in two Dutch books mentioned above.

So, the Old-Believers appropriated their ornamental elements from contemporary Cyrillic printed books. Using their own motifs, rhythm, design and principles of organization, they created a new tradition of singing manuscripts decoration.

Keywords: Old Believers' handwritten books, singing manuscripts, ornament Old Believers' handwritten books, Old Belief, Old Believers, handwritten books, ornament origin, ornament iconography, ornament

Рыжова Ольга Олеговна
Национальный Киево-Печерский историко-культурный заповедник, Украина

Иконопись Киева и Киево-Печерской Лавры конца XVII — начала XIX века: памятники, исследования и результаты

Доклад подводит итоги исследования икон из иконостасов Киево-Печерской лавры и Киева конца XVII — начала XIX в.: храмов преподобного Варлаама Печерского (1691) и Воздвижения Честного Креста (1700) на Ближних пещерах лавры; Троицкой надвратной церкви лавры (1734–1735); собора Софии Киевской (1731–1745); церквей преподобного Феодосия Печерского (1760–1762) и Рождества Христова (1802) на Дальних пещерах лавры. Дополняют обзор иконы с фиксированным киевским или лаврским происхождением из коллекций Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника (НКПИКЗ) и Национального художественного музея Украины (НХМУ).

В качестве базового методологического принципа исследования был избран комплексный искусствоведческий анализ. Особенности материаль-

ной структуры произведений определены с помощью комплексных технико-технологических исследований.

Анализ памятников в хронологической последовательности позволил выявить основную тенденцию в церковной живописи исследуемого периода. Это параллельное развитие и сосуществование «консервативной» иконописи и «живописного» направления (икона «Успение с предстоящими Антонием и Феодосием Печерскими», конец XVII в. — 1714, НХМУ). Киевская художественная традиция в иконописи складывалась с ориентацией на образцы европейского барокко и маньеризма (ср. икону «Св. Иоанн Богослов» из иконостаса Софии Киевской, 1745), лаврские, греческие, афонские, кипрские произведения (икона «Воздвижение Честного Креста», 1700, НКПИКЗ). В целом памятникам киево-лаврской иконописи присущ полистилизм.

Одним из важных признаков киево-лаврской иконы является использование определенных литературных источников — богослужебных, богословско-догматических и житийных текстов, вышедших из типографий Чернигова и Киево-Печерской лавры (икона «Преподобный Варлаам Печерский с житием» из иконостаса церкви Варлаама Печерского, 1691). Параллельно иконописцы использовали в качестве образцов гравюры из западноевропейских иллюстрированных Библий (икона «Исцеление расслабленного» из цокольного ряда иконостаса Троицкой надвратной церкви Киево-Печерской лавры, 1735).

Всего исследовано 137 произведений живописи, выполненных в смешанной (темпера, масляные лессировки) и масляной технике на металле (62), дереве (68) и холсте (7). Типы и составы грунтов в изученнных памятниках аналогичны произведениям европейской и русской станковой живописи того же периода. Надежной основой для датировки исследуемых произведений являются так называемые атрибуционные пигменты: синие — смальта, азурит, вивианит, натуральный ультрамарин, индиго и берлинская лазурь; зеленые — глауконит и ярь-медянка; желтые — аурипигмент, свинцово-оловянистая желтая, неаполитанская желтая, сурьмяно-оловянистая желтая; белила — свинцовые, содержащие микропримесь серебра. Мастера широко использовали органические цветные пигменты в живописи по сусальному золоту и серебру.

Автор работы благодарит за содействие в проведении исследований главных хранителей НКПИКЗ Г. В. Полюшко (2008–2016) и И. О. Марты-

нюк (2016–2018), заведующую научно-исследовательским сектором сохранения памятников изобразительного искусства, книг и документальных материалов И. Ю. Ивакину; заместителя генерального директора НХМУ Л. В. Толстову и заведующую научно-исследовательским отделом древнего искусства Г. А. Беликову. Исследования грунтов, пигментов и связующего проводились заведующей отделом физико-химических исследований Национального научно-исследовательского реставрационного центра Украины В. А. Распопиной.

Ключевые слова: иконопись, Киев, Киево-Печерская Лавра, исследование, результаты

Olga Ryzhova
National Kyiv-Pechersk Historical and Cultural Preserve, Ukraine

The Icon Painting of Kiev and Kiev Pechersk Lavra in the Late 17th — Early 19th Century: Monuments, Studies, and Results

During our research we have studied the late 17th — early 19th century icons from the iconostases in the churches of the Kiev Pechersk (Cave) Lavra and the city of Kiev, such as churches of St. Barlaam of Pechersk (1691) and of Exaltation of the Cross (1700) in the Near Caves of Lavra; Holy Trinity gate church in Lavra (1734–1735); St. Sophia Cathedral (1731–1745); churches of St. Theodosius of Pechersk (1760–1762) and of Nativity of Christ (1802) in the Far Caves of Lavra. The overview is supplemented with icons of documented Kiev and Lavra origin from the collections of the National Kiev Pechersk Historical and Cultural Reserve (NKPIKZ) and the National Art Museum of Ukraine (NHMU).

As a basic methodological research principle, a comprehensive art history analysis was chosen. The material structure of icons was investigated by means of complex technical and technological studies.

The analysis of monuments in chronological order allowed to us reveal the main tendency in the church painting of the period under study: it is a parallel development of traditional icon painting and of the "life-like" manner (see the icon "Assumption with Sts. Anthony and Theodosius of Pechersk", late 17th century — 1714, NHMU). The Kiev artistic tradition of icon painting evolved

with orientation to European Baroque and Mannerism models ("St. John the Theologian" from the iconostasis of St. Sophia of Kiev, 1745), as well as icons from Lavra, Greek, Athonite and Cypriot works ("Exaltation of the Holy Cross", 1700, NKPIKZ). In general, the Kiev-Pechersk icon painting is characterized by its polystylism.

One of the important features of the Kiev Lavra icons was the use of liturgical, theological and hagiographic texts, printed in Chernigov and Kiev, as literal sources ("St. Barlaam of Pechersk with Life" from the iconostasis of the Church of St. Barlaam of Pechersk, 1691). Simultaneously, icon painters used images from Western European illustrated Bibles as models ("Healing the Paralytic" in the socle row of the iconostasis of the Trinity gate church of the Lavra, 1735).

A total of 137 paintings made in mixed (tempera, oil glaze) and oil technique on metal (62), wood (68), and canvas (7) have been examined. The types and compositions of primers in the studied monuments are similar to those of European and Russian easel painting of the same period. The evidence for the dating of the studied works is the so-called attributive pigments: blue — smalt, azurite, vivianite, natural ultramarine, indigo and Berlin azure; green — glauconite and yare-copper; yellow — auripigment, lead-tin yellow, Neapolitan yellow, antimony tin yellow; white — white lead, containing micro traces of silver. Masters widely used organic color pigments in painting on gold leaf and silver.

The author of the paper thanks for assistance in carrying out the studies the main curators of the NKPIKZ G. V. Polyushko (2008–2016) and I. O. Martynyuk (2016–2018), the head of the Research sector for the conservation of monuments of art, books and documentary materials I. U. Ivakina; deputy General director of the NHMU L. V. Tolstova and the head of the Research department of ancient art G. A. Belikova. Studies of primers, pigments, and binder were conducted by V. A. Raspopina, the head of the Department of physical and chemical research at the National research and restoration center of Ukraine.

Keywords: icon painting, Kiev, Kiev Pechersk Lavra, studies, results

Ваганова Наталья Анатольевна
Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, Российская Федерация

Изображения икон Софии Премудрости Божией в книге отца Павла Флоренского «Столп и утверждение Истины»: источники и их современное состояние

В ряду русских мыслителей рубежа XIX–XX вв., обратившихся к рассмотрению русской иконописи, отец Павел Флоренский занимает особе место. В книге «Столп и утверждение Истины» (1914) он впервые предпринимает масштабную попытку богословско-философского анализа и интерпретации иконографии Софии Премудрости Божией.

Из текста Флоренского, а также из фрагментарных упоминаний, рассеянных в примечаниях, следует, что он имел дело с изобразительными источниками трех видов. Это, во-первых, словесные описания софийных икон (либо просто указания на их наличие в храмах), которые он нашел у разных авторов. Во-вторых, рисунки и фотографии из отечественных и зарубежных публикаций. Наконец, это образы, которые он наблюдал непосредственно сам (в настоящее время многие из них утрачены). Подавляющее большинство изобразительных источников, с которыми имел дело Флоренский, относятся к XVII–XVIII вв.

Из этого обширного иконографического материала Флоренский выбирает три прориси и одну черно-белую фотографию конкретных икон, которые он включает в свой текст в качестве иллюстраций. Три рисунка взяты им из «Очерков русской христианской иконографии. София Премудрость Божия» (1874) Г. Д. Филимонова, а фотография воспроизведена по Атласу снимков к «Материалам для истории русского иконописания» Н. П. Лихачева (1906). Две из этих четырех икон сохранились до наших дней, их идентификация не представляет никакой проблемы. Первая и самая древняя — это икона Софии Премудрости Божией из Благовещенского собора Московского Кремля (Музеи Московского Кремля). В очерке Филимонова она была впервые опубликована в прориси. Черно-белая фотография, вторая иллюстрация в тексте книги Флоренского, воспроизводит икону «София с праздниками» первой четверти XVII в.

из собрания П. М. Третьякова. В настоящее время она хранится в Третьяковской галерее (ГТГ 852).

Судьба еще двух икон оказалась более сложной. Прорись одной из них Филимонов сопровождает надписью «София Новгородская XVII в.» и сообщает, что она сделана с иконы из Крестовоздвиженской церкви новгородского Юрьева монастыря. О ее местонахождении в настоящее время ничего не известно — скорее всего, она погибла при закрытии Юрьева монастыря и изъятии его ценностей в 1920-е годы.

Последний рисунок в книге Флоренского также взят из публикации Филимонова, который писал, что эта икона была создана по заказу киевского митрополита Варлаама Ясинского (1627–1707) и отправлена в Москву. Там она вначале (до 1849 г.) хранилась в церкви Благовещения на Бережках, а затем, именно в то время, когда была сделана прорись, была «передана в Гуслицкий Единоверческий монастырь, где и сгорела вместе с другими сокровищами русской иконописи». Таким образом, как указывает Филимонов, публикуемый рисунок — все, что осталось от этого замечательного произведения.

Между тем в настоящее время в Тотемском музее хранится икона, полностью идентичная прориси Г. Д. Филимонова. Современное воспроизведение иконы (Рыбаков А. А. Вологодская икона. Центры художественной культуры земли Вологодской XIII–XVIII веков. М., 1995. Табл. 277) сопровождается кратким каталожным описанием, где указывается, что икона происходит из Георгиевской церкви города Тотьмы, поступила в музей в 1924 г. и реставрирована в 1990 г. Указывается также, что памятник публикуется впервые, о воспроизведениях у Филимонова и в книге Флоренского в каталоге не упоминается. Как полагает автор настоящего доклада, речь может идти именно о той иконе, которую Филимонов в своем очерке описывает как утраченную.

Ключевые слова: Флоренский, Столп и утверждение Истины, иконография, Софии Премудрость Божия, Филимонов, публикация, прорись

Natalia Vaganova
Orthodox St. Tikhon Humanitarian University, Russian Federation

Images of Icons of Sophia the Wisdom of God in the Book "The Pillar and Ground of the Truth" by Father Pavel Florensky: Sources and Their Current State

Among Russian thinkers of the turn of the 19th and 20th centuries, who turned to Russian iconography, Fr. Pavel Florensky takes a special place. In his book "The Pillar and Ground of the Truth" (1914), he made a first large-scale attempt to theological and philosophical analysis and interpretation of the iconography of Sophia the Wisdom of God.

From the text by Florensky, as well as from the fragmentary mentions scattered in the notes, it follows that he dealt with pictorial sources of three types. First, these were the verbal descriptions of the Sophia icons (or simply the indication of their presence in the churches), which he found in different publications. Second, he used drawings and photographs from domestic and foreign publications. Finally, there were images he examined himself (at present, many of them are lost). The overwhelming majority of pictorial sources Florensky dealt with belong to the 17th and 18th centuries.

From this extensive iconographic material, Florensky chose three drawings and one black-and-white photo of specific icons, which were included in his text as illustrations. The drawings were taken from the "Essays on Russian Christian iconography. Sophia the Wisdom of God" by G. D. Filimonov (1874), and the photograph was reproduced according to the Atlas for "Materials on Russian icon painting" by N. P. Likhachev (1906). The first and the oldest was the icon of Sophia the Wisdom of God, located in the Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin (now in Moscow Kremlin Museum). In the essay by Filimonov it was first published as the iconographic scheme. The black-and-white photography, the second illustration in the Florensky's book, reproduces the icon "Sophia with Feasts" dating from the first quarter of the 17th century (currently in the Tretyakov Gallery).

The fate of two next icons turned out to be more complicated. Filimonov accompanied one of them with inscription "Sophia of Novgorod of the 17th century», and noted that it was an icon from the Holy Cross church at

St. George's monastery in Novgorod. The current location of the icon is unknown, most likely it disappeared in the 1920s.

The last picture in Florensky's book was previously published by Filimonov who wrote that this icon was made at the request of the Kiev metropolitan Varlaam Yasinsky (1627–1707) and sent to Moscow. There it was originally (until 1849) kept in the church of Annunciation on Berezhki, and then, just at the time when the iconographic scheme was made, was "transferred to the Guslizy Monastery, where it burnt together with other treasures of Russian icon painting". Thus, as Filimonov points out, the published drawing is all that remains of this remarkable work.

Meanwhile, at the moment, an icon is kept in the Totma Museum, which is completely identical to that one of Filimonov. The modern reproduction of the icon (Rybakov A. A. Vologda Icon. The Centers of Artistic Culture of the Vologda land of the 13th–14th centuries. Moscow, 1995. Pl. 277) is accompanied by a short description, which indicates that the icon, published for the first time, came from the St. George church in Totma, entered the museum in 1924, and was restored in 1990. Filimonov's reproduction and Florensky's book are not mentioned in the catalog. The similarity is so striking that, as the author of this paper suggests, it can be precisely the icon that Filimonov's essay indicates as lost.

Keywords: Florensky, The Pillar and Ground of the Truth, iconography, Sophia the Wisdom of God, publication, iconographic scheme

Волкова Елена Владимировна
Государственный Русский музей, Российская Федерация

Икона в музейной экспозиции: к истории способов показа

История музейного экспонирования иконы насчитывает около 150 лет, как и история дискуссий вокруг статуса иконы в музейном пространстве. Бытование иконы в музее и способы ее музейной интерпретации могут считаться проекцией отношений музея и общества, музея и власти и даже самого феномена музея. Попытки решать эти вопросы предпринимались уже при создании самых первых музейных экспозиций икон — Музея пра-

вославного иконописания при петербургской Академии художеств (1856) и Отделения Христианских древностей Русского музея (1897).

В современной музеологии проблематизирован феномен музейного предмета как объекта, перенесенного из одного контекста в другой и в связи с этим утратившего первоначальные формы бытования, а также феномен музея, который более не воспринимается как нейтральная среда сохранения памятников или информации, но как среда, активно формирующая смыслы и значения (Marstine J. (ed.). New Museum Theory and Practice: An Introduction. Oxford, 2006. P. 2). Важным инструментом музейной реинтерпретации, а следовательно, способом производства смыслов стал музейный дизайн. Идею того, как объекты пересекают границы контекстов, ярко иллюстрирует пример музейного показа иконы. Доклад посвящен роли музейного дизайна в том, как икона изымается из сакрального контекста и обретает светские значения, как формируется пространство «музейной сакральности», как трансформируются исторические значения.

Два больших этапа музейного бытования иконы (до 1917 г. и после) обладают известным параллелизмом. На каждом из этих этапов способы показа меняются от превращения иконы из сакрального объекта в музейный предмет (т. е. десакрализации) к созданию с помощью дизайна иллюзии храмового пространства (т. е. попытке возвращения сакрального контекста).

Обоснования приемов десакрализации иконы в экспозициях 1860–1880-х и 1920–1930-х годов, конечно, были совершенно различны, но это не мешает видеть типологическое сходство общих стратегий. К приемам десакрализации иконы можно отнести ее визуальное уравнивание с другими предметами (особенно при так называемом ковровом способе экспонирования); подчинение показа общим принципам художественной композиции; включение в «серию» (в различного типа классификационные ряды — от типов предметов декоративно-прикладного искусства до художественных школ); трактовка иконы как художественного шедевра (от размещения в отдельных витринах, оформления в рамах, устройства направленного света до приемов, близких эстетике белого куба).

К приемам возвращения сакрального контекста относятся построение экспозиции, перекликающейся со структурой церковного интерьера, музейное оборудование в виде аналоев, соблюдение при развеске структуры иконостаса и т. д. Еще один прием — многообразие форм хранения: музеи

временно экспонируют иконы из храмов и, наоборот, предоставляют их во временное богослужебное пользование, что и накануне революции, и сейчас является предметом дискуссий и острой полемики.

В докладе будет сделан акцент на эволюции музейного дизайна при экспонировании икон в Музее Александра III, а затем в Государственном Русском музее. Также будут привлечены материалы по экспозициям Музея православного иконописания при петербургской Академии художеств, Третьяковской галереи, музея Петербургской духовной академии, Музея-заповедника «Ростовский кремль», Музея имени Андрея Рублева.

Ключевые слова: музейный дизайн, граница, икона, контекст, способы показа, сакральное, светское

Elena Volkova
State Russian Museum, Russian Federation

The Icon in Museum Exposition: On the History of Display Policies

The history of museum exposition of icons is about 150 years old, and it has the same age as the history of discussions on the status of icon in the museum space. The existence of icon in museum and the ways of its museum interpretation can be considered a projection of the relationship between museum and society, or between museum and authorities, and even the projection of the phenomenon of museum itself. Attempts to solve these issues were already made in the process of creating the first museum expositions of icons.

In modern museology the phenomenon of the museum object is problematized as an object transferred from one context to another. In this connection, it is regarded as an object that has lost its original forms of existence. Thus, the phenomenon of a museum is currently understood not as a neutral environment for the preservation of monuments or information, but as an environment that actively shapes meanings (Marstine J. (ed.). New Museum Theory and Practice: An Introduction. Oxford, 2006. P. 2). The museum design is an important tool of museum re-interpretation, and therefore, it is understood as the tool for producing meanings. The policy of the icon display is a vivid example illustrating the idea of intersection of the boundaries of different contexts. In my report,

I will reveal the role of museum design in the process of removing icon from the sacred context and its acquiring secular significance, as well as in the process of forming the space of "museum sacrality" and transforming historical meanings.

Two large phases of the museum existence of icons (before 1917 and after) have a certain parallelism. At each of these phases, the display policies are modified twice: initially they create the effect of turning an icon from the sacral to the museum object (desacralization), and finally they form the illusion of the church space (an attempt to return the sacral context).

The justification for the icon desacralization in the expositions of the 1860–1880s and 1920–1930s, of course, was different. Nevertheless, there is a certain typological similarity in the strategies. The main methods of desacralization include the visual equalization of the icon with other objects, subordination to the general principles of composition, inclusion of icons into the "series", interpretation of icon as of work of art. The methods of returning the sacral context include the construction of the exposition space similar to the church interior, imitation of the structure of iconostasis, stylization of museum equipment, etc. The similarity between these two phases can also be traced in the principles of storing icons: museums temporarily exhibit church icons, and, conversely, provide the museum icons for temporary liturgical use. Both on the eve of the revolution and now this practice is a matter of debate.

The main emphasis in this paper is made on the evolution of design of exhibiting icons in the Museum of Alexander III and in the State Russian Museum. Also I am going to use materials on the expositions of the Tretyakov Gallery, Museum of Saint Petersburg Theological Academy, Rostov Kremlin Museum, and Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art.

Keywords: museum design, border icon, context, display policies, sacral, secular

6

Искусство Ренессанса

Renaissance Art

Пивень Марина Георгиевна
Российский государственный гуманитарный университет, Российская Федерация

Образ Дидоны в итальянской живописи XV века: границы интерпретации

В XV в. растущее внимание к гуманистической культуре обусловило появление в живописи Италии сюжетов и образов, пришедших из античной поэзии и истории. Ранее всего подобные сюжеты появляются в повествовательных картинах, украшающих свадебные сундуки кассони и декоративные стенные панели. В росписях панелей-спалльере получили развитие и камерные версии монументальных циклов изображений «знаменитых людей», в которых по желанию заказчиков иногда появлялись образы героинь легендарной античности. В картинах на античные сюжеты визуализированы представления об идеалах морали, благородстве поступков, взаимоотношении судьбы человека и жизненного пути, выбираемого им самим.

В круг наиболее популярных женских персонажей светской живописи кватроченто входил образ легендарной царицы Карфагена Дидоны. В мастерской Аполлонио ди Джованни были расписаны кассони, представляющие сюжеты из «Энеиды» — сцены в горящей Трое, отъезд Энея и погребение Дидоны.

История Дидоны была знакома итальянцам в нескольких версиях: в широко известной «поэтической» интерпретации, рассказанной Вергилием и упоминаемой в «Романе о Розе»; а также «исторической», упоминаемой Юстином и рядом римских авторов, согласно которой царица Карфагена взошла на костер, храня верность памяти погибшего мужа и отказываясь от навязываемого ей нового брака. Трактовка фигуры Дидоны в этом контексте приобретает связь с мотивами верности и патриотизма.

Показательно, что при выборе сюжета заказчики и мастера отталкивались от той интерпретации образа, которая виделась им более предпочтительной.

Так, образ «исторической» Дидоны, вероятно, воплощен в росписи спалльеры, выполненной Либерале да Верона (ок. 1500, Лондонская национальная галерея), и в картине Мантеньи (ок. 1500, Монреаль).

В докладе предполагается осветить круг источников и смысловых контекстов, определявших характер интерпретации образа Дидоны в итальянской живописи XV — начала XVI в., а также особенности его художественного воплощения в произведениях разных мастеров.

Ключевые слова: живопись кватроченто, художественная интерпретация легендарных сюжетов, античные образы в искусстве Ренессанса

Marina Piven
Russian State University for the Humanities, Russian Federation

Representation of Dido in Italian Painting of the 15th Century: Borders of Interpretations

The growing attention to humanistic culture in the 15th century led to the emergence of subjects and figures in Italy that came from ancient poetry and history. Previously, such stories appeared in narrative pictures decorating wedding chests, called cassoni, and decorative wall panels. In the pictures on spalliere panels chamber versions of "famous people" cycles were also developed. They, at the request of customers, sometimes showed images of the legendary ancient heroines. The paintings on ancient subjects were convenient way to visualize moral ideals, values, representation of the relationship of man's fate and the life path, chosen by man himself.

Among the most popular female characters of secular painting of Quattrocento was figure of legendary Queen of Carthage Dido. In the studio of Apollonio di Giovanni, cassoni, representing scenes from the "Aeneid" were painted: burning Troy, the departure of Aeneas and the burial of Dido.

The history of Dido was familiar to Italians in several versions: in widely known "poetic" interpretation, narrated by Virgil and mentioned in "The Roman de la Rose"; as well as "historical", mentioned by Justin and a number of other Roman authors. According to it, the Queen of Carthage ascended to the fire, keeping fidelity to the memory of her deceased husband, and refusing the new marriage, imposed on her. The interpretation of Dido's figure in this context acquires a connection with the motives of fidelity and patriotism. It is significant, that choosing a plot, customers and painters chose an interpretation of the image which they found more preferable.

So, the image of "historical" Dido is probably embodied in spalliera painting, executed by the Liberale da Verona (ca. 1500, National Gallery of London) and in the picture of Mantegna (ca. 1500, Montreal). In the report we will highlight the range of sources and semantic contexts, that determined nature of interpretation of of Dido's image in Italian painting of the 15th — beginning of the 16th century, as well as the peculiarities of its artistic embodiment in the works of different masters.

Keywords: the quattrocento painting, ancient images in Renaissance art, artistic interpretation of legendary stories

Мурелатос Дионисиос
Афинский национальный университет имени Каподистрии, Греция

«Мадонна делла Мизерикордия» из Национальной галереи в Афинах. Одна картина на границе двух миров

Доклад посвящен картине «Мадонна делла Мизерикордия», которая происходит из коллекции Афинской национальной галереи и была приобретена на антикварном рынке. Она представляет Мадонну в типе защитницы, которая распахивает свой плащ и укрывает две группы людей. Среди них есть персонажи, отличающиеся одеждой от остальных, — возможно, предводители определенной социальной группы или братства. Картина считалась памятником итало-критской живописи середины XV в.

Однако на картине Джентиле Беллини с изображением шествия в честь праздника Тела Христова на площади Сан-Марко, датированной 1496 г. (Венеция, Галерея Академии), представлена группа мужчин, одетых так же, что и «предводитель» на нашей картине. Кроме того, среди персонажей на картине Витторе Карпаччо с изображением св. Стефана из миланской Пинакотеки Брера присутствуют мужчины, носящие ту же черную одежду, что и другие мужчины на нашей картине.

Наверное, поэтому можно связать афинскую картину с венецианским, а не критским художественным патронажем. Наконец, если стилистически мы сравним эту картину с венецианскими картинами XIV в., мы сможем заметить больше сходства с венецианским, чем с критским искусством.

Кроме того, в этом докладе будет предпринята попытка идентификации группы людей, представленной на афинской доске; исследование венецианской живописи и других визуальных источников, происходящих из Венеции, может позволить нам отнести ее к венецианскому контексту.

В доказательство этого предположения мы можем привести в пример другую картину, которая упоминается в современной греческой библиографии, чтобы подчеркнуть связь между «поствизантийским» и западноевропейским искусством.

Ключевые слова: поствизантийское искусство, венецианская живопись эпохи Возрождения

Dionysios Mourelatos
National and Kapodistrian University of Athens, Greece

Madonna della Misericordia of Athens National Gallery. One Painting in the "Borders" of Two Worlds

This paper concerns a painting of the Madonna della Misericordia. It belongs to the collections of the Athens National Gallery and it was bought in the art market. It represents the Madonna in the type of protector, who is picking up her mantle and protects two groups of people. Among them there is someone who is wearing different clothes. He must be the leader of a social group, probably a confraternity. This was considered to be an Italian-Cretan painting of the middle of the 15th century.

However, in a painting of Gentile Bellini with the procession of Corpus Domini in Piazza San Marco, dated 1496, there was a group of men, wearing the same clothes, as the leader of the group in our painting. Furthermore, in a painting of Vittore Carpaccio in Pinacoteca di Brera with S. Stephen there are men wearing the same black clothes, as the other men of our painting.

Probably, now, it looks more possible to connect this painting with an artistic patronage from Venice and not from Crete. Finally, if we compare stylistically this painting to Venetian paintings of the 14th century we may recognise more similarities to Venetian than to Cretan art.

Moreover, in this paper the identification of the group of men, represented on this panel, will be attempted; a study on Venetian paintings and other visual media from Venice may allow us to attribute it to a Venetian context.

If this assumption stands, we have another example of a painting that was used by Modern Greek bibliography in order to emphasize the relations between the "Post-Byzantine" and the Western European art.

Keywords: post-Byzantine art, Venetian Renaissance painting

Доброва Ульяна Павловна
независимый исследователь, Российская Федерация

Категория sprezzatura в творчестве папского живописца Мелоццо да Форли

Сохранившиеся доподлинно авторские произведения Мелоццо да Форли позволяют судить об эволюции стиля мастера, служившего при дворе папы Сикста IV (понтифик в 1471–1484 гг.). Это и созданные по заказу папы (фреска «Вознесение» в церкви Санти Апостоли в Риме, фреска «Учреждение Ватиканской Апостольской библиотеки», росписи сакристии Сан-Марко в Санта Каза ди Лорето), и остающиеся за рамками ватиканского заказа росписи капеллы Фео в церкви Сан Бьяджо (на материале черно-белых фотоснимков, росписи погибли во время Второй Мировой войны).

30 лет спустя после смерти знаменитого художника Мелоццо да Форли (1438–1494), Бальдассаре Кастильоне довел до конца многолетний труд о достоинствах и недостатках придворного "Il Cortigiano" («Придворный», итал.; последняя, третья редакция текста закончена в 1524). В нем Бальдассаре облекает свои этические и эстетические воззрения в форму светского разговора между благородными гостями урбинского двора.

Одно из ключевых понятий, введенных автором книги, как в философский, так и в повседневный обиход является sprezzatura (раскованность — итал.). Это собирательная категория: среди прочих добродетелей, таких как благородство, доблесть, скромность, появляется вкус. Герои «Придворного» описывают главное из достоинств придворного, прибегая как к античным, так и к современным примерам. Среди примеров идеальной

sprezzatura, в одном ряду с мифологическим Фабием Пиктором, Бальдассаре называет знаменитых мастеров высокого Возрождения, так как Рафаэль, Микеланджело, Джорджоне.

Ретроспективное моделирование этико-эстетической категории в тексте XVI в. развязывает руки историку искусства раннего Возрождения. Таким образом, не рискуя быть обвиненным в анахронизме и нарушении исторической логики, мы ставим задачу применить категорию sprezzatura к анализу авторского стиля Мелоццо да Форли. Наш доклад ставит своей целью обратить внимание ученых на то, что более чем десятилетняя служба при дворе папы римского, а также близость к урбинскому двору оставила отпечаток на стиле художника, прошедшего путь от affetazione (аффектации — итал.) до sprezzatura.

Ключевые слова: ренессанс, Мелоццо да Форли, Бальдассаре Кастильоне, Придворный, кватроченто, спреццатура

Uliana Dobrova
independent researcher, Russian Federation

Sprezzatura in the Work of the Papal Painter Melozzo da Forli

The remaining confirmed works of Melozzo da Forli allow us to speak about the evolution of the master's style throughout the years of Sixtus IV (1471–1484). These works include both those made at the pope's order (fragments of the "Ascension" in the church Santi Apostoli in Rome, the fresco "Sixtus IV Appointing Platina as Librarian of the Vatican Library", and the sacristy San Marco in the Basilica Santa Casa di Loreto) and those made beyond the Vatican (the Feo Chapel in the church of San Biagio, which can be seen in black and white photographs made before the fresco was destroyed during the Second World War).

Thirty years after da Forli's death (1438–1494), Baldassare Castiglione finished his long work about the merits and shortcomings of courtiers, "Il Cortigiano" ("the courtier"; the third and final version of the text was finished in 1524). Castiglione presents his ethical and aesthetic views in the form of a conversation between aristocratic guests of the court of Urbino.

One of the key concepts introduced by Castiglione is sprezzatura ("studied carelessness"), which entered use both in philosophy and in daily speech. The concept is a complicated one, comprising such virtues as nobility, valor, modesty, and taste. The heroes of "Il Cortigiano" describe the main merits of the courtier, calling upon both ancient and contemporary examples. Amongst the examples of ideal sprezzatura, alongside the mythological Fabius Pictor, Castiglione names several well-known masters of the high Renaissance, such as Rafael, Michelangelo, and Giorgione.

The retrospective appeal to history in the formation of this ethical-aesthetic category in the 16th century text frees those studying the early Renaissance. As such, without risking falling into anachronism and the violation of historical logic, I aim to apply the concept of sprezzatura to analyze Melozzo's unique style. My paper will seek to call scholars' attention to the fact that decades long service in the papal court strongly influenced the artist's style, marking a move from affetazione to sprezzatura.

Keywords: Renaissance, Melozzo da Forli, Baldassare Castiglione, Il Cortigiano, Quattrocento, sprezzatura

Махо Ольга Георгиевна
Государственный Эрмитаж, Российская Федерация

У порога классического стиля: алтарная картина северной Италии рубежа XV–XVI веков

Проблема хронологических границ и типологии живописи Высокого Возрождения представляется по-прежнему весьма серьезным основанием для дискуссии, поэтому, не претендуя на разрушение традиционно принятых норм, хотелось бы предложить некоторые наблюдения, которые могут быть материалом для размышлений.

В североитальянской живописи рубежа XV–XVI вв. можно выделить группу алтарных живописных композиций, которые обладают чертами некоторого типологического сходства. В порядке хронологии исполнения это — созданный в 1493 г. «Алтарь собора в Камерино» Кривелли (центральная часть 218×75), в 1496 — «Мадонна делла Витториа» (280×160),

в 1497 — «Мадонна Тривульцио» (287×214) Мантеньи, в 1487 — «Алтарь Сан Джоббе» (471×258), в 1488 — «Алтарь Фрари» (центральная часть 184×76) и в 1505 — «Алтарь Сан Дзаккариа» Беллини (500×235).

Все они представляют собой большие алтари, в которых авторы почти во всех случаях отказались от композиции триптиха или полиптиха. Этот отказ продиктован стремлением создать композицию типа "Sacra conversazione", где все персонажи объединены не только идеей духовного общения, но, в первую очередь, единым открытым пространством. Если среда, в которой представлены персонажи, и организована архитектурно, то своего рода полукруглой апсидой или ее подобием, и можно отметить стремление к достижению открытой пространственности, построенной без каких-либо иллюзионистических эффектов.

С пространственной цельностью связано и другое значительное отличие рассматриваемых алтарей: отношения между персонажами, равно как и между всеми элементами композиции, строятся не на принципе координации, который был характерен для середины и второй половины кватроченто, а на принципе субординации. Мадонна не просто является центром композиции, но буквально ее средоточием: святые изображены окружающими Марию в ясно определенном пространстве, при этом фигура Марии всегда доминирует, оказываясь приподнятой в центре, хотя это ее господство может быть окрашено в различные эмоциональные тона.

Сам типаж Мадонны также обладает некоторыми особенностями. Черты лица Марии во всех случаях наделены исключительной правильностью. Она лишает ее облик, кажется, даже намека на конкретную индивидуальность, что было столь характерно для иконографии Мадонны на протяжении практически всего XV столетия.

Сделанные наблюдения, как представляется, позволяют отметить определенные особенности, проявившиеся в творчестве мастеров, чье искусство в целом принадлежит кватроченто. На рубеже XV и XVI вв. в их монументальных алтарных композициях проявилась тенденция, ведущая к сложению классического стиля. Причем это равно очевидно и при обращении к живописи Джованни Беллини, в чьем творчестве эта тенденция развивалась на протяжении более чем трех десятилетий; и при анализе поздних работ Андреа Мантеньи, который сложился в гуманистической среде середины кватроченто и хранил ей верность, интенсивно продолжая свой интеллектуальный поиск; и при взгляде на некоторые работы

Карло Кривелли — художника, занимающего среди итальянских мастеров своего времени в некотором смысле маргинальное положение, что делает еще более показательным исключительное своеобразное проявление отмеченной тенденции в его причудливом творчестве.

Ключевые слова: Высокое Возрождение, живопись Италии, алтарь, Карло Кривелли, Андреа Мантерья, Джованни Беллини

Olga Makho
The State Hermitage Museum, Russian Federation

At the Doorstep of the Classical Style: The North Italy Altarpiece at the Edge of the 15th–16th Centuries

Up to now, the problem of chronological boundaries and the typology of the High Renaissance paintings remains a seriously discussed one, and for this reason, without making an attempt to demolish accepted traditional standards, it seems pertinent to propose some observations that would give grounds for new contemplation.

In the North Italian painting at the edge of the 15th–16th centuries a group of painted altarpieces may be singled out to present their certain typological similarity. Put in a chronological order, those are — the "Politico del Duomo di Camerino" by Carlo Crivelli (1493; central altarpiece 218×75), the "Madonna della Vittoria" (1496; 280×160), the "Pala Trivulzio" (1497; 287×214) by Andrea Mantegna, the "San Giobbe Altar" (1487; 471×258), the "Trittico dei Frari" (1488; central altarpiece 184×76), and the "Pala di San Zaccaria" by Giovanni Bellini (1505; 500×235).

Almost all of the above-mentioned pieces are large altars composed by their authors as neither triptych nor polyptych. The reason for that was the intention to create a type of composition known as "Sacra conversazione", where the characters are united exclusively by the idea of spiritual communication, but before all — by the common open space. The milieu is organized by no architecture, but a kind of a semi-circular apse, or something alike, and there is no hesitation that an artist aimed at showing an open space constructed without any illusionistic effect.

Another significant specificity of the discussed altars is also connected with spacial wholeness: the characters' interrelations, as well as their relations with all com-

positional elements, are based not on coordinating principles, as was specific of the mid-Quattrocento and its second half, but on subordinating ones. The Virgin is now not just the centre of the composition, but is its literal heart: the saints surround Mary within a clearly defined space, and Her figure, elevated in the centre, always remains dominant, though this supremacy may be of different emotional hues.

The Madonna type itself also has some peculiarities. In all cases, Her facial features are exceptionally regular and seem to leave Her image without even a hint of individual personality, which was specific to Maria's iconography through the 15th century.

It seems likely that these observations allow us to highlight certain peculiarities, which were manifested in the creativity of those artists whose art generally belongs to Quattrocento. At the edge of the 15th and 16th centuries their monumental altarpieces present the tendency from which classical style originates. It should be accentuated that this is equally evident in Giovanni Bellini's paintings whose creativity during over three decades demonstrated evolution of this tendency; and in Andrea Mantegna's latest works, which developed in humanistic milieu of the mid-Quattrocento and remained to be adherent to his origins even proceeding his intellectual search; and in some works of Carlo Crivelli, the artist, who was a sort of a marginal among Italian masters of his time. Twice indicative is an exceptional unique manifestation of the discussed tendency in his bizarre creativity.

Keywords: High Renaissance, Italian painting, altarpiecte, Carlo Crivelli, Andrea Mantegna, Giovanni Bellini

Сизоненко Татьяна
Исследовательский институт Гетти, США

Раскрывая тайну модели на анонимных портретах эпохи Возрождения

В эпоху Возрождения портреты отдельных личностей были распространены повсеместно и использовались в разнообразном общественном и частном контексте. Несмотря на популярность жанра, многие портреты не содержат имени, герба или других явных указаний на личность модели. Современное искусствознание не одобряет попыток привязать «биографию» к неизвест-

ным моделям; однако, если портрет удается связать с конкретным историческим контекстом, это помогает прояснить различные функции портретной живописи эпохи Возрождения, к которым относились виртуозная передача индивидуального сходства, идеализация типического и выявление социальной идентичности изображенных. В этом докладе пойдет речь о нескольких методологических принципах, которые используются для определения анонимных моделей на портретах, происходящих из Ломбардии и Венето, в частности, связанных с элитарным кругом Изабеллы д'Эсте.

Взяв в качестве отправной точки «Портрет дамы в зеленом платье» Бартоломео Венето из Художественного музея Тимкен, в этой статье мы покажем, как тайна модели может быть раскрыта с помощью анализа необычного головного убора, костюма и аксессуаров, датировки живописи и оригинальных печатей на ее обороте. Подобная прическа встречается на других портретах неизвестных из Ломбардии и Венето, в то время как не-анонимные портреты и дипломатическая переписка показывают, что прическа модели аккуратно следует моде и примеру Изабеллы д'Эсте. Инновации Изабеллы в области придворной моды и предоставление причесок в качестве подарков рассматриваются как механизм формирования ее публичного облика и отображения ее политических устремлений. Доклад также продемонстрирует, как портреты способствовали сложной игре в идентичность, в которой участвовали власть предержащие, стремившиеся манипулировать и отображать символические ценности своего века в своих целях.

Ключевые слова: ренессансный портрет, Венето, Ломбардия, Изабелла д'Эсте, анонимная модель, Бартоломео Венето

Tatiana Sizonenko
Getty Research Institute, USA

Solving the Mystery of the Sitter in Anonymous Renaissance Portraiture

Portraits of individuals were ubiquitous in the Renaissance and were used in a wide range of public and private contexts. Despite the genre's popularity, many portraits do not include the name, arms, or other explicit evidence of the sitter's

identity. While recent scholarship has discouraged attempts to attach biographies to unknown sitters, if a portrait can be linked to a specific historical context, it helps advance our understanding of the various functions of Renaissance portraiture, namely to celebrate individual likenesses, to idealize exemplary types, and to fashion specific social identities for their subjects. This paper will discuss several methodologies for dealing with attribution of anonymous sitters in portraits from Lombardy and the Veneto, in particular works associated with the elite circle of Isabella d'Este.

Using Bartolomeo Veneto's "Portrait of a Lady in a Green Dress" at the Timken Museum of Art as a point of departure, this paper will demonstrate how the mystery of the sitter can be resolved through consideration of the striking headdress, costume and accessories, the painting's date, and original seals on the reverse. While similar coiffure adorns other anonymous period works from Lombardy and the Veneto, evidence drawn from attributed portraits and diplomatic correspondence reveals that the sitter's hairstyle closely follows the fashion and proprietary designs of Isabella d'Este. Isabella's innovations in courtly fashion and her strategic giving of hairdos as gifts are discussed as a mechanism for fashioning her public persona and displaying her political aspirations. The paper will also demonstrate how portraits contributed to a complex identity game played by powerful people intent on manipulating and displaying the symbolic values of the age for their own purposes.

Keywords: Renaissance portraiture, Veneto, Lombardy, Isabella d'Este, anonymous sitter, Bartolomeo Veneto

Назарова Ольга Алексеевна
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Российская Федерация

«Дама за туалетом» Джулио Романо в свете социальной истории искусства

Так называемая «Дама за туалетом» Джулио Романо традиционно рассматривается как результат подражания знаменитой картине Рафаэля «Форнарина». Очевидные сходства двух картин всегда были ключевым

аргументом в определении ее атрибуции и датировки, позволяющим локализовать картину стилистически и датировать ее временем после создания «Форнарины». Однако это же близкое родство стало причиной того, что картина редко рассматривалась сама про себе, социальные аспекты ее возникновения и бытования не исследовались, и к настоящему времени не выдвигалось гипотез в отношении заказчика и исторических обстоятельств ее возникновения, а о ее функции высказывались только предположения самого общего характера (она трактовалась по аналогии с «Форнариной» как «портрет возлюбленной» или как заказ по случаю бракосочетания).

На наш взгляд, для того чтобы представить себе возможный социальный контекст возникновения «Дамы за туалетом», необходимо принять во внимания отличия картины Джулио Романо от «Форнарины» Рафаэля. Анализ иконографических особенностей московской картины позволяет сблизить ее с целым рядом других произведений первой половины XVI в. со сходными элементами и таким образом найти для нее новый сравнительный контекст, помимо стилистического контекста последователей Рафаэля. В этом контексте, благодаря многочисленным иконографическим аналогиям, проясняется целостная и последовательная иконографическая программа «Дамы за туалетом», которая наделяет картину вполне конкретным смыслом и дает возможность более обоснованно и точно, чем это делалось ранее, выявить ее назначение. В свою очередь, определение функции картины открывает путь к определению конкретных исторических обстоятельств ее создания и выявлению возможного заказчика. В докладе будет представлена иконографическая интерпретация картины, высказаны предположения о ее возможном заказчике и конкретных обстоятельствах её создания, а также предложена более точная, связанная с этими обстоятельствами, дата ее создания.

Ключевые слова: Джулио Романо, социальная история искусства, Дама за туалетом, свадебная картина эпохи Возрождения

Olga Nazarova
The National Research University "Higher School of Economics", Russian Federation

"Lady at Her Toilette" by Giulio Romano (Moscow Pushkin State Museum of Fine Arts) as an Object of Social History of Art

The so called "Lady at Her Toilette" by Giulio Romano from the Moscow Pushkin State Museum of Fine Arts has been conventionally regarded as an imitation of famous "Fornarina" by Raphael. The obvious similarities between two paintings have always been the key argument that facilitated the attribution of the Moscow painting and its dating after the creation of "Fornarina". At the same time due to its close affinity to Raphael's oeuvre, "Lady at Her Toilette" has seldom been considered for its own sake, social aspect of its origins have not been explored and its function has been defined only generally (it was treated as a "mistress portrait" like Rapahel's panel, or "possibly a wedding painting"). The issues of its possible patron and original context have not received as much scholarly attention as they deserve.

To address these issues we would suggest shifting the focus from stylistic affinities of Moscow painting with Raphael's one to the iconographic differences between the two paintings. Close examination of "Lady at Her Toilette's" distinct visual details would allow us to draw a number of iconographic analogies between the painting by Giulio Romano and a group of various Italian paintings from the first half of the 16th century with more or less firmly defined assignment. The paintings with similar iconographic elements would provide a new relevant context for Giulio Romano's painting, different from the context of Raphael's successors and imitators. Considered in this context, the "Lady at her Toilette's" would reveal a coherent and cohesive programme that endows this painting with specific meaning, which clearly indicates its function and implies certain historical circumstances. These indications can lead us further to explore this painting's origins and possible historical context. Thus, in the report an attempt will be made, employing the method of social history of art, to highlight the "Lady at her Toilette's" iconography, to advance a hypothesis on its origins and patron, and to suggest a more precise date of its creation.

Keywords: Giulio Romano, social history of art, Lady at Her Toilette, Renaissance wedding painting

Хадзикириакос Иосиф
Фонд Фивос Ставридис — Архивы Ларнаки, Кипр

All'Orientale: Тициан, Катерина Корнаро и оттоманский наряд

Как часто бывает, использование заимствованных элементов в одной культуре приводит к возникновению чего-то нового, чего-то другого, включающего элементы, взятые из обеих культур. Восток всегда вдохновлял Венецию как в политическом отношении, так и в отношении художественной выразительности. Есть много примеров, подтверждающих этот факт; их можно проследить начиная с возникновения города на лагуне и до конца существования Венецианской республики.

Одной из символических фигур в отношениях между Венецианской республикой и Востоком, без сомнения, является Катерина Корнаро, супруга короля Кипра, Иерусалима и Армении, впоследствии сама — королева острова, но, самое главное, «дочь» Венеции. Существует не так много картин, изображающих Катерину, созданных либо при ее жизни (1454–1510), либо позже. На всех картинах, созданных при ее жизни, Катерину изображают как светскую, царственную даму, одетую по венецианской моде того времени. В произведениях, выполненных во второй половине XVI в., королева Кипра изображается более свободно, без каких-либо социальных стереотипов, касающихся ее статуса.

В течение периода времени, который будет интересовать нас, 1540–1590 гг., как по политическим, так и по финансовым причинам Восток находился в центре меняющихся взаимоотношений Средиземноморья и Европы и, в более широком смысле, был модой своего времени. В этих рамках, в течение 1540-х годов, Тициан пишет Катерину Корнаро как святую Екатерину Александрийскую. Известная картина художника, хранящаяся во Флоренции, впервые изображает королеву (святую) в богатом плаще с короткими рукавами. В следующем столетии эта одежда во многих вариациях станет типичной для большой серии картин, на которых изображены как Катерина Корнаро, так и другие женщины Востока.

Но почему венецианский художник решил одеть королеву Кипра в такие одежды? Носила ли когда-либо Катерина Корнаро одежду восточного типа? Как одевались другие женщины восточного Средиземноморья

в этот период? Как образ св. Екатерины влиял на развитие портрета «женщины Востока»?

Опираясь на изложенный выше контекст, а также на изучение современных источников, я постараюсь ответить на эти вопросы, имея в виду политические и финансовые отношения между одной умирающей Империей и другой, близкой к своему пику. Венеция, выступающая с точки зрения многих как граница между Востоком и Западом, будет играть решающую роль в этом процессе. Работы Тициана и его последователей будут сопоставлены с портретами Катерины Корнаро, которые были сделаны при ее жизни. Этот анализ призван проиллюстрировать сходство между двумя группами портретов, а также их различия. В то же время плащ, изображенный на картине Тициана, будет сравниваться с живописными и не только источниками из Османского мира, чтобы проследить, откуда черпал вдохновение венецианский художник. Результаты исследования будут помещены в более широкие социально-экономические рамки, что поможет объяснить тематический и типологический выбор художников, вдохновленных образом женщины Востока.

Ключевые слова: Тициан, Венеция, XVI век, оттоманская мода, венецианская мода, венецианская живопись, Кипр, Мода

Iosif Hadjikyriakos
Phivos Stavrides Foundation — Larnaka Archives, Cyprus

All'Orientale: Titian, Caterina Cornaro and the Ottoman Attire

As is often the case, the use of external elements in a given culture results in the production of something new, something different, which includes elements taken from both cultural centres concerned. The East had always inspired Venice, both on a political level, as well as on the level of artistic expression. There are many references that attest to this fact; they can be traced back to the city's creation on a lagoon, to the end of the Venetian Republic's existence.

One of the emblematic figures in the relationship between the Venetian Republic and the East is, without doubt, Caterina Cornaro, wife of the King of Cyprus, Jerusalem and Armenia, subsequently herself queen of the island, but,

most importantly, 'daughter' of Venice. There are not many paintings depicting Caterina, produced either in her lifetime (1454–1510) or later. In all the works produced during her life, Caterina is depicted as a secular, royal figure, dressed in the Venetian manner of the time. In the works produced from the second half of the 16th century onwards, the Queen of Cyprus is depicted more freely, without any of the social stereotypes relating to her status.

During the period of time under question (1540–1590), for both political and financial reasons, the East finds itself in the middle of the restructuring of the Mediterranean and Europe and, by extension, in the heart of the period's fashion. In this framework, during the 1540s, Titian paints Caterina Cornaro as Saint Catherine of Alexandria. The artist's well known painting, now in Florence, for the first time depicts the Queen (Saint) wearing a rich, short-sleeved cloak. This garment, in many variations, was meant to mark a long series of paintings depicting both Caterina Cornaro as well as other women of the East for the next century.

But why does the Venetian artist choose to dress the Queen of Cyprus with this garment? Did Caterina Cornaro ever wear clothes of an Eastern type? How did other women of the East dress during that period? How did Saint Catherine's painting influence the development of the portrait of 'the woman of the East'?

Drawing on the context laid out above, as well as the study of contemporary sources, I will try to answer these questions bearing in mind the political and financial relationships between a dying Empire and one close to its peak. Venice, the point seen by many as the frontier between East and West, will play a crucial role in this process. The works of Titian and his followers will be critically compared to the portraits of Caterina Cornaro made during her lifetime. This pictorial analysis is meant to illustrate the similarities between the two groups of portraits, as well as their differences. At the same time, the cloak shown on Titian's painting will be compared to pictorial and other sources from the Ottoman world, in an effort to trace the Venetian artist's inspiration. The results of the research will be presented within the broader socioeconomic framework of the time, in an effort to provide answers that may explain the thematic and typological choices of the painters who were inspired by the woman of the East.

Keywords: Titian, Tiziano, Venice, 16th century, Ottoman dress, Venetian dress, Venetian painting, Cyprus, fashion

Де Тера Элои
Барселонский университет, Испания

Рождение красного коралла во Флоренции XVI века: красный коралл в придворном искусстве Медичи

Основная цель этого доклада — исследовать торговлю красным кораллом, его использование в качестве ценного объекта при дворе Медичи и его влияние на искусство XVI в. во Флоренции.

Что касается исторического и экономического фона, то с XV в. ведущая роль в освоении основных коралловых рифов в Средиземном море принадлежала генуэзцам. В XVI в. в эту игру вступила Флоренция, сначала при Козимо I, а затем при его сыне Франческо I, в основном, в отношении самого богатого рифа на острове Табарка, недалеко от Туниса. Изучая переписку Козимо I, мы видим, что около 1571 г. Великий Герцог Тосканский пытался получить привилегию и отнять кораллы Табарки у генуэзцев и что он добился для Флоренции права на добычу кораллов на Изола-дель-Джильо.

Приблизительно в это время мастерская Джорджо Вазари принимала участие в оформлении студиоло Франческо I в Палаццо Веккьо, компактном кабинете с развитой иконографической системой. Небольшая комната, предназначенная для размещения коллекции молодого герцога, состоявшей из предметов искусства и природных диковин, была одной из первых кунсткамер в Европе. В ней хранились курьезные природные объекты и произведения искусства: раковины, кораллы, драгоценности, медали, резные камни, выращенные кристаллы, очки и несколько механизмов. В этом же контексте глава мастерской проиллюстрировал описанный Овидием миф о Персее и Андромеде как аллегорию рождения красного коралла. Вероятно, эта картина Вазари украшала дверь шкафа, предназначенного для коллекции кораллов Франческо I. Тему прославления природы (naturalia), в основном морской природы, включая и знаменитый красный коралл, мы можем видеть и в других живописных работах из студиоло. Эти художественные произведения, несомненно, впечатлили одного из главных художников мастерской, молодого Якопо Дзукки. В более поздних работах Дзукки в Риме, которые он выполнил по распоряже-

нию кардинала Фердинандо Медичи или для семьи Ручеллаи, мы видим тот же тип изображения кораллов, но не только как дара природы, возникшего из моря, но чаще как драгоценности, курьеза, предмета престижа. Кроме того, еще один из самых значительных художников мастерской Вазари, который работал в студиоло, Ян ван дер Страт, или Страдано, также интерпретировал эту тему в необычном рисунке. Он представляет собой сцену добычи красного коралла и предназначался для гравирования Филиппом Галле для альбома "Venationes Ferrarum", который был посвящен Козимо I Медичи.

После этих предварительных замечаний дальнейшее исследование будет сфокусировано на анализе взаимосвязи между растущим интересом двора Медичи к рынку и добыче красного коралла в течение XVI в., связанным с ним коллекционированием красного коралла, его использованием в качестве подарка и драгоценного предмета, которым обменивались представители высшей знати, и его появлением в произведениях мастерской Вазари. Цель исследования — понять, как этот новый интерес к морской природе и коллекционерские устремления повлияли на живописный мир большинства художников, участвовавших в оформлении студиоло Франческо I, и их будущую карьеру. Основной вопрос будет состоять в том, чтобы проанализировать и описать связь между коммерческим бумом и торговлей красным кораллом во Флоренции и его присутствием в художественных произведениях мастерской Вазари.

Ключевые слова: Медичи, Флоренция, красный коралл, Страдано, Вазари, искусство Возрождения, Франческо I Медичи

Eloi De Tera
University of Barcelona, Spain

The Birth of Red Coral in 16th Century Florence: Red Coral and Its Presence in the Arts under the Medici

The main objective of this proposal is a study on the trading, function and exchange of red coral as a precious object at the Medici Court and its influence upon the arts during the 16th century in Florence.

Regarding the historical and economic background, since the 15th century the Genoese dominated the exploitation of the main coral reefs in the Mediterranean Sea, but in the 16th century, Florence, first with Cosimo I and later with his son Francesco I, entered the competition, mainly concerning the richest reef of the island of Tabarka, near Tunisia. Studying the correspondence of Cosimo I, we see that about 1571 the Grand Duke was trying to acquire the privilege to extract the coral of Tabarka from the Genoese and that he obtained for Florence the rights to extract coral on the Isola del Giglio.

Near to this moment the workshop of Giorgio Vasari was involved in the decoration of the Studiolo di Francesco I at the Palazzo Vecchio, a small hermetic cabinet with a huge iconographic system. The small room designed in order to accommodate the naturalia, artificialia and mirabilia collection of the prince, was one of the first Cabinets of Curiosities in Europe. It contained curios objects of nature and art as shells, corals, jewels, medals, carved stones, elaborated crystals, glasses and several engines. In the same context the master of the workshop painted the myth of Perseus and Andromeda as an allegory of the birth of the red coral as described by Ovidius. Probably, this painting by Vasari decorated the door of the case which was intended for the collection of corals of Francesco I. We can see an important glorification of the naturalia, mainly of the marine naturalia including the famous red coral, in the works for the Studiolo. These art works certainly impressed one of the main artists in the workshop, the young Jacopo Zucchi. In Zucchi's later works in Rome, which he made by order of cardinal Ferdinando de' Medici or for the Rucellai family, we can also observe this type of representation of coral, but not only as a natural element which emerged from the sea, but also as jewel and element of curiosity and prestige. Furthermore, another of the most important artists of the Vasari workshop who worked in the Studiolo, Jan van der Straet or Stradanus, also interpreted this topic in an unusual drawing: it represents a fishing scene of the red coral, destined to be engraved by Philips Galle for the Venationes Ferrarum album, which was dedicated to Cosimo I de' Medici.

Following these first observations, the research will be focused on the analysis of the relation between the growing interest of the Medici Court concerning the red coral fishing market during the 16th century, the related collectionism of red coral, its exchange as a gift and precious object between higher representatives of the society and its representation in the art works of Vasari's workshop. The aim of the study is to understand how this new interest in the sea's naturalia and the ambition to collect it also marked the pictorial world of most of the artists

involved in the Studiolo di Francesco I and their following professional careers. Therefore, the main research issue will be to analyze and describe the relation between the commercial boom in red coral trading in the Medicean Florence and its presence in the art works of Vasari's workshop.

Keywords: Medici, Florence, red coral, Stradanus, Vasari, Renaissance art, Francesco I

Дунина Мария Владимировна
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

Микеланджело-воспитатель: особенности творческой индивидуальности и система преподавания

В нижнем правом углу рисунка, хранящегося в Британском музее, Микеланджело начертал краткую инструкцию для своего преданного, но не слишком одаренного ученика Антонио Мини: «Рисуй, Антонио, рисуй Антонио. Рисуй и не теряй времени» (около 1524 г.). Судя по представленной на этом же листе неудачной попытке скопировать набросок Микеланджело, изображающий Мадонну с младенцем, Антонио Мини не хватало практики и понимания основ искусства рисунка. Однако ни восемь лет, проведенных в доме Микеланджело, ни внимательное руководство учителя не помогли Мини стать художником.

Рассматривая художественную ситуацию Италии начала XVI столетия, нельзя не отметить усиливающееся противоречие между заимствованной из кватроченто идеей об общем стиле мастерской и развивающимся в чинквеченто представлением о роли профессионального личного авторства. Разграничение этих концепций нашло яркое отражение в творческом методе Микеланджело. Обладая закрытым и конфликтным характером, считая своим главным призванием скульптуру, он предпочитал индивидуальную работу с рисунками коллективной работе мастерской. Его подход к организации работы над росписями Сикстинской капеллы изначально не предполагал наличие учеников. Вся помощь команды, собранной для этого случая, была связана с возведением лесов, нанесением предварительного слоя штукатурки и техническим переносом рисунков с картонов на стены.

Кроме того, Буонарроти искренне презирал «механические» приемы, сопутствующие обучению рисованию, такие как координатные сетки. Он призывал своих коллег доверять только суждению глаза (giudizio dell'occhio) и ловкости руки (ubbidienza della mano). Согласно Вазари, Микеланджело говорил, что «циркуль следует иметь в глазу, а не в руке, ибо рука работает, а глаз судит». Эта позиция Микеланджело исключала для его ассистентов возможность облегчить освоение техники рисунка.

Мы проясним, какими целями руководствовался Микеланджело, посвящая немало времени обучению юношей, и выясним, в чем состояли его педагогические приемы. Изучение рисунков и ученических копий позволит увидеть сокровенный обмен между мастером и его подопечными.

Ключевые слова: Ренессанс, Микеланджело, мастерская, система преподавания, творческая индивидуальность, чинквеченто, суждение глаза, Антонио Мини, копии рисунков

Maria Dunina
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

Michelangelo-Educator: Creative Individuality and Teaching Method

In the lower right corner of Michelangelo's drawing from the British Museum, he wrote a brief instruction for his faithful but not outstanding pupil Antonio Mini: "Draw Antonio, draw Antonio. Draw and do not waste time" (circa 1524). Judging by the unsuccessful attempt of Antonio Mini to copy Michelangelo's sketch depicting Madonna and the child, which can be seen near this inscription, he lacked practice and understanding of the basics of the art of drawing. However, neither eight years spent in the house of Michelangelo, nor the careful guidance of the teacher made Mini an artist.

Considering the artistic situation in Italy at the beginning of the 16th century, one cannot doubt the growing contradiction between the idea of the general style of the workshop borrowed from the Quattrocento and the idea of the role of professional personal authorship developing in the Cinquecento. The delineation of these concepts was vividly reflected in the creative method of Michelangelo. Possessing a closed and conflicting character, considering his main vo-

cation a sculpture, he preferred individual work with drawings to the collective work of the workshop. His approach to organizing the work on the paintings of the Sistine Chapel did not initially presuppose the presence of pupils as well. All the help of the team collected for this case was related to the construction of scaffold and the application of a preliminary layer of plaster, the technical transfer of drawings from cartoons to the walls.

In addition, Buonarroti sincerely despised the "mechanical" techniques that accompany the teaching of drawing, such as squaring grids. He urged his colleagues to trust only the judgment of the eye (giudizio dell'occhio) and the obedience of hand (ubbidienza della mano). Vasari ascribes to Michelangelo the words "it is necessary to have compass in the eyes and not in the hand, for the hands execute, but the eye judges". This position excluded for Michelangelo's wards the opportunity to facilitate the mastering of drawing techniques.

We will clarify the goals of Michelangelo's devoting a lot of time to the education of young men, and find out what his pedagogical methods were. We will look at drawings that allow us to see the intimate exchange between master and his pupils.

Keywords: Renaissance, Michelangelo, workshop, teaching method, creative individuality, Cinquecento, giudizio dell'occhio, Antonio Mini, copying of drawings

Биленкина Анастасия Кирилловна
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

Проблема imitatio в графическом наследии Якопо Понтормо

Понятие imitatio в контексте ренессансной эстетической мысли, а впоследствии и художественной практики приобрело значение композиционного и стилистического подражания художника произведениям других мастеров, которое предполагало возможность интерпретации исходного образца в соответствии с индивидуальной художественной манерой.

Метод графического копирования произведений других художников становится особенно распространенным в творчестве рисовальщиков Высокого Возрождения, тогда как сама по себе практика копирования как часть учебного процесса относится еще к XV в. Именно рисунок был первой стадией

получения художественного образования в мастерской художника. Ученики копировали работы своего мастера и других художников для их изучения и постановки руки. В XVI в. в определение имитации как изображения вносится прежде отсутствовавший оттенок «выдумки» (invenzione), привнесения чего-то нового, полностью оправдывавший возможную дистанцию между реальным объектом и конечным результатом его изображения.

Очень показательным примером в контексте теоретических обоснований приема подражания и его практического воплощения может послужить творчество Якопо Карруччи, прозванного Понтормо, одной из ключевых фигур раннего флорентийского маньеризма. В его жизнеописании Дж. Вазари непрерывно дает самые лучшие характеристики живописной манере Понтормо, считая его художественные способности природным даром и талантом, который он с таким успехом демонстрирует во всех созданных им произведениях. Однако сильные изменения не в лучшую сторону, по мнению Вазари, претерпевает творчество художника вследствие его знакомства с гравюрами Альбрехта Дюрера, которые приобретают огромную известность в среде итальянских художников этого периода и для большинства из них становятся предметом внимательного изучения и подражания. Безусловно, этот процесс не обошел стороной и Понтормо и, как видно на примере его графических произведений, оказал неоспоримое влияние на дальнейшее развитие живописной манеры художника. Интересна позиция Вазари относительно сути подражания у Понтормо: живописец вправе подражать замыслу другого художника, что неизбежно ввиду наличия определенного набора тем и сюжетов, однако при этом мастер никогда не должен уступать своей собственной художественной манере в пользу имитации почерка другого художника. Так, жизнеописание Понтормо приобретает у Вазари характер своего рода поучения и примера опасности подражания манере других художников.

Анализируя корпус рисунков Понтормо, относящийся к росписям Чертозы в Галуццо, можно наиболее ясно проследить то влияние, которое оказало изучение гравюр Дюрера не только на композиционные решения художника, но и на стилистические особенности его графической манеры 20-х годов XVI в. (рисунки «Путь на Голгофу», «Моление о чаше», «Ужин в Эммаусе»). Наиболее ясно это прослеживается именно в графических работах мастера, что связано не только с посредственной сохранностью некоторых его живописных произведений, но и благодаря той наглядности,

которую предоставляет нам жанр наброска. Таким образом, пример графического наследия Понтормо позволяет оценить значимость проблемы подражания как художественного приема для изучения творческого метода художника, его художественных интересов и предпочтений, а также того влияния, которое оказала на его работы стилистика гравюр Дюрера.

Ключевые слова: рисунки, Понтормо, подражание, Дюрер

Anastasia Bilenkina
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

The Concept of "Imitatio" in the Graphic Heritage of Jacopo Pontormo

The concept of "imitatio" in the context of the aesthetic Renaissance thought and later in the artistic practice itself acquired the value of compositional and stylistic imitation of the famous artworks by other artists and also entailed the ability to interpret the original sample in accordance with the individual artistic manner.

Such method of copying works of other artists in graphics is becoming particularly common and reaches its heyday in the works of draftsmen of the High Renaissance, while the practice of copying itself as part of the educational process dates back to the 15th century. It was the drawing that was the first stage of the art education in the studios of the artists. The apprentices copied the works of their master, as well as the works of other artists for their study and also for the drawing practice. In the 16th century the previously missing element of the invention (invenzione), the introduction of something new, was introduced to the definition of imitation as the creative process, thus fully justifying the distance between the real object and the final result of its image.

A very illustrative example in terms of theoretical argumentation of the imitation technique and its practical implementation can be seen in the oeuvre of one of the key figures of early Florentine mannerism — Jacopo Carucci, widely known as Pontormo. In his "Lives…" G. Vasari permanently gives his best characteristics of Pontormo's picturesque manner, considering his artistic abilities as a natural gift and talent successfully demonstrated by all his works. However, an artist's creative activity experiences major changes (and not for the better, according to

Vasari), as a result of his acquaintance with the engravings of Albrecht Dürer, acquiring a great fame with the Italian artists of this period and becoming a subject of careful study and imitation for most of them. Undoubtedly, this process also affected Pontormo which is examplified with his graphic works and had an undeniable impact on the further development of the artist's painting style. Vasari's position regarding the essence of Pontormo's imitation is quite interesting: the painter has the right to imitate the idea of another artist, which is inevitable in view of the presence of a certain set of themes and subjects, but the master should never yield to his own artistic manner in favor of imitating the style of another artist. Thus, the biography of Pontormo written by Vasari acquires the tone of admonition and an example of apprehension as related to imitation of the manner of others. Analyzing the corpus of Pontormo's drawings relating to the frescoes of the Certosa di San Galluzzo, we can clearly see how the study of the Dürer's prints influenced not only the artist's compositional decisions, but also the stylistic features of his graphic manner in the 1520s (the drawings "The Procession to Calvary", "Agony in the Garden", "The Supper at Emmaus"). This is most clearly seen in the graphic works of the master, which is not only due to the mediocre preservation of some of his paintings, but also due to the clarity provided with the genre of the sketch itself. So the case of Pontormo's graphic heritage allows us to assess the importance of the problem of imitation as an artistic technique for the study of the artist's creative method, of his artistic interests and preferences, as well as of the influence that the style of Dürer's engravings had on his works.

Keywords: drawings, Pontormo, imitation, Durer

Расторгуев Василий Алексеевич
Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Российская Федерация

Горизонты в атрибуции: о двух итальянских мраморных рельефах с изображением апостолов из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина

Доклад будет посвящен двум небольшим по размеру парным мраморным рельефам с изображением апостолов с книгой, хранящимся в собрании

ГМИИ им. А. С. Пушкина. Не фигурирующие до сих пор ни в одной научной публикации, рельефы все еще мало известны специалистам и представляют собой несомненный интерес с точки зрения атрибуции и круга связанных с ней вопросов. Поступившие в собрание ГМИИ в 1936 г., рельефы традиционно приписывались неизвестному итальянскому скульптору XVI столетия, предположительно, из Венеции. Точное происхождение, предназначение и даже иконография этих рельефов до сих пор не установлены. Ряд особенностей исполнения ставит перед исследователем вопросы стилистического и иконографического характера, которые не позволяют считать традиционную атрибуцию полностью удовлетворительной. Вместе с тем, новейшие данные, полученные при сопоставлении этих памятников с памятником южноитальянской скульптуры — рельефами кафедры собора в г. Нола близ Неаполя, на юге Италии, работы мастера Джованни да Нола (1478–1559), учившегося у Бенедетто да Майано, дают интересные результаты. Дополнительно усложняет атрибуцию то обстоятельство, что кафедра Джованни да Нола дошла до наших дней, будучи до неузнаваемости отреставрированной неаполитанским скульптором второй половины XIX века Сальваторе Чеппаруло, работавшим в стилистике подражания старым мастерам. Вопрос о соотношении в ней подлинных и «новых» элементов, занимающий современных исследователей, одинаково актуален и в отношении скульптур из ГМИИ. В полном соответствии с тематикой конференции, эта отдельная атрибуционная проблема сама являет собой пример горизонта в классическом гадамеровском определении: становясь «полем зрения, охватывающим и обнимающим все то, что может быть увидено из какого-либо пункта».

Ключевые слова: итальянская скульптура Возрождения, Джованни да Нола

Vasily Rastorguev
The Pushkin State Museum of Fine Arts, Russian Federation

Horizons in attribution: on two Italian marble reliefs depicting the Apostles from the State Pushkin Museum collection

The paper concerns two small marble reliefs depicting Apostles from the collection of Moscow State Pushkin Museum of Fine Arts. Hardly found in the special

literature, the reliefs present a problem from an attributional standpoint. Since these reliefs entered the Moscow Museum collection in 1936, they have been traditionally ascribed to an unknown Italian master of the 16th century, working in Venice. In works in question there is no clear data on their provenance origins, designation and even iconography. Several iconographic and stylistic details preclude the author from accepting the traditional attribution. Recent data based on comparison of the reliefs in question with a lesser-known work of South Italian sculpture — the pulpit in Santa Maria Assunta in Nola, near Naples, is of importance in this regard. The pulpit in Nola, created by Giovanni da Nola (1478–1559), a pupil of Benedetto da Maiano, was restored beyond recognition in the late 19th century by an accomplished Neapolitan sculptor Salvatore Cepparulo who worked in the style of the old masters. It presents the same kind of problems as the reliefs from the Moscow museum do, thus forming a departure point for an attributional case. It is necessary to determine what elements of the pulpit created by Giovanni da Nola, as reliefs from Moscow State Pushkin Museum of Fine Arts, are authentic or have been added later. In doing so, the author stays true to H. Gadamer's definition of horizon, striving for a range of vision that includes everything that can be seen from a particular vantage point.

Keywords: Itaian Renaissance sculpture, Giovanni da Nola

Ушакова Вероника Георгиевна
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

Целое и части в ордерных решениях Пирро Лигорио в свете новых исследований архитектуры позднего римского маньеризма

Отношение к ордеру и, шире, к самой архитектурной поверхности — это тема, проявляющая себя с особой отчетливостью, начиная примерно с середины XVI столетия и именно в Риме, где проблема интерпретации нормативной античной традиции и возможности испытания ордерной антропологии с точки зрения воспроизведения архитектурных памятников усматриваются самым наглядным способом. В постройках Рафаэля,

Микеланджело и в полной мере — в архитектуре Джулио Романо можно найти характерный для маньеризма антиклассический набор ордерных решений: алогизм, асимметрию, цитаты — прямые и косвенные — из античных памятников, сочетающиеся на той же самой стене с абсолютно невозможными для античности решениями. Ситуация колоссального расширения знаний об античности во второй половине XVI столетия, когда античность становится много лучше изучена и доступна, даже чем в годы Рафаэля и Микеланджело, в данном контексте открывает возможность большего, чем прежде, количества возможных интерпретаций нормативной шкалы употребления ордера в классической римской ситуации, где следование этой шкале становится вовсе не обязательным, проступая со сбитой вариативностью и сбитым ритмом в разных памятниках с разной пластической настойчивостью.

Этот специфический художественный язык, столь ярко выраженный в Палаццо Те в Мантуе, выглядит как пародия на античность и как ее буквальное копирование; в нем есть образованность, изысканность и изящество, но в нем же мы видим намеренное отступление от античности, даже некое восстание, бунт против нее и против ее образцов. В архитектуре следующего поколения эти противоречия не столь заметны: знание подлинной античности делается все более точным, а антиклассические смещения в ордерных решениях — не столь очевидны. Тем не менее поверхность архитектурного сооружения, в первую очередь, — система ордерных решений — продолжает свойственную раннему маньеризму игру контрастов, противоречий, сопоставлений, искажений и реинтерпретаций античности.

В данной ситуации совершенно особое место занимают постройки Пирро Лигорио. Лигорио точнее и старательнее других воспроизводит отдельные элементы римской художественной традиции. Эта археологическая достоверность у него проявляет себя на уровне как бы выученного наизусть урока античности, где сама античность предстает как набор готовых форм, использование которых происходит через тщательную выборку отдельных пластических и структурных элементов, а не построение полномерной художественной — и, в частности, ордерной — системы в целом. Создание этих нескладных вещей у Пирро строится на новом собирании и формировании формы, где маньеристическая комбинаторика дает возможность воспроизведения античных элементов в неантичных их сочетаниях (отдельное внимание в докладе будет уделено стуковой декорации

цилиндрического свода Лоджетты Казино Пио IV). Лишь у него оказывается столь наглядна и понятна эта именно игра в археологически доступную римскую античность на манер аппликации, где чем точнее оказывается знание самой античной формы — тем сильнее становится желание ее испытания в пределах классической системы.

Не это ли и считать некогда состоявшейся античностью, удивительно несостоявшейся в XVI столетии?

Ключевые слова: маньеризм, античная традиция, Пирро Лигорио, Рим, Архитектурный ордер, Казино Пио IV, Поверхность в архитектуре

Veronika Ushakova
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

The Whole and the Parts of the Architectural Orders of Pirro Ligorio in the Light of New Studies of the Late Roman Mannerist Architecture

The attitude to an architectural order and to an architectural surface is a theme having appeared to persevere in Rome after the 1540s when the problem of interpretating the normative tradition of the classical antiquity and the possibility of examination of the order's anthropology became particularly evident. A range of anticlassical methods characteristic of the Mannerism can be found already in the buildings of Raphael, Michelangelo and entirely of Giulio Romano various interpretations of the architectural orders. The variability of the range lies in the application of alogisms, asymmetry, quotations — direct and indirect — in which antique forms are reproduced with a maximum of accuracy but in the anti-antique compilations. Particular attention should be given to the problem of Ligorio's perception not only of the 'scientifically accurate' reproduction of Rome, but also of the Roman architectural tradition of Cinquecento.

This architectural language so well pronounced in the Palazzo Te in Mantua seems like a parody of classical antiquity and its literal reproduction; it has certain education, sophistication and grace — but also egregious deviations from this very antiquity whereat the interest is concentrated more on detail than on the organization of the form as a whole. In the buildings of the following generation

(the Villa Giulia, the Farnese Palace in Caprarola, the Villa Lante in Bagania of Giacomo Barozzi da Vignola; the Villa Medci and the Villa Giulia of Bartolomeo Ammannati, the Casino Pio IV and the Villa d'Este in Tivoli of Pirro Ligorio) these contradictions are more limited. While the knowledge of the classical antiquity becomes more exact, the anticlassical interpretation of the architectural orders gets less evident. It nevertheless appears that the linguistic construction of the architectural surface continues the typical game for the early mannerism of the contrasts, conflicts, comparisons, perversions and reinterpretations of the Roman antiquity.

Ligorio more precisely and more carefully reproduces certain elements of the Roman artistic tradition. This archeological veracity comes out at the level of a quasi-overlearned lesson of the classical antiquity, whereat the antiquity itself appears as a set of ready-made forms, which could be used through a careful selection of individual plastic and structural elements, rather than a full reconstruction of the Roman attitude to the architectural surface. The creation of this forms, not exactly reliable towards the archaeological knowledge of Rome by Pirro, is based on a new collection and formation of an Order or a Surface, whereat the Mannerist configuration enables reproducing elements derived from the Roman Antiquity in their nonantique combinations (a special attention would be focused on the stucco decoration of the barrel vault of the Loggetta in Casino di Pio IV). Ligorio's passion to exercise the control of classical antiquity therefore causes a game in the manner of application, where turns out that the more accurate the knowledge of the Antique form is in the stronger is the desire for its examining within the classical system.

Is that not what could be considered as a sometime evolved antiquity surprisingly failed in the 16th century?

Keywords: mannerism, Roman Antiquity, Pirro Ligorio, Rome, architectural order, Casino Pio IV, architectural surface

Кузнецова Юлия
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

Ботанические сады в Падуе и Пизе в XVI веке: истоки, типология и влияния

В центре нашего доклада — первые ботанические сады в мире, созданные практически одновременно в Падуе и Пизе в середине XVI в. Они отражают особую культурную ситуацию, которая сложилась на территории Европы вообще и Италии в особенности на рубеже XV–XVI вв. Великие географические открытия, распространение естественно-научных интересов, развитие науки и техники расширили границы окружающего мира и в Европу устремился поток новых знаний и товаров, причем у итальянцев одних из первых обнаружилась страсть к собирательству и коллекционированию растений и животных и вообще всяких занимательных предметов.

Развитие и распространение новых идей в обществе способствовало изменению системы мышления, влияло на образовательный процесс, в частности, привело к тому, что медицина и ботаника становятся наиболее успешно развивающимися областями естествознания в университетских кругах. Появляющиеся при медицинских факультетах ботанические сады XVI в. представляют собой процесс трансформации сада в оплот науки и преподавания, демонстрирующий связь между медициной, фармакологией и ботаникой, в них античная традиция прямого наблюдения за природой получает свое продолжение на совершенное новом — научном уровне.

Эти ботанические сады являются частью общего явления — ренессансных садов Италии конца XV — начала XVI в., концептуально отражают общие идеи и схемы, выработанные в данный исторический период, над созданием их трудились лучшие умы своего времени, и они вызвали неизменное восхищение у современников своей новизной замысла и красотой исполнения. Вместе с тем, эстетический компонент ботанических садов в отечественной литературе практически не изучен, в то время как в за-

падной традиции имеются несколько монографий, посвященных историческим ботаническим садам.

В докладе показаны особенности садово-паркового искусства в эпоху Ренессанса в Италии; рассмотрены функции ботанических садов, поскольку они определяли специфику организации пространства и ряд других особенностей; проанализировано эстетическое отношение современников эпохи к феномену природы вообще и к садам в частности; определены основные принципы ренессансной эстетики и их реализация в садово-парковом искусстве на примере двух конкретных памятников.

Ключевые слова: садово-парковое искусство, ботанические сады, пиза, падуя, ренессансные сады

Yulia Kuznetsova
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

Botanical gardens at Padua and Pisa in the 16th century: Origins, Typology and Influence

My paper focuses on the first Botanical gardens in the world, created in Padua and Pisa in the middle of the 16th century. They show a special cultural situation that developed in Europe and Italy in the 15th–16th centuries. The Age of Discovery, the development of natural science and technology extended the boundaries of the world a the flow of new knowledge and products rushed to Europe, with the Italians who were among first to discover a passion for gathering and collecting plants and animals and all sorts of curiosity items.

The development and dissemination of new ideas in the society contributed to a change in the system of thinking, influenced the educational process, led to the fact that medicine and botany were becoming the most successfully developing areas of natural sciences. The botanical gardens founded at the faculties of medicine transformed the garden into a center of science and teaching, demonstrating the relationship between medicine, pharmacology and botany, where the ancient tradition of direct observation of nature gets its development at a perfectly new scientific level.

These botanical gardens are part of the phenomenon of the Renaissance gardens of Italy in the late 15th — beginning of the 16th century; they conceptually reflect ideas and schemes developed in that historical period. They were created by the best minds of the time and they called for admiration of contemporaries for their originality of conception and beauty of execution. At the same time, the aesthetic component of the botanical gardens in our science is practically not studied, while in the Western tradition there are several monographs on historical botanical gardens.

The paper shows the features of landscape gardening art in the Renaissance in Italy; the functions of the botanical gardens, as they determine the specifics of the organization of space and other features; analyzes the aesthetic attitude of contemporaries to the phenomenon of nature and to gardens; defines the basic principles of the Renaissance aesthetics and their implementation in these two specific monuments.

Keywords: garden design, botanical garden, Pisa, Padua, Renaissance gardens

Ефимова Елена Анатольевна
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

Рим без границ: французская художественная диаспора в Риме в середине XVI века

Sacco di Roma, разгром Рима войсками Карла V в 1527 г., создал в городе уникальную культурную ситуацию. Разрушение всех барьеров и границ привело к тому, что в город массово хлынули путешественники со всех концов Европы: наемники, дипломаты, авантюристы всех мастей, просто любопытные и, в числе прочих, художники. Приезжая в Рим учиться на примерах античного и ренессансного искусства, они привносили свои вкусы, интересы, формы и методы работы. Этот процесс наиболее наглядно отразили архитектурный рисунок и гравюра.

На примере французских мастеров, работавших в Риме в 1530–1560-е годы. мы намерены проследить, какие новые жанры и формы возникали на пересечении традиций севера и юга, как французские художники ин-

тегрировались в римскую интеллектуальную и творческую среду, взаимодействовали с ней, и какие плоды приносило это взаимодействие.

Потребность в широком распространении знаний об античных и ренессансных памятниках Рима породила такие жанры, как архитектурная ведута и видовая гравюра, в которых широко подвизались как фламандские (М. ван Хемскерк, И. Кох и др.), так и французские мастера (А. Лафрери, Н. Беатризе, Э. Дюперак). Некоторые французы (Г. Филандрие) стали участниками римских гуманистических кружков и объединений, в частности, Витрувианской академии, или сотрудничали с ними, принимая участие в археологических раскопках и зарисовках древних памятников. Французские коллекционеры выступали активными участниками римского художественного рынка. Французских учеников или помощников можно обнаружить в окружении крупнейших итальянских мастеров этого времени: А. да Сангалло младшего и А. Палладио.

При этом французы приезжали не только учиться и усваивать достижения ренессансной культуры. Они вносили и собственный вклад, развивая те направления архитектурной графики, которые были им близки. Интересным феноменом, возникшим на пересечении разных культурных традиций, стало распространение в Риме в конце 1540-х — начале 1550-х годов. группы рисунков фантастических реконструкций античных древностей, в которой традиции раннего итальянского Ренессанса сочетались с опытом французских гуманистов и рисовальщиков.

Ключевые слова: архитектурные рисунки, гравюры, археологические раскопки, изучение античных памятников

Elena Efimova
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

Rome Aut of Borders: The French Artistic Diaspora in Rome in the Middle of the 16th Century

Sacco di Roma, the defeat of Rome by the troops of Charles V in 1527, created a unique cultural situation in the city. Destruction of all barriers and borders led to the fact that travelers from all over Europe came flooding into the city:

mercenaries, diplomats, adventurers of all kinds, just curious and, among others, artists. Coming to Rome to learn from examples of ancient and Renaissance art, they brought their own tastes, interests, forms and methods of work. This process was most clearly reflected in the architectural drawing and engraving.

On the example of French masters, who worked in Rome in the 1530–1560s we intend to trace what new genres and forms arose at the intersection of the traditions of the North and the South, how French artists integrated into the Roman intellectual and creative environment, interacted with it and what results this interaction brought about.

The need for a wide dissemination of knowledge about the ancient and Renaissance monuments of Rome gave rise to such genres as architectural landscape and city views engraving, in which both the Flemish (M. van Heemskerck, H. Cock etc.) and the French masters (A. Lafréry, N. Beatrizet, E. Dupérac) worked. Some Frenchmen (G. Philandrier) became participants of Roman humanistic circles and associations, in particular, Academia della Virtù, or collaborated with them, taking part in archaeological excavations and sketchings of ancient monuments. French collectors were active participants in the Roman art market. French students or assistants can be found surrounded by the greatest Italian masters of this time: A. Da Sangallo Jr. and A. Palladio.

At the same time the French came not only to study and learn the achievements of the Renaissance culture. They also made their own contribution, developing those areas of architectural graphics that were close to them. An interesting phenomenon that arose at the intersection of different cultural traditions was the spread in Rome in the late 1540s — early 1550s of a group of drawings of fantastic reconstructions of ancient antiquities, in which the traditions of the early Italian Renaissance were combined with the experience of French humanists and draftsmen.

Keywords: architectural drawings, engravings, archaeological excavations, study of ancient monuments

Субботина Ольга Владимировна
Библиотека Российской академии наук, Российская Федерация

Между рукописной и печатной книгой: проблема изобразительных источников во французских Часословах конца XV — первой трети XVI века

Французские ранние печатные Часословы — особое явление в истории европейской книги, еще тесно связанное с рукописной традицией, но уже подчиняющееся новым требованиям печатного воспроизведения литер и образов. Переходный характер подобных изданий определил не только особый подход к тексту, декору и выбору иконографических образцов, но и породил в дальнейшем большое количество дискуссий вокруг подобных книг, начиная с самого их названия и происхождения и заканчивая атрибуционными и методологическими проблемами.

Печатные Часословы появились в Италии, на французской же почве первые экземпляры вышли из типографии в 80-х годах XV в. Иллюстрированные книги связаны с именем Жана дю Пре и Миссалом Вердена (Missal Verdun) они были напечатанны в его типографии в 1481 г. в Париже и стали новым типом издания, украшенным гравюрами. Содержание рукописных европейских Часословов XIV–XV вв., при соблюдении общей структуры и основных разделов, было весьма разнообразным, печатные же издания конца XV — первой трети XVI в., особенно те, которые предназначались массовому читателю, были более унифицированы и включали: календарь, фрагменты Евангельских текстов, молитвы, обращенные к Христу и Богоматери, Святому Духу, Животворящему Кресту и Троице, покаянные псалмы, литании, молитвы некоторым особенно почитаемым святым и об умерших. Исходя из этого, возникает круг вопросов, связанных с происхождением Часословов, а также с близостью другим типам молитвословов и богослужебных книг: например, Псалтирям с дополнениями, появившимся в XIII в. и содержащим также календари и молитвы об усопших. Подобного рода сближения на уровне содержания и текста не могли не отразиться и на изображениях, что делает проблему миграции и переработки иконографических образцов разными француз-

скими типографиями одной из важнейших в изучении книжной графики этого периода.

Изобразительные аналогии в печатных и рукописных Часословах можно выявить как на уровне декоративных деталей и особенностей шрифта, так и больших фигуративных изображений: от гравюр, имитирующих маргиналии на полях рукописей, и «миниатюрированной гравюры» до иконографических схем и программ, переместившихся из манускриптов в печатные книги.

Целью данного доклада является не только выявление сложных взаимосвязей между миниатюрами литургических книг и гравюрами ранних печатных Часословов как на микроуровне (орнамент), так и на макроуровне (иконография), но и анализ некоторых дискуссионных вопросов, возникающих в связи с изучением ранних печатных молитвословов.

Ключевые слова: французский печатный Часослов, манускрипт, гравюра, орнаментальные бордюры, иконографические образцы

Olga Subbotina
Library of the Russian Academy of Sciences, Russian Federation

Between Manuscript and Printed Book: Problem of Figurative Sources in the French Books of Hours in the End of 15th — First Third of 16th Centuries

French printed Books of Hours dated back to the 15th and early 16th centuries can be viewed as unique items. Their connection with handwriting tradition makes them outstanding. This connection concerns both their iconography and decorative design. Transitional nature of this type of books determined particular approach to the text, decoration and iconographical models; it also gave rise to a lot of discussions around these books: from theirs titles and genesis to attribution and methodological problems.

First Books of Hours were printed in Italy, in France they appeared in the 80th of the 15th century. The content of the above mentioned printed Books of Hours varied considerably. As for printed versions dated back to the 15th century, they usually contained Calendar, Gospel's extracts, God's, Virgin Mary's and Holy

Trinity Prayers, Penitential Psalms, Litany, some especially respected saints and also Office of the Dead. Therefore, some questions arise connected with genesis of Books of Hours and their affinity with other books of prayer and liturgical books: for example, Psalter with supplement which appeared in the 13th century and also included Calendar and Office of the Dead. Such convergence of texts and content could not but influence images. As a result of the above-said we might say that the problem of migration and transformation of iconographical models by different French typographies is one of the most serious and interesting in researching of book engraving of this period.

The visual similarities between manuscripts and printed Books of Hours can be detected not only in the decorations, ornament and letters but also in big engraving pictures: from images imitating the marginalia in the margin of manuscripts and "miniaturized engraving" to iconographical models and programmes which had been transfered from handwriting to printed book.

The essential task of this paper is to analyze the complicated connections between illuminated liturgical books and codices with engravings as well as to research some debatable questions concerning the early French printed Book of Hours.

Keywords: French printed Book of Hours, manuscript, engraving, ornamental border, iconographical models

Сошникова Ксения Владимировна
Университет Париж-Сорбонна, Российская Федерация

Образ женщины во французских трактатах конца XV — начала XVI века

На заре французского Ренессанса, в эпоху правления Людовика XII, для придворной культуры Франции искусство книги приобретает большую значимость. По заказу Людовика XII, его супруги Анны Бретонской, кардинала Жоржа Амбуазского и членов королевского двора создаются прекрасные образцы французской рукописной книги, которые сформировали богатые библиотеки. С развитием книгопечатания подобные произведения становятся доступными для более широкой аудитории. В это время,

отмеченное Итальянскими войнами и влиянием итальянского гуманизма на французское общество, появляются многочисленные переводы греческих и латинских авторов на французский язык. Большую популярность приобретают трактаты, посвященные различным аспектам человеческой жизни, одним из которых является брак и отношения между мужчиной и женщиной. Среди этих сочинений выделяются моральные произведения, представляющие богато проиллюстрированные сборники женских биографий.

В своем докладе автор рассмотрит репрезентацию женских образов во французских трактатах конца XV — начала XVI в., в эпоху правления Людовика XII и Анны Бретонской. На основе рукописей и печатных изданий из коллекций Российской Национальной библиотеки (РНБ) и французских собраний, в числе которых имеются личные книги французской королевской четы, будет показано, как изображали и видели место и роль женщины в обществе на рубеже XV–XVI вв. Автор также коснется вопроса иконографии королевы Анны Бретонской и ее рукописных книг из собрания РНБ («Рассуждения о бракосочетании Поллиона и Эвридики», «Стихотворные послания на французском языке, посвященные Анне Бретонской и Людовику XII»). В докладе будет поднят вопрос о взаимосвязи и взаимодополняемости жанра миниатюры в рукописи, иллюстрации в печатном издании и текста сочинения, воспроизведенного в книге. Для этого мы прибегнем к изучению не только иллюстраций, связанных с женскими образами в источниках конца XV — начала XVI в., но и обратимся к текстологическому анализу источников. Это позволит рассуждать о границах разных видов художественных жанров в рамках отдельного произведения искусства, в данном случае искусства рукописной и печатной книги.

Ключевые слова: французский Ренессанс, Людовик XII, Анна Бретонская, французская миниатюра, французская рукописная книга, книгопечатание во Франции

Kseniia Soshnikova
Paris-Sorbonne University, Russian Federation

The Image of Women in French Treatises from the Late 15th to Early 16th Centuries

At the dawn of the French Renaissance, during the reign of Louis XII, the art of a book acquired considerable importance for the court culture of France. Beautiful samples of manuscript book were created on request of Louis XII, Anne of Brittany, cardinal Georges d'Amboise and the members of the royal court. They formed rich libraries. The development of book printing improved the accessibility of similar works for a broader audience. In those times marked by the Great Italian Wars and an influence of Italian humanism on the French society, various translations of Greek and Latin works appeared. The treatises became increasingly popular and they were dedicated to the different aspects of human life: marriage, relations between men and women. Those pieces included the moral works which represented generously illustrated collections of women biographies.

In the report the author will consider the representation of the image of women in French treatise from the late 15th to early 16th centuries, during the reign of Louis XII and Anne of Brittany. Basing on the manuscripts and printed books from the Russian National Library and the collections of France which contains the personal books of the French royal couple, the contributor will show the image and the role of women in society at the turn of the 15th–16th centuries. The author will touch upon the question of queen Anne of Brittany iconography and her personal manuscript books from the Russian National Library ("Le Discours de Plutarque, Sur le Mariage de Pollion & Eurydice", "Epistres en vers françois dédiées à Anne de Bretagne et Louis XII"). The report will raise the issue of interaction and complementarity among the genre of miniature in the art of manuscript, the genre of illustration in printed book and the text of a piece of writing. To do so the author will deal not only with studying illustrations depicting women in French sources from the late 15th to early 16th centuries, but also with a textological analysis of the manuscripts and printed books. That will make it possible to talk about the borders of various art forms in the context of individual works of art, in this particular case the art of the manuscript and printed book.

Keywords: French Renaissance, Louis XII, Anne of Brittany, French miniature, French manuscript book, printing in France

Костенко Алена Александровна
Российский государственный гуманитарный университет, Российская Федерация

Природные мотивы, отлитые по натуральным моделям, в творчестве Венцеля Ямнитцера и Бернара Палисси

Влияние интереса к окружающему природному миру и естественной истории, значимости эмпирического опыта в искусстве XVI в. проявилось в поиске максимально достоверных способов воплощения образов живой и неживой природы. В декоративно-прикладном искусстве этого периода получает развитие техника отливки с утратой модели, применявшаяся при создании элементов декора изделий из серебра и глины. В Нюрнберге эта техника, известная с античности, была развита в ювелирной мастерской Венцеля Ямницера (1505–1585), где производились серебряные кубки, шкатулки и другие предметы, украшенные раковинами, фигурками представителей мелкой фауны и миниатюрными растениями. Ямнитцер сделал отливки с многих мелких животных, но особой славы добился умением отливать тонкие стебли трав и цветы.

Сходную технику применял естествоиспытатель и мастер-керамист из Франции Бернар Палисси (ок. 1510 — ок. 1589). Натурализм созданных им работ отвечает наглядной демонстрации природы, являясь своеобразным «театром» органической жизни водоема. Палисси известен относительно небольшим количеством дошедших до нас овальных блюд, называвшихся «сельскими глинами» (rustiques figulines), украшенными расписными рельефными изображениями и покрытыми глазурью. Основной темой этих произведений является мир водных обитателей, земноводных, небольших животных или растений: ящериц, лягушек, змей. Популярность произведений мастерской Палисси вызвала череду подражаний стилистике его работ.

Подобные объекты представляют интерес как пример синтеза в художественном произведении естественного и искусственного, а также явля-

ются образом того, как предмет повседневного использования — блюдо, кубок или ваза приобретают символические функции и наглядно демонстрируют многообразие и динамику жизни природы, достоверно воплощают фрагмент наблюдаемой реальности в артефакте.

В докладе предполагается рассмотреть образную специфику произведений и технические приемы работы обоих мастеров, особенности использования технологии литья с натуральных моделей.

Ключевые слова: природные мотивы в искусстве, немецкое серебро, французская керамика, технология живого оттиска, сельские глины

Alyona Kostenko
Russian State University for the Humanities, Russian Federation

Natural Motifs Cast on Natural Models in the Art of Bernard Palissi and Ventsel Yamnittser

The pattern of the wildlife and artificial nature presented by the empirical experience of the artists in the 16th century shows their interest in the surrounding natural world and natural history as well as corresponding techniques worked out by them.

Developed in the art and crafts of that period is the technology of casting with a model loss. It was applied in creating décor elements of products from silver and clay. This technique known since antiquity from Numberg further advanced in the jewelry workshop of Ventsel Yamnittser (1505–1585) where silver cups, caskets and other objects were decorated with shells, figures of faunal shapes and those of tiny plants. Yamnittser made moulds of lots of small animals, but he achieved fame for his skillful casting thin herb stalks and flowers.

A similar technique was used by Bernard Palissi (ca. 1510 — ca. 1589). Naturalism in his art works presents a close portrayal of natural objects as is his specific "theatre" of a pond's organic life. Palissi is well-known for his oval dishes decorated with painted relief images covered with glaze. He called them rustiques figulines. Survived in a relatively small number, their theme covers the variety of the world of amphibians, small animals, such as lizards, frogs and

snakes. Palissi's works were so popular that they brought forth a series of stylistic imitations.

The art products of the sort considered are of interest as a case of artful synthesizing life in its natural and artificial aspects. At the same time these are the objects to symbolize their own daily life functions and the artefacts authentically embodying fragments of the observed reality.

Keywords: natural motives in art, the German silver, the French ceramics, technology of a live print, rural clays

Окрошидзе Лия Гурамиевна
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

Михель Зиттов. Создавая портрет эпохи

Михель Зиттов — уникальный художник, годы творчества которого приходятся на вторую половину XV — первую треть XVI в. Он родился в Ревеле, в семье, тесно связанной с искусством, поэтому его дальнейшая судьба была во многом предопределена уже с самого детства. В юности Зиттов уехал на обучение в Брюгге к выдающемуся живописцу Гансу Мемлингу, который сформировал художественные вкусы и чувство портрета у юного мастера. Несмотря на то, что Зиттов работал при дворе многих европейских монархов и оставил после себя достаточное количество портретов, имя его на очень долгое время было забыто в истории искусств.

Авторство многих работ поставлено под сомнение, например, портрет английского короля Генриха VII 1505 г. из Национальной портретной галереи в Лондоне. Он был заказан неким Эрманом Ринком, послом императора Священной Римской империи Максимилиана I, и является проявлением процесса европеизации английской культуры. В отличие от произведений как конца XV в., так и некоторых начала XVI, в этом портрете в полной мере проявляется яркость красок, продуманность позы модели, знание анатомии и способность объемного воспроизведения физиогномики лица. На данный момент исследователи полагают, что картина была написана несколькими нидерландскими мастерами, однако,

некоторое время назад автором этой работы считался Михель Зиттов, который на рубеже XV–XVI вв. написал и портрет Фердинанда II Арагонского, отца Екатерины Арагонской.

Изучение творчества этого мастера позволяет восполнить о нем утраченные в ходе истории сведения, необходимые для понимания истории портретного жанра. Более того, творчество Михеля Зиттова — эстонского мастера, который за свою жизнь работал при дворе многих европейских монархов, наилучшим образом демонстрирует общеевропейский характер культуры XV–XVI вв. Портреты, созданные в Англии, Испании, Священной Римской Империи, одновременно содержат в себе черты исключительно национальных художественных школ и черты, характерные для всех европейских стран без исключения.

Ключевые слова: живопись, портрет, Михель Зиттов, Северное Возрождение, монархия

Liya Okroshidze
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

Michael Sittow. Painting a Portrait of an Epoch

Michael Sittow is a unique artist, who worked in the second half of the 15th — the first third of the 16th century. He was born in Reval, in a family closely connected with art, so his fate was largely predetermined from his childhood. In his youth, Sittow went to study in Bruges where to the outstanding painter Hans Memling, formed young master's artistic tastes and his vision of portrait. Despite the fact that Sittow worked at the court of many European monarchs and left after his life a sufficient number of portraits, his name for a very long time remained forgotten in the history of art.

The authorship of many works is questioned, for example, a portrait of the English King Henry VII dated 1505 from the National Portrait Gallery in London. It was ordered by a certain Hermann Rink, the ambassador of the Emperor Maximilian I. It demonstrates the process of europeanization of the English culture. In contrast to works of the end of the 15th century and several ones beginning of the 16th century, it differs in its bright paints, reasonable model's pose,

the awareness of anatomy and reproducing physiognomy. At the moment, the researchers presume that the portrait was painted by several Dutch artists. However, earlier, the author was considered to be Michael Sittow, who at the turn of the 15th–16th centuries created a portrait of Ferdinand II of Aragon, the father of Catherine of Aragon.

Studying the art of this master allows us to replenish the lost knowledge about him which is necessary for understanding the history of the portrait genre. Moreover, the work of Michael Sittow, the Estonian master who worked at the courts of many European monarchs during his life, is the best example of the pan-European character of the culture in the 15th–16th centuries. His portraits which were created in England, Spain, the Holy Roman Empire, simultaneously contain the features of exceptionally national art schools and features specific for all European countries without exception.

Keywords: painting, portrait, Michael Sittow, monarchy, Northern Renaissance

Волосова Дарья Викторовна
Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Российская Федерация

В тени младшего брата: творчество Амброзиуса Гольбейна

Знаменитая фамилия может помочь стать известным, но может случиться и наоборот — особенно часто так бывает, если художник вышел из знаменитой семьи. Так произошло и с братьями именитых художников, которые оказались в тени известных братьев. Эрхардт Альтдорфер — брат Альбрехта Альтдорфера, Ганс Дюрер — брат Альбрехта Дюрера, Зигмунд Гольбейн — брат Ганса Гольбейна Старшего и Амброзиус Гольбейн — брат Ганса Гольбейна Младшего — все они были так же, как и их братья, художниками. Однако мало кто сегодня вспомнит их имена, в то время как творчество их братьев всегда привлекало внимание исследователей.

Связано ли это с тем, что они были менее талантливыми и менее успешными? В докладе будут приведены аргументы в пользу исследования творчества незаслуженно забытых художников, которые оказались в тени знаменитых братьев.

Примером может послужить творчество Амброзиуса Гольбейна (ок. 1494 — ок. 1519) — старшего брата выдающегося портретиста Ганса Гольбейна Младшего и сына знаменитого гравера и живописца Ганса Гольбейна Старшего (ок. 1465–1524). Амброзиус выступал в разных амплуа — иллюстрировал печатные издания, писал портреты, принимал участие в создании росписей в монастыре св. Георгия в городе Штайн-на-Рейне. Амброзиус Гольбейн неожиданно умирает в возрасте 25 лет, после ранней смерти его имя было несправедливо забыто. Он оказался в тени более известных брата и отца. Работы Амброзиуса никогда не выставлялись самостоятельно (лишь на выставках семьи Гольбейнов).

В коллекции Государственного Эрмитажа находится одна из немногих сохранившихся работ и единственная подписанная работа Амброзиуса Гольбейна. Это «Портрет молодого человека» (1518, ГЭ), являющийся одним из лучших образцов ренессансного искусства в собрании музея, который редко привлекает внимание посетителей.

Центральное место в докладе занимает вопрос идентификации личности юноши, изображенного на портрете. Отправной точкой нашего исследования стали инициалы на берете изображенного и дата с надписью в картуше: Eratis. sve. XXMDXVIII. (В возрасте 20 лет, 1518).

Таким образом, можно сделать вывод, что изображенный на картине юноша с инициалами FG родился в 1498 г. В процессе нашего исследования была найдена монограмма, которая практически индентична монограмме на берете изображенного юноши. Это монограмма базельского гравера и книжного иллюстратора, личность которого удалось идентифицировать. Также были обнаружены биографические данные и доказано, что художник и предполагаемый юноша могли быть знакомы.

К творчеству Амброзиуса не обращались исследователи, а единственный монографический труд, посвященный А. Гольбейну, был написан более ста лет назад. Долгие годы вследствие неизученности творческой манеры художника произведения, спорные для атрибуции в контексте «мастерской Гольбейнов», часто считали работами Амброзиуса, а его собственные работы приписывали Гансу Гольбейну Младшему.

Ключевые слова: Гольбейн, мастерская Гольбейнов, Германия, эпоха Возрождения, XVI век, Амброзиус Гольбейн

Daria Volosova
Saint Petersburg Institute of Culture, Russian Federation

Overshadowed by the Younger Brother: the Art of Ambrosius Holbein

A well-known family name can help one become famous. On the other hand, when an artist is from a prominent family it can be a downside. That is what happened with the brothers of famous artists, who always remained overshadowed. Erchardt Altdorfer — the brother of Albrecht Altdorfer, Hans Durer — the brother of Albrecht Durer, Sigmund Holbein — the brother of Hans Holbein the Elder and Ambrosius Holbein — the brother of Hans Holbein the Younger — all of them were artists. However, today their names are forgotten, but the brothers' art has always been interesting for researcher.

Is that because they were less talented or successful? The report will argue that they deserve to be examined.

Ambrosius Holbein is the elder brother of Hans Holbein the Younger. He died at the age of 25 leaving behind only a small body of works and he always remained in the shadow of his famous brother. The study will highlight difficulties with the attribution in the context of the Holbein family, and some new attributions will be offered as well. In addition, Ambrosius Holbein's graphic works will be presented, including the book graphics, which are usually not mentioned by researchers.

The works of Ambrosius Holbein are rather rarely or hardly ever presented in museum collections. The "Portrait of a Young Man" from the Hermitage collection is the only work convincingly attributed to him. In my research project, I want to focus on the problem of identification of the young man depicted in this portrait. In my previous work, I started with the initials on the beret and the date with an inscription "Eratis. sve. XXMDXVIII." (At the age of 20 years, 1518) in a cartouche behind the young man.

Thus, one could argue that the young man represented in the portrait with the initials of FG was born in 1498. In the course of my research, I was able to find the information about the monogram of a Basel engraver and book illustrator. There is kind of documentary evidence proving that the artist and the sitter

could have known each other, so the identity of the young man represented in Ambrosius Holbein's portrait may be established.

The only monograph dedicated to Ambrosius Holbein was written more than 100 years ago. Generally, the artist is simply treated as the brother of the famous artist, Hans Holbein the Younger. Moreover, there is still no consensus on the attribution and dating of most of the works. The art of Ambrosius Holbein, as well as his life, requires a far deeper study. Therefore, I believe that a thorough study of the life and works of Ambrosius is of exceptional scholarly interest.

Keywords: Holbein, Holbein's workshop, Germany, Renaissance, 16th century, Ambrosius Holbein

Ковбасюк Стефания Андреевна
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко, Украина

Границы дозволенного: Тайная вечеря в нидерландском искусстве времен Контрреформации

Религиозная реформа XVI в. привела к пересмотру канонов сакрального искусства и самого понятия священного. Относительная свобода в трактовке ветхозаветных и христианских сюжетов перестала быть возможной в условиях распространения Реформации. Тридентский собор (1545–1563) утвердил новые требования к искусству, которые, однако, оставались весьма расплывчатыми. Они не давали конкретного ответа, как следует изменить иконографию, чтобы придать изображениям убедительность и обеспечить верное понимание теологических догматов.

Эта неопределенность стимулировала появление трактатов, как с католической, так и протестантской стороны, где давалось определение искусству, его функциям и желательной форме. Соприкасались ли эти рекомендации с реальной художественной практикой? Действительно ли стилистика и иконография были, вследствие всех дискуссий, разграничены конфессионально? Были ли четко установлены границы дозволенного и соблюдались ли они? Мы попробуем ответить на эти вопросы, проанализировав изменения в форме и иконографии Тайной вечери в нидерландском искусстве второй половины XVI в. — времени формирова-

ния Контрреформационного искусства, иконоборческого движения, религиозного и политического раскола страны.

В первой части исследования на основе трактатов теоретиков “Die Bilderfrage” в Нидерландах (Й. Молануса, М. Дункануса, Р. Бенедиктуса и Ф. Ришардо), а также евхаристического дискурса мы попробуем воссоздать «зрение эпохи». Вслед за М. Баксендоллом, под «зрением эпохи» мы подразумеваем контекст создания, созерцания и восприятия художественных произведений. В частности, особое внимание будет уделено включенности изображений в социальные практики, ритуалы и благочестие.

Во второй части мы обратимся к Тайным вечерям авторства Питера Пурбюса, Виллема Кея и Адриана Кея, а также их последователей, чтобы увидеть, каким образом «зрение эпохи» и теологические дискуссии определили форму и иконографию произведений. Где были проведены границы «декорума» — дозволенного в искусстве — и насколько пост-тридентское их понимание отличалось от воззрений их оппонентов-протестантов.

Ключевые слова: Тайная вечеря, Контрреформация, Нидерланды, зрение эпохи, теология

Stefaniia Kovbasiuk
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine

Boundaries of Decency: Last Supper in the Netherlandish Counter-Reformation Art

Religious reforms of the 16th century put the sacral art and the whole notion of sacral under question. Relative freedom in depiction of biblical scenes that was possible for medieval art was not acceptable any longer during the tribulations of the Reformation era. Flexibility in visual culture could generate religious doubts, misinterpretations and even iconoclastic outbursts. Thus, the Council of Trent (1545–1563) set the new requirements for art, which were, nevertheless, too vague. The Council’s decrees did not answer how the iconography should be changed to make images unambiguous and corresponding to the theological dogmas.

The vagueness-triggered Catholic and Protestant treatises tried to define art, describe its functions and preferable forms. Where these recommendations in anyway close to the real practice of the art? Did the confession determine stylistic and iconographical features? Were the boundaries of decency (the so-called decorum) clearly set and strictly followed? We will answer these questions by taking a closer look at changes in form and iconography of Last supper in the Netherlandish art of the second half of the 16th century. Those fifty years were marked by shaping of the Counter-Reformation art, the Iconoclastic fury, country's religious and political split.

In the first part of the paper based on the treatises by the Netherlandish theoreticians of "Die Bilderfrage" (J. Molanus, M. Duncanus, R. Benedictus and F. Richardot) we will try to recreate the "period eye". Following M. Baxandall's definition, under the "period eye" we mean special cultural conditions under which art was created, viewed and perceived. Therefore, we will pay close attention to the role of the paintings in social praxis, rituals and devotion.

In the second part, we will address Last suppers by Pieter Pourbus, Willem Key, Adriaen Tomasz Key and their followers to display how the period eye and theological discussions shaped style and iconography. We will explore the sense of decorum in art and will answer whether and how it was different for Catholic and Protestant parties.

Keywords: Last supper, Counter-Reformation, the Netherlands, period eye, theology

Забродина Елена Альбертовна
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

Визуальные проявления гнева, страха и других негативных эмоций в алтарной живописи Нидерландов и Германии XV — начала XVI вв.

В средние века, как правило, негативные эмоции воспринимались как антисоциальные, часто проводилась параллель между отрицательными эмоциями и смертными грехами. Однако восприятие негативных эмоций могло изменяться под влиянием ситуации, и отрицательные эмоции мог-

ли становиться логичными или даже полезными для человека. Особенно ярко это начинает проявляться в алтарных композициях в эпоху Ренессанса.

Целью доклада является рассмотрение ряда фундаментальных отрицательных эмоций — гнева, горя, страха — в контексте ряда произведений немецких и нидерландских мастеров XV — начала XVI вв., посвященных циклу Страстей Христовых. Особый интерес в рамках данного доклада вызывают такие сцены Страстей, как арест Христа, коронование терновым венцом, бичевание Христа, несение креста, распятие, снятие с креста, оплакивание.

При анализе изображений эмоций на алтарных образах северного Ренессанса можно использовать некоторые аспекты теорий психологии эмоций:

· Применение теории дифференциальных эмоций (Cicchetti, 1990) и Я-теории (Rogers, 1977, Snygg, 1949) при анализе негативных эмоций в сюжетах Страстей Христовых.

· Эмоциональный ряд визуализации добродетелей и грехов на картинах нидерландских и немецких художников XV — начала XVI вв., посвященных Страстям Христовым.

· Влияние некоторых фундаментальных эмоций (горе, гнев, страх) на когнитивную сферу и поведение человека, телесные проявления эмоций.

Данное сообщение носит междисциплинарный характер и нацелено на расширение понимания того, как композиционные приемы, выбор цвета и даже формат влияют на изображение эмоций в религиозных произведениях. Некоторые нидерландские и немецкие мастера ставят перед собой повествовательную задачу в ходе создания той или иной сцены из цикла Страстей Христовых, другие — экспрессивно-символическую задачу. Однако анализ произведений художников XV — первой трети XVI вв. из Нидерландов и Германии с точки зрения психологии эмоций дает новые возможности для понимания художественного и социального контекста существования алтаря.

Ключевые слова: эмоции в искусстве, теория дифференциальных эмоций, Я-теория, северный Ренессанс, искусство Германии XV века, ранняя нидерландская живопись, арс нова

Elena Zabrodina
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

The Visual Manifestations of Anger, Fear and Other Negative Emotions in the Netherlands' and Germany's Altar Paintings of the 15th and 16th centuries

The negative emotions were perceived usually as antisocial in the Middle Ages. There was often a link between negative emotions and the seven dead sins. However, perception of negative emotions could change under the influence of the situation. Sometimes negative emotions could become logical or even useful for an individual. This aspect in visualization of negative emotions drew the spectator's attention especially in the Renaissance altarpieces.

It is interesting to consider some fundamental negative emotions such as anger, sorrow, fear and so on in the context of the German and Netherlandish masters' works of the 15th — early 16th centuries. The main topic of the considered masterpieces is the Passion of Christ. Of special interest in this case are such scenes of the Holy Passion as the arrest of Christ, the crowning of the thorns, the scourging of Christ, the carrying of the cross, the crucifixion, the deposition from the cross, the lamentation.

If we analyze how the emotion are depicted on the altarpieces by the northern Renaissance masters, we can use some aspects of different psychological theories:

. Negative emotions in some episodes of the Passion of Our Lord within the framework of the Personality theory (Rogers, 1977, Snygg, 1949) and the Differential Emotions Theory (Cicchetti, 1990);

. Visualization of the emotions connected with virtues and sins in the paintings of Dutch and German artists in the 15th — the beginning of the 16th centuries depicting the Holy Passion;

. The influence of some fundamental emotions (grief, anger, fear) on the cognitive sphere and human behavior, different ways of emotional expressions in the body language.

The interdisciplinary nature of this paper allows broadening the scope of our understanding of how compositional techniques, artist's color choice and even the format of the picture affect visualization of emotions in religious works. Some Netherlandish and German masters had a narrative aim while creating a

scene from the cycle of the Passion of Christ, other's aim was expressive-symbolic. However, the analysis of the works of the 15th — 16th centuries' artists considering the psychology of emotions provides new opportunities for understanding the artistic and social contexts of the altarpiece existence.

Keywords: emotions in art, theory of differential emotions, Rogers' personality theory, the Northern Renaissance, 15th-century German art, early Netherlandish painting, ars nova

Фрид Александра
Готенбургский университет, Швеция

Переписывая историю искусства. «Портрет четы Арнольфини»

Загадочная картина, относящаяся к Северному Ренессансу и чаще всего именуемая «Портрет четы Арнольфини», хранящаяся в настоящее время в Национальной галерее в Лондоне, приписываемая Яну ван Эйку и датированная 1434 г., ослепляла ученых и широкую публику с середины XIX в.

Каноническое осмысление картины главным образом основано на вызвавшей широкий резонанс статье «Портрет Арнольфини Яна ван Эйка», опубликованной в журнале Burlington Magazine for Connoisseurs в 1934 г. Эрвином Панофским. Несмотря на то, что этой статье предшествовало несколько ценных публикаций и что новые перспективы изучения картины обсуждались в последующих научных работах, после интерпретации Панофского, с 1934 г., аргументация исследователей в значительной степени зависела от иконологического метода и идеи присутствия замаскированной символики (или ее отсутствия) в этом портрете. Цель этого доклада — пересмотреть исследования, вышедшие до и после публикации новаторской для своего времени статьи Панофского и в особенности сосредоточиться на работах, опубликованных до 1934 г., проанализировать последствия выхода статьи Панофского, которую во многих отношениях следует расценивать как каноническую для истории искусства. В докладе картина будет рассмотрена с позиций традиционной методологии истории искусства, но с учетом критического отношения к неясному происхождению картины и таинственным архивным записям, результатам

технико-технологических экспертиз, ее историографии, а также будут затронуты интерпретационные аспекты, касающиеся иконографии и иконологии. Новое обращение к «Портрету четы Арнольфини» позволит свежо и новаторски подойти к его интерпретации, а также заново понять образ XV в.

Ключевые слова: архивные исследования, иконология, иконография, критическая историография, портрет четы Арнольфини

Alexandra Fried
University of Gothenburg, Sweden

Rewriting Art History. "The Arnolfini Portrait"

The enigmatic painting belonging to the Northern Renaissance, most often referred to as the "The Arnolfini Portrait" currently in the National Gallery in London attributed to Jan van Eyck and dated to 1434 has been bedazzling scholars and the general public since the mid 19th century.

The canonic comprehension of the painting is mainly based on the much-debated article "Jan van Eyck's Arnolfini Portrait" published in The Burlington Magazine for Connoisseurs in 1934 by Erwin Panofsky. Although, several valuable publications preceded this publication and although new prospects have been discussed in subsequent scholarship, the arguments rely heavily on iconology and the idea of disguised symbolism (or lack thereof) so long after Panofsky's interpretations from 1934. This paper aims to reexamine the scholarship before and after the publication of then groundbreaking Panofsky's article and especially focus on the studies published before 1934 and analyze the effects of Panofsky's article which in many ways should be considered canonizing in terms of art historical stature. The paper will also analyze the motif by examining the traditional art historical methodologies by critically scrutinizing the painting's uncertain provenance, mysterious archival records, technical examinations, its historiography, as well as the interpretational aspects regarding iconography and iconology. The reassessment of the "Arnolfini Portrait" provides a fresh and updated interpretation, as well as a new understanding of the 15th century image.

Keywords: archival research, iconology, iconography, critical historiography, Arnolfini portrait

Перини Фолезани Джованна
Урбинский университет имени Карло Бо, Италия

Пограничные иконографии: границы визуальной коммуникации в распространении христианских догм в Европе Раннего Нового времени

Несмотря на теорию кардинала Габриэле Палеотти (1582), что изображения, в отличие от языков, могут быть поняты повсеместно, — вера, которая поддерживала в то время миссии иезуитов в Азии, Африке и Америке, опыт вскоре доказал обратное. Впоследствии были исследованы некоторые основные когнитивные проблемы (например, неспособность коренных жителей Америки и азиатских стран понимать светотень, которая вместе с перспективой лежит в основе западного представления об искусстве как о подражании природе). Были также исследованы культурные проблемы, такие как отказ от неприемлемого изображения голых ног распятого Христа в Китае.

Меньше внимания уделялось различным значениям, которые могут приобретать одни и те же христианские иконографии в соответствии с различными христианскими конфессиями. Основное различие между «Троицей Ветхозаветной» Андрея Рублева (Третьяковская галерея, Москва) и «Авраамом и тремя ангелами» Лудовико Карраччи (Национальная пинакотека, Болонья) заключено не в стиле, а в реальном содержании, несмотря на то, что оба изображения представляют один и тот же эпизод из книги Бытия (8: 1–8). В этом случае различия связаны с разрывом между Востоком и Западом после раскола 1054 г., который повлек за собой рост противоречий и в богословских суждении, литургии и иконографии. Однако даже на Западе теология, литургия и религиозная иконография стали разниться после того, как в 1517 г. начался разрыв между Севером и Югом, созданный протестантским расколом.

Оставляя в стороне радикальное иконоборчество Кальвина и Карлштадта, лютеранство попыталось разработать набор религиозных об-

разов, объясняющих христианские догматы способом, отличным от католической иконографии. Догматические картины Кранаха отражают лютеранское толкование Писания, но, путешествуя по всей Западной Европе в виде гравюр, они, в свою очередь, сами стали влиять на католическую образность — с точки зрения и стиля, и, возможно, содержания, способами, которые бросали вызов и ускользали от обостренного, но тупого взора инквизиционной цензуры. Произведение Лудовико Карраччи вполне может представлять собой случай религиозного никодемизма и пример пограничных религиозных образов, которые остались безнаказанными, потому что не были замечены, даже если, возможно, подозревались в этом. Таким образом, реформа живописи Лудовико Карраччи, пусть она и не связана с текстами Палеотти, может иметь какое-то отношение к Реформации. Имманентная двусмысленность образов, которая могла защитить его от Инквизиции, не позволяет нам прийти к окончательному выводу, но позволяет поставить такой вопрос.

Ключевые слова: христианская иконография, Догматические картины Кранаха, никодемизм, Лудовико Карраччи, Габриэле Палеотти, Инквизиция

Giovanna Perini Folesani
Carlo Bo University of Urbino, Italy

Borderline Iconographies: The Limits of Visual Communication in Conveying Christian Dogmas in Early Modern Europe

Notwithstanding Cardinal Gabriele Paleotti's theory that images, unlike languages, are universally understood (1582) — a belief that supported contemporary Jesuit missions in Asia, Africa and the Americas — the experience soon proved the contrary. Subsequently some basic cognitive problems have been investigated (such as native Americans's and Asian's inability to understand chiaroscuro, which, together with perspective, is at the heart of the Western notion of mimetic art). Cultural problems have also been investigated, such as the Chinese rejection of crucified Christ's scandalous bare feet.

Less attention has been paid to the different meanings that the same Christian iconographies may have according to different Christian confessions. Thus the

main difference between Andrei Rublev's Old Testament Trinity (State Tretyakov Gallery, Moscow) and Ludovico Carracci's Abraham and the Three Angels (Pinacoteca Nazionale, Bologna) is not about style, but about real meaning, despite the fact that both pictures represent the same episode from the Genesis (XVIII, 1–8). In this case differences depend on the East/West divide following the schism of 1054 — which entailed growing differences in theological statements, liturgy and iconographies. Even within the West, however, theology, liturgy and religious iconography began to differ, following the North/South divide created by the Protestant schism started in 1517.

Leaving aside Calvin's and Karlstadt's radical iconochlasm, Lutheranism tried to develop a set of religious images explaining Christian dogmas in a way which was both deriving and different from Catholic iconographies. Cranach's Dogmenbilder reflect Lutheran interpretations of the Scripture, but travelling throughout Western Europe via prints, they started affecting Catholic imagery as well, in terms of style and possibly also of content and in ways which defied and eluded the Inquisition's sharp-witted but blunt-eyed censorship. Ludovico Carracci's oeuvre may well represent a case of religious Nicodemism and borderline religious imagery, which went unpunished because undetected, even if possibly not unsuspected. Far from being linked to Paleotti's writings, Ludovico Carracci's reform of painting may therefore have something to do with Reformation. The very same ambiguity immanent in images that may have protected him from Inquisition prevents us from reaching a final conclusion, but also invites to raise questions.

Keywords: Christian iconography, Cranach's Dogmenbilder, Inquisition, Nicodemism, Ludovico Carracci, Gabriele Paleotti

Чуркина Дарья Александровна
Музеи Московского Кремля, Российская Федерация

Образы святых покровителей в придворной культуре и искусстве ренессансной Феррары: на границе между сакральным и куртуазным

В XV–XVI вв. феррарский двор славился своей роскошью и богатством по всей Европе. Это стало результатом методично проводимой правителями Феррары «политики великолепия». Применительно к ренессансной Ферраре под этим понятием понимался комплекс мер культурной политики, направленных на возникновение и поддержание безусловного авторитета представителей правящей династии д'Эсте. Одним из важных принципов культурной политики д'Эсте было сохранение куртуазных традиций Позднего Средневековья, находившее выражение в обычаях, литературе и изобразительном искусстве феррарского двора. Зачастую образы позднесредневековой, в том числе религиозной, культуры становились проводниками уже новых, гуманистических идей. Этот процесс известен в современной науке как «миграция образов». Особенно актуальными в этом контексте были символические фигуры святых покровителей Феррары: святого Георгия и святого Маврелия. Несомненно, для города они являлись символами преемственности от Средневековья к Новому времени. Однако уже в период Раннего Возрождения фигуры этих святых постепенно стали ассоциироваться не только с городом, но и с представителями правящей династии. Важно учитывать, что «политика великолепия», проводимая синьорами д'Эсте, не ограничивалась исключительно светской культурой. Напротив, набожность и покровительство церкви считались важнейшими добродетелями монарха. Поэтому вполне допустимо, что святой Георгий, считавшийся воплощением идеального христианского рыцаря, одновременно ассоциировался с правителем Феррары, тогда как святой Маврелий мог олицетворять епископа, чей пост также часто занимали представители правящей династии или представители семей их придворных. Впоследствии образ рыцаря стал одним из главенствующих в поэме Лудовико Ариосто «Неистовый Роланд». Посредством иконографического и иконологического анализа образов этих

святых в изобразительном искусстве и культуре ренессансной Феррары мы попытаемся продемонстрировать особенности синтеза куртуазной, христианской и гуманистической составляющих «политики великолепия» династии д'Эсте.

Ключевые слова: искусство Феррары, придворная культура, Раннее Возрождение, политика великолепия

Daria Churkina
Moscow Kremlin Museums, Russian Federation

The Images of the Patron Saints in the Court Culture and Art of Renaissance Ferrara: Between Sacred and Courtesy

In the 15th–16th centuries, the court of Ferrara was famous throughout Europe for its luxury and wealth because of the "policy of magnificence" methodically conducted by the Este rulers. In case of Renaissance Ferrara, this term was understood as a complex of cultural and ideological measures aimed at the emergence and maintenance of the unconditional authority of the dynasty. One of the important principles of the Este's cultural policy was the preservation of the late medieval traditions, which were expressed in the customs, literature and the fine arts of the Ferrara court. Sometimes the images of the late medieval culture became the vehicles for the new humanistic ideas. This process is known in modern science as the "migration of images". Particularly relevant in this context were the symbolic figures of the Ferrara's patron saints: St. George and St. Maurelius. Undoubtedly, they were considered the symbols of succession from the Middle Ages to the New Time for the city. However, already during the Early Renaissance, the figures of these saints gradually became associated not only with the city, but also with the members of the ruling dynasty. It is important to take into account that the "policy of magnificence", conducted by the Estensi, was not limited solely to secular culture. On the contrary, piety and church patronage were considered the most important virtues of a monarch. Therefore St. George, who was regarded as embodiment of an ideal Christian knight, probably was simultaneously associated with the ruler of Ferrara, while St. Maurelius could personify the bishop, whose throne was also often occupied by the Este family members or those of

their courtiers' families. Moreover, the image of the knight became dominant in the Ludovico Ariosto's poem "Orlando Furioso". Through iconographic and iconological analysis of these saints' images in the visual arts and culture of Renaissance Ferrara, we will try to demonstrate synthesis of courtly, Christian and humanistic components of the "policy of magnificence" of the Este dynasty.

Keywords: court culture, Ferrarese art, early Renaissance, policy of magnificence

Дмитриева Марина Игоревна
Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация

Фрески А. Лоренцетти в текстах современников: грани отражения и горизонты восприятия

Бурная социально-политическая жизнь Сиены эпохи Треченто определила гражданскую направленность сиенского искусства, ярким воплощением которой стали фрески Амброджо Лоренцетти в Палаццо Пубблико. Аллегории «Доброго и дурного правлений и их плодов» были призваны донести в наглядной и доступной для «простого народа» форме основные социально-политические идеи эпохи. Вместе с тем, их расположение в здании дворца самоуправления; текст надписей, сопровождающих изображения, свидетельствуют о том, что обращены они были и к представителям власти. Призванные служить управляющим и наставлять управляемых, аллегории власти были адресованы городскому сообществу. В докладе исследуется воздействие образов «Доброго и дурного правлений и их плодов» на представления сиенских авторов XIV–XV вв. о власти.

Фрески были выполнены по заказу Девяти Синьоров (1285–1355) — богатых пополанов, обеспечивших политическую стабильность и экономическое процветание города в первой половине XIV в., правительства, вошедшего в историю в качестве «доброго». Во второй половине XIV в. к власти пришли новые прослойки горожан: Двенадцать Синьоров (1355–1368) из средних пополанов, Реформаторы (1368–1385) с участием мелких пополанов. Сложилась система народных «партий» и коалиций, управлявших городом вплоть до его перехода к синьории (кон. XV в.).

Изучение текстов сиенских хроник (анонимной, Донато Нери и его сына Нери, Аньоло ди Тура, Паоло ди Томмазо Монтаури) показало, что их авторы испытывали мощное дидактическое воздействие аллегорий Лоренцетти. В их представлениях «доброе правление», основанное на добродетелях, противостоит «дурному», зиждущемуся на пороках; встречаются описания «Плодов доброго правления» и «Дурного правления и его плодов». Аллегории Лоренцетти способствовали формированию общественного идеала пополанских хронистов XIV–XV вв., существенно повлияли на особенности городского историописания этого периода.

Ключевые слова: фрески, образы, хроники Сиены, власть, доброе правление, дурное правление

Marina Dmitrieva
Saint Petersburg State University, Russian Federation

Frescoes by A. Lorenzetti in the Texts of Contemporaries: The Facets of Reflection and Horizons of Perception

The stormy social and political life of Siena in the 14th century determined the civil orientation of the Siena art of Trecento, a vivid embodiment of which became the famous Ambrogio Lorenzetti's frescoes in the Palazzo Pubblico. The allegories of "Good Government" and "The effects of Good Government" and "Bad Government and its effect in the city and countryside" were intended to convey the main socio-political ideas of the era to the citizens of Siena in a clear and accessible form. However, the location of the frescoes in the interior of the government palace, the text of the inscriptions accompanying the images indicate that they were addressed to the governors primarily. The report examines the perception of the Ambrogio Lorenzetti's frescoes by contemporary citizens: the influence of images of "good" and "bad government" on the representation of power by Siena authors in the 14th –15th centuries. The government of Nine (1285–1355) commissioned to paint frescoes, taking care of his political image. It was the first people's government of the rich people, its activities marked the political stability and economic prosperity of Siena. It was confirmed in the

chronicle by anonymous author, who compared the government of Nine with the "Good Government" of Lorenzetti.

In the "era of disasters", the second half of the 14th century, new people's government came to power: the Twelve (1355–1368) of medium popolo and the Reformers (1368–1385) with the participation of popolo minuto. There were people's "parties" forming the coalitions that ruled the city until its transition to the Signoria at the end of the 15th century. The authors of the Siena city-state chronicles of corresponing period (chronicle of Donato Neri and his son Neri, the Great chronicle, chronicle of Paolo di Tommaso Montauri) continued to experience the powerful impact of the Lorenzetti's didactic allegories. The authors described the governments of the second half of the 14th century as "Good government", based on the virtues or "Bad government", based on vices; they resort to descriptions of "The effects of Good Government" and "Bad Government and its effects" as an illustration. The Lorenzetti's allegories contributed to the formation of the social ideal of the authors of the 14th –15th centuries, and influenced the style of historical writings of this period.

Keywords: frescoes, images, chronicles of Siena, power, Good Government, Bad Government

Лопухова Марина Александровна
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Российская Федерация

Неаполитанская пластика 1340-х годов между Тино ди Камаино и Андреа Пизано: Пачо и Джованни Бертини

С момента приезда сиенского скульптора и архитектора Тино ди Камаино к анжуйскому королевскому двору развитие пластики в средневековом и ренессансном Неаполе будет неизменно — хоть и дискретно в хронологическом и стилевом отношении — отмечено сильным тосканским присутствием. В 1320–30-е гг. стилеобразующей для готической неаполитанской скульптуры, прежде всего мемориальной, стала именно характерная, узнаваемая манера Тино, лишь в определенной мере интерпретирующая творчество его учителя Джованни Пизано. Однако она была не единствен-

ной стилевой линией, существовавшей в скульптуре Неаполя в середине Треченто.

Пример совмещения некоторых черт стилистики Тино с более классицизирующими устремлениями в духе римской проторенессансной пластики (Арнольфо ди Камбио) и флорентийской скульптуры 1330-х гг. (Андреа Пизано) дает творчество Пачо и Джованни Бертини. Выходцы из мастерской Андреа Пизано, упомянутые в неаполитанских документах как marmorarii fratres (братья-мраморщики) и неизвестные во Флоренции, они создали ключевой для Неаполя как в программном, так и в художественном отношении скульптурный ансамбль XIV века — грандиозную гробницу короля Роберта Анжуйского во францисканском монастыре Санта Кьяра (начат в 1343 г.). Помимо него братьям, каждый из которых, как стремилась показать критика середины XX в., обладал своей творческой индивидуальностью, приписывается ряд фрагментов в различных мемориальных комплексах того же монастыря Санта Кьяра, в церкви Сант Андреа алла Дзекка, в неаполитанской чертозе св. Мартина. В ряде случаев они, по-видимому, заканчивали проекты, начатые Тино ди Камаино, оказываясь, как и в случае с монументальной королевской гробницей, в заранее предопределенном стилевом контексте.

Наиболее интересным примером самостоятельного стиля двух братьев, в котором отчетливее проявилось значение флорентийского художественного языка и, в первую очередь, декора первого яруса кампанилы Флорентийского собора авторства Андрея Пизано, являются рельефы с историей св. Екатерины Александрийской, некогда украшавшие алтарную преграду церкви Санта Кьяра и сильно поврежденные бомбардировкой в годы Второй мировой войны (ныне в монастырском музее). Сравнительный анализ этих композиций, выдающих руку братьев Бертини и некого третьего резчика, с декорацией кампанилы позволяет поставить вопрос об участии Пачо и Джованни в изготовлении флорентийских рельефов в составе мастерской Пизано. Вторым объектом нашего внимания станет анонимная кафедра, которая находится слева в нефе церкви Санта Кьяра, и принадлежавшие к ней, возможно, рельефы со сценами Поцелуя Иуды и Казни Св. Евфимии в музее монастыря. Она была создана, очевидно, чуть позже под влиянием стиля Пачо и Джованни Бертини, и демонстрирует сплав различных стилевых тенденций в скульптуре Неаполя середины Треченто.

Ключевые слова: Проторенессанс, Тино ди Камаино, Андреа Пизано, Пачо Бертини, Джованни Бертини, искусство Италии, скульптура, Неаполь, монастырь Санта Кьяра

Marina Lopukhova
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

Napoletan Sculpture of the 1340s between Tino di Camaino e Andrea Pisano: The Work of Pacio e Giovanni Bertini

Since Tino di Camaino, a Sienese carver and architect, came to the Anjou Court the development of the art of sculpture in the Medieval and Renaissance Naples would be always, while chronologically and style-wise discrete, marked by strong Tuscan presence. In 1320-1330s, the markable style of Tino became the style-forming for the Gothic Napoletan sculpture, primarily memorial, which to a certain extent interpreted the art of his teacher Giovanni Pisano. However, it was not the only style line existing in the Napoletan sculpture in the mid-Trecento.

The art of Pacio and Giovanni Bertini gives an example of combination of some traits of style of Tino and more classical aspirations inspired by the Roman Protorenaissance sculpture (such as Arnolfo di Cambio) and the Firenze sculpture of the 1330s (Andrea Pisano). Descendants from Andrea Pisano's workshop and mentioned in Napoletan documents as marmorarii fratres and unknown in Florence, they created the most prominent sculptural complex of the 14th century-Naples in both the programmatic and artistic relevance. This is the grand tomb of the King Robert Anjou in the Franciscan convent of Santa Chiara (started in 1343). Besides, a number of fragments in different memorial complexes of the same monastery Santa Chiara, in the church Sant'Andrea alla Zecca, and in Certosa di San Martino is attributed to the brothers. The critics of the mid-20th century tried to show the creative individuality of each one. In some cases they evidently completed the projects started by Tino di Camaino, finding themselves in the pre-determined style context as in the case with the monumental king's tomb.

The most interesting example of the independent style of the two brothers, where the Florentine language and, first of all, the décor of the campanile's first circle made by Andrea Pisano, appeared more prominently, are the reliefs depicting the

history of Saint Catherine of Alexandria, which used to decorate the screen of the Santa Chiara church and was severely damaged during the bombing in 1943 (now stored in the monastery museum). They reveale the hand of the Bertini brothers and a third carver. A comparative analysis of these compositions with the campanile's decoration puts the issue of participation of Pacio and Giovanni in making the Firenze reliefs within the Pisano studio. Our second focus will be an anonymous pulpit which is located on the left in the nave of Santa Chiara and, possibly, its reliefs with the scenes of the Juda's Kiss and the Martyrdom of Saint Euphemia in the monastery museum. Evidently, it was created slightly later under influence of the Pacio and Giovanni Bertini stile and demonstrates an alloy of different style trends in sculpture of Naples in the mid-Trecento.

Keywords: Protorenaissance, Tino di Camaino, Andrea Pisano, Pacio Bertini, Giovanni Bertini, Italian art, sculpture, Naples, Convent of Santa Chiara

Челбогашева Ольга Сергеевна
Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, Российская Федерация

Визуальные образы «Ада» Данте. Графическая интерпретация: карты и Люцифер

Проблема визуализации является в настоящий момент одной из наиболее актуальных в современном искусствоведении. Несмотря на многочисленные публикации о «Божественной комедии», интерпретация пространственных схем «Ада» и образа Люцифера не становилась темой специального исследования отечественных ученых. Основной задачей работы является не только выявить существенные черты различных типов изобразительных интерпретаций «Комедии», но и наиболее полно осветить принципы ее истолкования в итальянском графическом искусстве XIV-XVI веков. С этой целью в докладе проводится образно-стилистический анализ изобразительной трактовки ада из ранних кодексов и печатных изданий «Комедии». Основной акцент делается на изучение своеобразных схем или диаграмм «Ада», конфигурация которых соотносится со шкалой морально-нравственных ценностей поэмы, а также изображе-

ние Люцифера, которое является одним из самых специфических в западноевропейском изобразительном искусстве.

Интерпретация «Ада», созданного Данте в «Божественной комедии», начинается с середины треченто. При этом свое отражение эта традиция находит, прежде всего, в живописи итальянских мастеров XIV века — цикле росписей, выполненных Нардо ди Чьоне в капелле Строцци флорентийской церкви Санта Мария Новелла и во фресковой росписи пизанского собора Кампо Санто. Вместе с тем пространственные построения «Ада», характерные для диаграмм, и образ властителя преисподней в графическом искусстве получают не меньшее значение. Сопровождая визуальный ряд в манускриптах и печатных изданиях «Комедии», они, в действительности, могут представлять собой самостоятельный графический комментарий. При этом под воздействием дантовской картины загробного мира построение ада получает разнообразные структурные вариации. Так, например, в серии рисунков Джулиано да Сангалло к «Божественной комедии» издания 1481 года, когда возникает интерес к стереометричности и объемно-пространственной форме ада, появляются цифровые выражения, обозначающие связь с естественнонаучными явлениями.

Визуальные образы «Ада» Данте из ранних кодексов и печатных изданий «Комедии» обогащают эстетические достоинства поэмы и воплощают одну из своеобразных форм ее изобразительного пластического видения на современном этапе.

Ключевые слова: Божественная комедия Данте, графическая интерпретация в искусстве XIV–XVI веков, кодексы и печатные издания Комедии

Olga Chelbogasheva
Saint Petersburg Academy of Arts, Russian Federation

Visual Images of Dante's "Hell". Graphic Interpretation: Maps and Lucifer

The problem of visualization is at the moment one of the most relevant in contemporary art. Despite numerous publications concerning the "Divine Comedy",

the interpretation of the spatial schemes of "Hell" and the image of Lucifer did not become the topic of a special study of domestic scientists. The main purpose of the work is not only to identify the essential features of different types of visual interpretations of the "Comedy", but also more fully illuminate the principles of its interpretation of the Italian graphic art of the 14th–16th centuries. This aspect the report carries out a figurative and stylistic analysis of the visual interpretation of Hell from the early codes and printed editions of the "Comedy". The emphasis is on the study of original charts or diagrams of "Hell", the configuration of which corresponds to a scale of moral values of the poem, as well as Lucifer's image, which is one of the most particular in Western European art.

Interpretation of "Hell" created by Dante in the "Divine Comedy" begins with trecento. This tradition is reflected, first of all, in the painting of Italian masters of the 14th century — a cycle of paintings made by Nardo di Cione in the Strozzi Chapel of the Florentine church of Santa Maria Novella and in the frescoes of the Pisa Cathedral of Campo Santo. At the same time, the spatial constructions of "Hell", characteristic for diagrams, and the image of the ruler of the underworld in graphic art are no less important. Accompanied by the visual series in the manuscripts and printed editions of the "Comedy", they, in fact, can represent an independent graphic commentary. Moreover, under the influence of the Dante picture of the afterlife, the construction of Hell receives a diverse of structural variations. For example, in a series of drawings by Giuliano da Sangallo to the "Divine Comedy" edition of 1481, when there is interest in the stereometricity and three-dimensional form of Hell, there are digital expressions denoting a communication with the natural phenomena.

The visual images of Dante's "Hell" from the early codes and printed editions of the "Comedy" enrich the aesthetic virtues of the poem and embody one of the original forms of its pictorial figurative vision at the present stage.

Keywords: The Divine Comedy by Dante, graphical interpretation in the art of the 14th –16th centuries, codes and printed editions of the Comedy

Колпашникова Дарья Дмитриевна
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Российская Федерация

Влияние театральных мистерий на сиенское искусство первой половины XV века на примере работ Сассетты

Театрализованные представления, сопровождавшие важные религиозные праздники, были неотъемлемой частью европейской культуры со времен раннего Средневековья. Со временем, их сценарии становились все более тщательно прописанными, их декорации — все более проработанными, сопровождающие шествия — более многочисленными.

Культура Ренессанса во многом связана с традициями праздников. Одним из тосканских центров эпохи Возрождения, особенно активно проявивших себя в сопровождении и оформлении торжеств, была Сиена. Несмотря на тот урон, что потерпела Сиена из-за эпидемии чумы 1348 г., так называемой Черной Смерти, в начале кватроченто город возобновил традицию проведения впечатляющих по масштабу празднеств, посвященных важным религиозным событиям, в том числе, связанным с чествованием недавно канонизированных местных святых.

Исключительно пышными и изобретательными были торжества, которые проводились на протяжении процесса, сопровождавшего процесс признания Бернардина Сиенского (1380–1444) святым, и, впоследствии, в честь канонизации этого францисканского проповедника. Сохранившиеся описания этих праздников упоминают театрализованное вознесение святого, причем для наиболее впечатляющего эффекта были задействованы многочисленные специальные механизмы. Такие зрелища оказали значительное влияние на искусство эпохи Возрождения, и особенно примечательны их ранние живописные отображения.

В сиенской художественной традиции они ярко представлены в работах Стефано ди Джованни да Кортона, также известного как Сассетта. В середине 1430-х гг. он создал «Вознесение Богородицы», используя необычные для местного искусства декоративные эффекты: поющие и музицирующие ангелы окружают Мадонну, становясь, фактически, орнаментом

за счет своей многочисленности. Вся композиция отчетливо напоминает хоры, сопровождавшие театральные представления.

Позже Сассетта использовал аналогичный прием, изобразив сонм ангелов-музыкантов в своем последнем заказе, который он так и не успел завершить — во фресковых росписях Порта Романа, главных ворот в Сиену.

Художник разработал еще более впечатляющую композицию для центральной части алтаря Сансеполькро. Его образ Святого Франциска основан не только на впечатлениях от проповедей францисканца Бернардина Сиенского, всегда очень выразительных, но и на композиционных решениях и деталях, присутствовавших в религиозных мистериях.

В дальнейшем театральные мотивы все чаще воплощались в христианском искусстве, но, зачастую, базировались они на тех же источниках и образах, что и в начале XV века.

Ключевые слова: Сиена, кватроченто, Сассетта, театральные представления, театр, религиозные праздники, живопись Ренессанса

Daria Kolpashnikova
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

The Influence of Theatrical Mysteries on the Sienese Art of the First Half of the 15th Century: The Example of Sassetta's Works

Theatrical performances that accompanied important religious festivals were an integral part of European culture since the Early Middle Ages. Over time, their scenarios became more carefully written, their decorations — more elaborated, accompanying processions — more numerous. Siena was severely damaged by the Black Death, but in the early Quattrocento the city restarted to held magnificent festivals dedicated to important religious events, including those associated with the commemoration of recently canonized local saints.

Several particular celebrations were held in honor of the canonization of Bernardino of Siena, an outstanding Franciscan preacher (1380–1444). Preserved descriptions of these feasts mention theatricalized ascension of the future saint, and special mechanisms were involved for the most impressive effect. Such spec-

tacles had a significant influence on the Renaissance art, and especially noteworthy are their earliest pictorial display.

In the case of the Quattrocento Sienese painting that was actually strict, conservative and selectively opened towards fresh impacts, they are represented in works of Stefano di Giovanni da Cortona, also known as Sassetta. In the middle of the1430s he created the "Ascension of the Virgin", using decorative effects uncommon for the local art: numerous angels that are ingeniously depicted while singing and playing music surround Madonna. The whole composition distinctly remind of choirs that accompanied theatrical performances. Later, Sassetta used a similar method with a host of angels chorus in his last order — mural paintings on Porta Romana, the main entrance to Siena. He developed an even more impressive composition for the central part of the Borgo San Sepolcro altarpiece — that image of St. Francis is based on impressions of the sermons and the images used in the theatrical mysteries.

Hereinafter, theatrical motives would have been implemented increasingly in the religious art, but they were based on the same sources as in the beginning of the 15th century.

Keywords: Siena, Quattrocento, Sassetta, theatrical performances, religious festivals, theatre, Renaissance painting

Монтанари Джакомо
Университет Генуи, Италия

От Кириако до Сандро: древнегреческие культурные и визуальные модели от путешествий Пиццеколли к живописи Боттичелли

Настоящий доклад призван проанализировать культурные и визуальные источники, которые остаются за пределами наиболее значительного периода творческой деятельности Боттичелли до и после его поездки в Рим около 1481 года. Уже на уровне иконографии кажется более очевидным, что выбор живописца был ближе к «греческой античности», а не к общему «антикварному вкусу», как часто говорилось. Связь Сандро Боттичелли с Кристофоро Ландино и его самым важным покровителем — Лоренцо ди Пьерфраннесско Медичи, владельцем «Весны» и «Паллады и кентавра» —

позволяет нам искать источники его работ в гуманистических кругах того времени и находить прямые связи с памятниками Древней Греции. Великий путешественник и протоархеолог Чириако де Пиццеколли, прозванный Кириаком из Анконы, играет здесь ключевую роль: он действительно состоял в тесном контакте с Карло Марсуппини, учителем Ландино, и он же был автором «Itinerarium», описания его поездки в Грецию, обильно иллюстрированного рисунками зданий, скульптур и надписей. Он был первым человеком эпохи Возрождения, который посетил и оставил описания Парфенона, собора Святой Софии в Константинополе и Пергамского алтаря с его гигантскими скульптурами эллинистического времени. Его рукописи, очень хорошо известные в период между 1452 г. (смерть Чириако) и концом века, были сожжены вместе со всей остальной библиотекой Сфорца в Пезаро в 1514 году. Тем не менее, у нас есть надежные источники знаний об этой важной работе: она известна по копиям, сделанным в основном во Флоренции (наиболее знаменитая из них — выполненная Бартоломео делла Фонте, другом Ландино) гуманистами и художниками, интересовавшимся греческими древностями. Мог ли Сандро Боттичелли видеть и вдохновляться некоторыми рисунками или скульптурами, привезенными из Греции Чириако, создавая свои живописные произведения, если даже сегодня мы думаем, что эти греческие подлинники были заново открыты только в XIX веке? Какую роль в этом играют рисунки, скопированные архитектором Джулиано да Сангалло и наверняка увиденные Боттичелли в Риме? Огромное количество косвенных указаний такого рода позволяет нам выдвинуть критическую гипотезу об образцах и моделях, которые позволили создать некоторые из наиболее известных шедевров эпохи Возрождения.

Ключевые слова: Боттичелли, Кириако д'Анкона, древнегреческая пластика, Весна, Рождение Венеры, Кристофоро Ландино

Giacomo Montanari
University of Genova, Italy

From Ciriaco to Sandro: Ancient Greece's Cultural and Figurative Models from Pizzecolli's Travels to Botticelli's Paintings

This paper aims to analyse the cultural and figurative sources which stay beyond a large part of the most important Botticelli's production, before and after his trip to Rome, around 1481. Starting from an iconographical study seems more evident that the painter's choices were nearer to a "Greek antique" and not to a general "antiquarian taste", as often was said. The link existing with Cristoforo Landino, Sandro Botticelli and his most important patron - Lorenzo di Pierfrancesco de Medici, the owner of the "Primavera" and the "Pallade with the Centaur" — allows us to search into the contemporary humanistic world to find a direct connection with ancient Greece's witnesses. The great traveller and proto archaeologist Ciriaco de' Pizzecolli, called Ciriaco d'Ancona, plays here a key-role: he was in fact in strong connection with Carlo Marsuppini, Landino's master, and he was too the author of the Itinerarium, a description of his trips to Greece illustrated by copious drawings of buildings, sculptures and inscriptions. He was the first man during the Renaissance who visited and brought back descriptions of the Parthenon, Hagia Sophia and the Pergamon altar, with its gigantic sculptures in Hellenistic style. His manuscripts, very well known in the years between 1452 (Ciriaco's death) and the end of the century, burn out with the whole Sforza's library in Pesaro in 1514. Nevertheless, we have reliable witnesses of this crucial work from copies, made mainly in Florence (the more famous is the one made by Bartolomeo della Fonte, Landino's friend), by humanists and artists, interested in Ancient Greece's antiquities. May it be possible for Sandro Botticelli to have seen — and be inspired — by some drawings or sculptures brought back from Greece by Ciriaco to create his works of art, even if today we think that those Greek works were rediscovered only during the 19th century? What is the role played by the drawings copied by the architect Giuliano da Sangallo and for sure seen by Botticelli in Rome? The consistent amount of clues allow us to make some critical hypothesis on the figurative models which allowed the genesis of some of the more known masterpieces of the Renaissance.

Keywords: Botticelli, Ciraco d'Ancona, Greek sculpture, Primavera, Birth of Venus, Landino

7

Европейское искусство Нового времени

Early Modern European Art

Вебер Дмитрий Иванович
Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация

Погребенные за границей. Два ливонских надгробия в России

В рамках доклада предполагается рассмотреть надгробные плиты ливонцев в России. В музеях Москвы хранится два подобных надгробия. Одно, находящееся в Музее истории Москвы, было выявлено в ходе земляных работ в 1989 г. в районе Конной площади и принадлежит Каспару фон Эльферфельду. Второе — в Московском Кремле, обнаруженное в 1823 г., о чем свидетельствует корреспонденция Калайдовича, принадлежит Берндту Шаль фон Беллю. Вероятно, эти надгробия появились вследствие Ливонской войны, после которой на территории Московского государства оказались выходцы из этой части Прибалтийского региона.

В докладе, во-первых, будет предпринята попытка восстановить биографии упомянутых персон. Каспар фон Эльферфельд был лиценциатом права и бывшим ланддростом Питерсхагена. Выходец из Вестфалии, он был на службе у дерптского епископа Германа. В Россию он попал во время Ливонской войны. В своей хронике Ливонии Иоганн Реннер, описывая битву под Эрмесом 1560 г., упоминает, что "…Ein licentiatus, genant Elvelfelt word gefangen na der Moscouw gefuert…". Впоследствии Эльферфельд будет на службе у Ивана Грозного.

Берндт Шаль фон Белль, согласно надгробию, был комтуром Голдингена. Однако в источниках он именуется Вернером или Варнером. Он был братом ландмаршала Немецкого ордена Филиппа Шаль фон Белля. Как и Эльферфельд, он был пленен в битве под Эрмесом. В связи с различием имен можно предположить, что надгробия мог изготавливать местный мастер, для которого не было существенной разницы между этими именами.

Также в докладе предполагается рассмотреть вопрос о возможности русского влияния на данный вид памятника. Это в свою очередь поднимает более крупный вопрос о том, прослеживаются ли отличия в орнаментике, исполнении и т. д. данных надгробий от их аналогов в Западной Европе,

что позволит понять, кто их изготавливал — европейские или местные мастера.

Ключевые слова: Ливония, Бернд Шаль фон Бель, Каспар фон Эльферфельд, надгробие

Dmitriy Weber
Saint Petersburg State University, Russian Federation

Buried Abroad. Two Livonian Gravestones in Russia

The report is devoted to the tombstones of Livonians in Russia. Two similar gravestones are kept in museums of Moscow. The first one is located in the Museum of History of Moscow. It was discovered during 1989 excavations on Konnaya Square and belonged to Kaspar von Elverfeld. The second one is kept in the Moscow Kremlin. It was discovered in 1823, as evidenced by the correspondence of Kalaydovich. This gravestone belonged to Berndt Schall von Bella. Probably, these two gravestones resulted from the Livonian War, after which the representatives of this part of the Baltic region appeared on the territory of the Moscow state.

We shall try to reconstruct the biographies of the persons mentioned on these gravestones. Caspar von Elferfeld was a licentiate of law and a former land student of Petershagen. Originating from Westphalia, he was at the service of the Derpt bishop Herman. He came to Russia during the Livonian War. Johann Renner describing the Battle of Ermes in 1560 in his chronicle of Livonia, mentions that "…Ein licentiatus, genant Elvelfelt word gefangen na der Moscouw gefuert …". Afterwards, Elferfeld was at the service of Ivan the Terrible.

Berndt Schall von Bell, according to the tombstone, was Goldingen's commander. However, in the sources he is called Werner or Warner. He was the brother of the Landmarshal of the Teutonic Order in Livonia, Philipp Schall von Bell. Most likely, he was from the Rhinelands. Like Elferfeld, he was captured in the Battle of Ermes. Due to the difference in names, it can be assumed that the tombstone could have been made by a local master, for whom there was no significant difference between these names.

We shall discuss the issue, whether Russian influence can be traced in the tombstones. This, in turn, raises a larger question as to whether these tombestones differ in ornamentation, stylistic rendering etc., from similar monuments in Western Europe. This will make it possible to understand who produced them — a European or a local master.

Keywords: Livonia, Berndt Schall von Bell, Caspar von Elverfeld, gravetomb

Папиренко Кристина Евгеньевна
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

Триумфальные въезды и карусели в графических циклах Жака Калло

Торжественные празднества, включающие пышные ритуалы и театрализованные триумфальные шествия, играли важную роль в культуре, религии и политике, начиная с древности. Традиция триумфальных въездов восходит к римской античности, где она носила обрядово-очистительный характер, однако со временем оформилась в строгий церемониал с определенным регламентом и набором ритуальных действий.

В эпоху Средневековья и Ренессанса торжественный въезд короля в город становится неотъемлемой частью зрелищной культуры, а триумф явился не только важным дипломатическим актом, знаменующим крупное событие, но и способом взаимодействия с верными подданными. В связи с этим возрастает потребность в визуальном материале, который смог бы стать доступным для широких масс. Таким средством «агитации», играющим первостепенную роль в распространении политических и идеологических идей, становится печатная графика.

В первой половине XVII в., несмотря на общее угасание искусства после длительных религиозных войн, французская гравюра занимает ведущее положение в Европе и продолжает служить задачам репрезентации власти. Изображения праздничных церемоний и придворных спектаклей, почти всегда включающих выезды колесниц самых разнообразных форм, могут рассматриваться как важнейший источник триумфальных образов

и мотивов в изобразительном искусстве. Оформление колесниц в XVII в. приобретает ярко выраженное барочное звучание, по своей пышности и изощренности они затмевают более ранние образцы. Их декор наполняется греко-римскими мотивами, политическими аллегориями и поэтическими аллюзиями. Вместе с тем, гравюра все больше начинает уходить от реальности в сторону фантазии, заставляя простого зрителя поверить в реальность происходящего чуда.

Все эти тенденции нашли свое яркое отражение в триумфальных циклах Жака Калло ("Война Любви", 1616; "Война Красоты", 1616; "Бой у барьера", 1627), который не просто документировал придворную театральную жизнь Франции и Италии, но, внедряя в реальность элементы собственной фантазии, создавал новые оригинальные формы барочного триумфа.

Ключевые слова: Калло, графика, театр, карусель, триумфальный въезд

Kristina Papirenko
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

Triumphal Entrances (entrées) and Carousels in the Graphic Cycles of Jacques Callot

Grand festivals, including splendid rituals and theatrical triumphal processions, have played a pivotal role in culture, religion and politics since the ancient times. The tradition of triumphal entries dates back to Roman antiquity, where it manifested the purifying nature, but eventually became a strict ceremonial with certain rules and a set of ritual actions.

During the Middle Ages and Renaissance, the Grand entrance of the king into the city became an integral part of the spectacular culture, when triumph was considered not only as an important diplomatic act, marking a major event, but also a certain way of interaction between the king and his faithful servants. In this regard there appeared a growing need for visual material that could be available to all layers of society. Thus, printed graphics became an important means of agitation and played a crucial role in the dissemination of political and ideological ideas.

In the first half of the 17th century, despite the general decay of art after the religious wars, the French engraving occupied a leading position in Europe and continued to serve the objectives of the representation of monarch's power. The graphic illustrations of festive performances and court ceremonies, which almost always included entries of chariots of the most various forms, could be considered the most important source of triumphal images and motives in fine arts. The chariots of the 17th century were expressed in baroque forms and their splendour and sophistication surpassed the earlier precedents. The decor was filled with Greco-Roman motifs, political allegories and poetic allusions. At the same time, the engraving was increasingly shifting from the reality towards fantasy, forcing the ordinary man to believe in the reality of miracle.

The tradition of carousel found its brilliant expression in the triumphal series of Jacques Callot ("War of Love", 1616; "War Beauty", 1616; "Fight at the Barrier", 1627), who was not only a recorder of theatrical court life in France and Italy — introducing elements of his own imagination to the observed reality, he created the new original forms of the Baroque triumph.

Keywords: Callot, graphics, theatre, carousel, triumphal entrance

Арутюнян Юлия Ивановна
Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, Российская Федерация

Границы пространства — горизонты времени: «визуальная интерпретация» европейской графики XVII века

В графике XVII в. к теме странствий во имя веры и миссионерских поездок прибавляются описания научных экспедиций, исторические труды, сочинения этнографического характера и иллюстрированные путеводители. Изучение, систематизация материала и классификация изображений на основе особенностей отношения к памятнику и иконографических характеристик является целью исследования, посвященного визуальной интерпретации истории путешествий в европейском искусстве.

Систематический анализ на базе приемов визуальной трактовки памятников ставит проблему рецепции странствия сквозь призму увиденных и отображенных в графических сериях произведений, сделанные художником акценты, система приоритетов и «фигуры умолчания» позволяют воссоздать путешествие сквозь призму отчетов о нем. Искусство, рассмотренное как документ, фиксирующий восприятие путешественником новых мест, необычных сооружений, экзотических растений и иных народов, позволяет в рамках междисциплинарных подходов смоделировать комплекс ценностных установок странника, систему восприятия и отображения увиденного в путевых зарисовках, научных трактатах, гидах разных форматов, пособиях и описаниях. Подобный ракурс на основе новых системных подходов к произведениям графики способствует формированию комплексной методологии визуальной интерпретации, ориентированной на определенную в социальном и психологическом смысле группу. Принципы, отражающие специфику «визуальной интерпретации» в графике XVII в., базируются на особом восприятии увиденных странником артефактов, что предполагает стремление «завершить» разрушенный памятник, увлечение руинами, стилизацию построек под умозрительный идеальный образец, склонность к сглаживанию острохарактерных черт, сведение типажей и композиций к академическим канонам, таким образом, вырабатываются индивидуальные творческие подходы к трактовке зрительного опыта средствами искусства в определенном социокультурном контексте.

Общая схема классификации произведений графики XVII в., отвечающих критериям методов «визуальной интерпретации», ориентирована на привлечение зарисовок художников с целью фиксации деталей, подготовительных работ архитектора и реставратора (Э. Мартелланж), гравированных листов трактатов по региональной истории и археологии (Ян Кип, Л. Нифф), изображение отдельных памятников (В. Холлар), «графические путешествия» как отражение формирующейся практики Grand Tour (Дж.-Б. Фалда). Методы интерпретации позволяют выстроить систему «визуальной истории» на основании изобразительного материала, дают возможность привлекать для анализа разнородный материал, сформированный на основе разработанных исследователем концепций, расширять границы источниковедческой базы науки, опираясь на «пограничный» материал, углубить понимание памятника, вводя его в опре-

деленный контекст и систему отношений, определить закономерности и выявить причины особенностей воплощения образа. Наряду с историей и социологией, искусствоведение в опоре на анализ принципов визуального восприятия и претворения впечатления в образы, трансформирует традиционную методологическую базу классической научной парадигмы современными подходами к материалу.

Система «визуальной интерпретации» на основе междисциплинарных подходов позволяет обогатить знание о европейской истории дополнительным акцентом, так как понимание специфики зрительных впечатлений способствует расширению возможностей истолкования произведений искусства, актуализируя вопросы реконструкции культурной картины мира путешественника прошлого.

Ключевые слова: европейская гравюра, графика XVII века, травелог в изобразительном искусстве, источниковедение в искусствознании, визуальная интерпретация памятника, иконография путешествий, образ путешественника, ведута в искусстве XVII века

Julia Arutyunyan
Saint Petersburg Academy of Arts, Russian Federation

Time Horizons — Boundaries of Space: "Visual Interpretation" of 17th Century European Graphic Art

"Descriptions of scientific expeditions, historical views, ethnographic works and illustrated guides along with the theme of wanderlust for the sake of faith and missionary trips form a special group in the 17th century European graphic art. The purpose of the study, devoted to the visual interpretation of the history of travel in European art, is analysis, systematization of the material and classification of images, based on the features of the attitude to the monument and iconographic characteristics.

Systematic analysis based on the methods of "visual interpretation" of monuments raises the problem of reception of traveling through the prism of works seen and displayed in the graphic series of accents made by the artist; the system of priorities and "default figures" allow recreating the traveler's mentality through

the prism of reports about it. The art, perceived as a document that captures the traveler's perception of new places, unusual structures, exotic plants and other peoples, allows us, within the framework of interdisciplinary approaches, to simulate a set of values of the traveler, a system of perception and display of what he saw in the road sketches, scientific treatises, guides of different formats, manuals and descriptions. Such a perspective contributes to the formation of a complex methodology of "visual interpretation" based on new systematic approaches to graphic works, focused on a group defined in the social and psychological sense. The principles reflecting the specifics of the "visual interpretation" in the 17th century graphic art are based on a special perception of the artifacts seen by the traveler, which implies the desire to "complete" the destroyed monument, fascination with ruins, stylization of buildings under a speculative ideal pattern, a tendency to smooth out the sharp features, reduction of types and compositions to academic canons, thus, individual creative approaches to the interpretation of visual experience by means of art in a certain socio-cultural context are developed.

The general scheme of classification of graphic works of the 17th century by methods of "visual interpretation" study sketches of artists in order to fix the details, preparatory works of the architect and restorer (É. Martellange), treatises on regional history and archeology (Jan Kip, L. Kniff), images of monuments (V. Hollar), "graphic travel" as a reflection of the emerging practice of Grand Tour (G.-B. Falda). Methods of interpretation allow us to build a system of "visual history", provide an opportunity to analyze heterogeneous material, formed on the basis of the developed scientific concepts, to expand the boundaries of the researches, based on "borderline" material, to deepen the understanding of the monument, inserting it into a certain context and system of relationships to determine patterns and to identify the causes of the features of the embodiment of the image. Art history, based on the analysis of the principles of visual perception and impression of images, transforms the traditional methodological basis of the classical scientific paradigm with modern approaches to the material.

The system of "visual interpretation" on the basis of interdisciplinary approaches allows enriching the knowledge about European history with an additional emphasis, as the understanding of the specifics of visual impressions helps to expand the possibilities of interpretation of works of art, updating the reconstruction of the cultural picture of the world traveler of the past.

Keywords: European engraving, drawings of the 17th century, travelogue in fine arts, documental art history, visual interpretation of the monument, the iconography of travel, the image of traveler, veduta in the 17th century

Лаврищева Нина Анатольевна
Музей русского импрессионизма, Российская Федерация

Коллаборация живописцев и скульпторов на юге и севере Испании 1600–1630-х годов на примере творческих союзов Мартинеса Монтаньеса и Григорио Фернандеса

В первой трети XVII столетия в Испании сложилась уникальная культурная ситуация, в которой на прочной традиционалистской основе со значительной долей внешних иностранных влияний формировались новые стиль и иконография в изобразительном искусстве. На этой почве проявились характерные черты отдельных региональных школ живописи и скульптуры, а также новаторские идеи отдельных мастеров. Живопись и полихромная деревянная скульптура развивались в едином стилистическом ключе, и один вид искусства был тесно связан с другим. Два связанных между собой единой традиционной основой региона — на севере Испании Вальядолид, на юге Севилья — представляют две грани региональных традиций в изобразительном искусстве. Скульпторы и живописцы организовывали творческие союзы для совместной работы над круглой полихромной деревянной скульптурой и ретабло. Вокруг наиболее прославленных художников формировались крупные мастерские и целые школы, заложившие основы развития изобразительного искусства Испании на несколько веков вперед. На севере наиболее ярким представителем был Григорио Фернандес, юг занимала школа Мартинеса Монтаньеса. На примере долгосрочных творческих союзов и школ (в широком понимании коллабораций), сложившихся вокруг этих мастеров, я предлагаю проанализировать различия методов работы в двух регионах (севера и юга), вопрос сложения единых стиля и иконографии полихромной скульптуры переходного этапа от Ренессанса к Маньеризму, а также рассмотреть путь формирования новых черт и взаимных влияний в живописи и скульптуре Испании первой трети XVII столетия.

Ключевые слова: испанская скульптура, испанская живопись, Мартинес Монтаньес, Григорио Фернандес, полихромная скульптура, XVII век, Вальядолид

Nina Lavrishcheva
The Museum of Russian Impressionism, Russian Federation

Collaboration of Painters and Sculptures on the Example of Artistic Alliances of Martines Montanez and Gregorio Fernandez

In the first third of the 17th century in Spain unique cultural situation arosed when new iconography and style in pictural art on a firm traditional ground under the foreign influence was developed. It was a turbulent epoch in the beginning of the Modern age, when specific features of regional school revealed themselves. Painting and polychrome wooden sculpture moved the same development path and interacted. Valladolid and Seville — two centers of northern and southern regions of the country — represent two different local traditions. Sculptors and painters formed artistic alliances to create freestanding wooden polychrome sculpture and retablos in collaboration. Along the greatest artists workshops arose and artistic movements formed, which lay the foundation of evolution in Spanish art for a centuries. During the 17th century, the great centers of Spanish sculpture were Valladolid, Madrid, Granada and Seville. These schools may be distinguished by the greater pathos of the Castilian images, as compared with the ideal beauty sought by the sculptors of Andalusia. The school of Valladolid began with an important master, Gregorio Fernández (c. 1566–1636), whose style owes less to Italy than it does to the North. At the same time, the rise of realism is most closely linked with the work of the great artist Juan Martinez Montañés (1568–1649), known to his contemporaries as "the god of wood" and immensely famous even during his lifetime. As examplified by the long-term alliances of these two great masters and grand workshops I decide to analyze method of working in the south and north, the question of iconography and style of the wooden sculpture and painting of the transitional period from Renaissance to Mannerism and research way of formation of the new characters

and mutual influence in painting and sculpture of the first third of the 17th century in Spain.

Keywords: Spanish sculpture, Spanish painting, Juan Martinez Montañés, Gregorio Fernández, polychrome sculpture, 17th century, Valladolid

Сим Надежда Михайловна
Школа живописи «Мир искусств», Российская Федерация

Стогова Галина Николаевна
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Российская Федерация

Испанские трактаты по архитектуре на рубеже XVI–XVII веков как теоретическое наследие итальянского Ренессанса

Обращение к античности как сокровищнице общегуманистических ценностей было характерной чертой испанской культуры конца XVI и начала XVII столетия. Ориентация на классическую традицию в архитектуре трактовалась испанскими теоретиками как воплощение идей христианского зодчества, источником которого стало теоретическое наследие итальянского Ренессанса.

Теоретическая литература об архитектуре на рубеже XVI–XVII вв. вводила в обращение новые идеи и факты, но по глубине и разносторонности мысли, сопоставимая с итальянским теоретическим наследием, она, в силу внезапно возникающих и быстро формирующихся новых художественных явлений, была не готова к осмыслению разностороннего и разнохарактерного материала. Чаще всего она содержит определенную сумму теоретических положений, практических советов, биографические сведения о знаменитых мастерах, описание и оценку их произведений. К сочинениям такого типа могут быть отнесены теоретические сочинения по архитектуре: Диего де Сагредо « Измерения римлян» (1526); Хосе де Сигуэнса «История Ордена Святого Иеронима» (1595–1605); Хуан де Арфе «Соизмерения для архитектуры и скульптуры» (1564); Пабло де Сеспедес (1608) «Размышления о сравнении древнего и современного искусства», «Поэ-

ма о живописи»; Фра Хуан де Сан Херонимо (1591), «Описание Эскориала», Алонсо де Вандельвира «Трактат по архитектуре» (1591), фра Лоренсо де Сан Николас «Искусство и использование архитектуры» и Доминго де Андрадо «Превосходство в архитектуре» (1633).

Одним их первых был трактат «Измерение римлян» Диего де Сагредо (1526). Автор трактата повествует о пользе и необходимости изучать и использовать строительный и художественный опыт древних. В трудах фра Лоренсо де Сан Николас и Доминго впервые в Испании был представлен дидактический обзор крупнейших теоретических работ от античности до начала XVII столетия с практическими советами владения профессиональными навыками. Большинство создателей архитектурных теорий являлись членами религиозных орденов.

Трактаты, как правило, иллюстрировались архитектурной графикой и чертежами с цифровыми пояснениями пропорциональных отношений, с графическими изображениями архитектурных планов, проекций и общего вида. В целом, витрувианский стиль как структурная основа классицизма станет очень популярным в Испании, а его элементы будут цениться на каждом этапе развития теории архитектуры.

Трактаты рассматриваются в контексте эволюции замысла, стилистических особенностей текста и изобразительного материала, источников теоретической мысли предшественников, повлиявших на творческое переосмысление природы архитектуры, выявление новых оригинальных идей и определение их места в эволюции архитектурных взглядов раннего Нового времени в Испании.

Ключевые слова: Диего де Сагредо, теория архитектуры, Испания Нового времени, Эскориал, трактаты

Nadezda Sim
Art College "World of Art", Russian Federation

Galina Stogova
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

Spanish Treatises on Architecture at the Turn of the 16th–17th Centuries as a Theoretical Heritage of the Italian Renaissance

Reference to antiquity as a humanistic values treasury was a characteristic feature of the 16th century Spanish culture. Commitment to classical traditions in architecture was considered by Spanish academicians to be an implementation of Christian architecture ideas. The origins of such architecture could be found in a theoretical heritage of the Italian Renaissance.

Academic literature on architecture at the turn of the 16th–17th centuries put new ideas and facts into practice. Yet, due to new artistic phenomena which were emerging suddenly and evolving fast the literature was not ready to comprehend that diverse and multi-faceted material. Largely it contains a certain amount of theoretical concepts, practical recommendations and biographical data on famous masters, description and evaluation of their works. To the writings of that type we may ascribe the following works on architecture: Diego de Sagredo "Measurements of the Romans" (1526); Jose de Siguenza "History of the Order of Saint Jerome" (1595–1605); Juan de Arfe "Measurements for Architecture and Sculpture" (1564); Pablo de Céspedes (1538–1608) "Reflections on the comparison of Ancient and Modern Art", "Poem about Painting"; Fra Juan de San Jerónimo (1563–1591), "The Description of the Escorial", Alonso de Vandelvier "Treatise on Architecture" (1575–1591), Fra Lorenzo de San Nicolas "The Art and Use of Architecture" and Domingo de Andrado "Supremacy in Architecture" (1633). One of the first writings was "The Measurements of the Romans" by Diego de Sagredo (1526). The author is writing about the necessity and the need of using the construction experience and artistic practices of our antique. In Madrid Fray Lorenzo de San Nicolás and Domingo De Andrano published "The Art and Use of Architecture" and "The Supremacy in Architecture" (1633), where for the first time in Spain a didactical analysis of ancient

architecture was performed, accompanied with practical advice on each level of the professional skill.

Diego de Sagredo's treatise was among the first ones. The author tells the readers about the advantages and necessity to study and use the building and artistic experience of the ancient people. The works by Fra Lorenzo de San Nicolas were the first to give a didactic review of major academic treatises created in the period from antiquity to the early 17th century. They contained practical recommendations how to master professional skills. The majority of architecture theories' authors belonged to religious orders.

As a rule the treatises were illustrated with architecture drawings and sketches followed by numeric explanations of proportions, graphic depictions of architectural layouts, projections and the overview. On the whole, being a structure basis of classicism the Vitruvian style was to become extremely popular in Spain during the Renaissance and its elements were to be appreciated at each stage of architecture theory evolution.

The treatises are considered in the context of the intention development, stylistic peculiarities of the text and graphic material, the sources of the predecessors' theoretical thought which influenced a creative rethinking of architecture nature, revealing new ideas and defining their place in the evolution of the Renaissance and Modern Time views on architecture on the whole.

Keywords: Diego de Sagredo, theory of architecture, Spain of Modern Age, Escorial, treatises

Гарсия Солано Анна Милена Альваровна
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

Перуанская архитектура иезуитов

После завоевания Южной Америки испанцы проводят политическое деление континента на несколько вице-королевств. Именно тогда появляется вице-королевство Перу (1542–1824). Первые иезуиты приходят туда почти через 30 лет, в 1571 г. И именно их храмы стали самыми яркими проводниками стиля барокко и повлияли на формирование этого стиля

в Перу и Южной Америке, возможно, потому что именно стиль барокко был способен наиболее ясно отразить сущность Общества Иисуса. Несмотря на то, что барочная архитектура Латинской Америки берет свое начало в Европе, она очень отличается от римской или даже испанской. Главное отличие в том, что европейское барокко проявилось и в декоре, и в планировке, в то время как в испанской Америке оно почти исключительно нашло выражение в декоративном решении фасадов, обрамлении порталов, и это нагляднее всего можно увидеть в иезуитских церквях: ла Компания де Хесус в Куско (Перу) и Сан Франсиско в Лиме (Перу).

Ла Компания де Хесус в Куско, один из самых значимых архитектурных барочных памятников испано-американского мира, была возведена иезуитами в сакральном для инков месте — с языка инков Куско переводится как «Пуп Земли», или «Центр Мира». Общество Иисуса всегда стремилось выбирать для своих храмов наиболее выгодное расположение. Другая иезуитская церковь, которая повторила судьбу ла Компания де Хесус в Куско, Сан Франсиско в Лиме, тоже считается жемчужиной своего города. Именно Латинская Америка (в особенности Перу) стала почвой, на которой смогли появиться и получить развитие самые неординарные вариации стиля барокко. Вклад иезуитов в архитектуру Южной Америки можно считать фундаментальным. Возведенные иезуитами храмы ла Компания де Хесус в Кито и Куско сыграли ключевую роль в формировании собственного регионального стиля, так что он даже получил собственное название в иностранной историографии — «кускеньо барокко».

При этом иезуиты были крайне прагматичны в своих тратах. Они стремились создать не самые дорогостоящие комплексы, а самые впечатляющие, учитывая место, население, финансовые и ресурсные возможности. В городах в XVIII в. иезуиты были очень осторожны и не строили новые комплексы без абсолютной нужды из-за финансовых соображений. Это подтолкнуло орден к поиску альтернативных и необычных решений, что видно на примере Сан Хосе в Наска (Перу) — одного из прекрасных примеров настойчивости иезуитского ордена в решении конструктивных проблем. Именно в таких отдаленных уголках они прибегали к изобретательности, чтобы создать великолепие, пусть только визуальное.

Деятельность иезуитов в Перу является яркой и недооцененной страницей в истории архитектуры и искусства. Они сумели создать не только прекрасные барочные памятники, но и найти новые и нестандартные кон-

структивные решения. Никогда не уступая, они прекрасно адаптировались к окружающей среде, людям и культуре, сумев объединить два абсолютно разных мира — европейский и американский; иезуиты лучше всех смогли разрушить границы и расширить горизонты.

Ключевые слова: Перу, иезуитская архитектура, барокко, Латинская Америка, колониальная архитектура

Anna Milena Garcia Solano
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

Jesuit Architecture of Peru

After the Conquest of South America spaniards made a political devision of the continent into several vice-kingdoms. It was then that vice-kingdom Peru (1542–1824) emerged. First Jesuits came here almost 30 years later in 1571. And it was their churches that became the brightest conductors of the Baroque style and influenced the formation of this style in Peru and South America, perhaps, it was because the Baroque style reflected the essence of the Society of Jesus. Baroque architecture, although originating in Europe, in Latin America is very different from the Roman or even Spanish. The main difference is that the European Baroque manifested itself in the decor and in the planning, while in Spanish America it almost exclusively found expression in the decorative solution of the facades, framing the portals, and this is most clearly seen in the Jesuit churches: la Compañía de Jesus in Cuzco (Peru), San Francisco in Lima (Peru).

La Compañía de Jesus in Cuzco — one of the most important baroque architectural monuments of the Hispano-American world — was erected by the Jesuits in a sacred place to the Incas — in the Inca language Cuzco means “Hub of the Universe” or “Centre of the World”. The Society of Jesus always tried to choose for their churches the most advantageous location. Another Jesuit church that followed the destiny la Compañía de Jesus in Cuzco was San Francisco in Lima also considered to be the pearl of the city. It was Latin America (specially Peru) that became the soil on which the most extraordinary variations of the Baroque style could appear and develop. The Jesuits’ contribution to the architecture of South America can be considered fundamental. Churches built by the Jesuits —

la Compañía de Jesus in Quito and Cuzco — played a key role in the formation of their own regional style, so that it even got its own name in foreign historiography — "Barroco Cuzqueño."

At the same time, the Jesuits were extremely pragmatic in their spending. They sought to create not the most expensive complexes, but the most impressive, given the place, population, financial and resource opportunities. In cities in the 18th century the Jesuits were very cautious, and did not build new complexes without absolute need, because of financial considerations. This prompted the Order to search for alternative and unusual solutions, as can be seen in the example of San Jose in Nazca (Peru), one of fine examples of perseverance of the Jesuit order in solving constructive problems. It was in such remote corners that they resorted to ingenuity to create magnificence, even if only visual.

The practice of the Jesuits in Peru is a bright and underestimated page in the history of architecture and art. They managed to create not only wonderful Baroque monuments, but also to find new and non-standard constructive solutions. Never yielding, they perfectly adapted to the environment, people and culture, having managed to unite two completely different worlds — European and American — the Jesuits better then anyone else were able to break the boundaries and expand the horizons.

Keywords: Peru, Jesuit architecture, Baroque, Latin America, colonial architecture

Саковская Елена Владимировна
Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ, Российская Федерация

Феномен "Architectura Universalis" и ранняя стадия европейской промышленной архитектуры XVII — начала XVIII веков

Ранняя стадия европейской промышленной архитектуры, то есть архитектуры XVII — начала XVIII вв., которую принято относить к доиндустриальному периоду, — явление малоизученное. Это является следствием применяемой методологии ее исследования, построенной на экономической истории. Между тем, на становление промышленной архитектуры

большее влияние оказали не экономические факторы, а развитие европейской научно-технической мысли и военного дела данной эпохи.

Основание европейской науки XVII в. — это Mathesis universalis, или идея Универсального знания, которая являлась определяющей в построении научной картины мира Западной Европы раннего Нового времени. Универсализм (Mathesis universalis) — это сложная концептуальная система, объединяющая множество сфер теоретической и практической деятельности человека. Среди этих сфер были наука и техника, промышленность, военное дело, а также архитектура и строительство.

Архитектурная деятельность данной эпохи представляет собой феномен architectura universalis, в котором различные сферы архитектурной деятельности объединены идеей Универсализма. Теоретические сочинения по архитектуре во множестве случаев представляют собой универсальные труды, включавшие в себя собственно архитектуру, а также фортификацию, математику и машинерию. В частности, это характерно для французской и немецкой научно-теоретической мысли.

Революционные изменения в военном деле, повлекшие за собой как эволюцию фортификации, так и потребность в оснащении армий современным огнестрельным оружием, привели к росту числа металлургических производств. Для их успешного функционирования требовалось внедрение в производство различных механизмов и устройство сложных технологических узлов. Так как исторически машинерия являлась, в основном, прерогативой военных инженеров, то в орбиту их профессиональной деятельности включаются задачи по технологическому оснащению новых производств более современным оборудованием. Это неизбежно вело к необходимости сооружения специальных производственных строений. Отсюда в многочисленных специализированных трактатах по машинерии имплицитно находили свое отражение технологии возведения промышленной архитектуры.

В настоящем докладе предлагается проследить путь становления ранней стадии промышленной архитектуры Западной Европы XVII — начала XVIII вв. в системе architectura universalis: особенности архитектурной практики этой эпохи, развитие технологий и военного дела в рамках идеи Универсализма — на примере Англии, Франции, Голландии и Германии. Основополагающей выступает итальянская архитектурная теория XVI–

XVII вв. и такое явление в истории развития фортификации, как trace italienne.

Ключевые слова: промышленная архитектура, теория архитектуры, XVII век, XVIII век, универсальная наука, военные инженеры, техническая иллюстрация, раннее Новое время, история техники, история промышленности, инженерное дело, машиностроение, машинерия, трактат, Англия, Франция

Elena Sakovskaya
State Institute of Art Studies, Moscow, Russian Federation

The Phenomenon of "Architectura Universalis" and the Early Stage of European Industrial Architecture of the 17th — Beginning of the 18th Centuries

The early stage of European industrial architecture, i.e. the architecture of the 17th — early 18th centuries, which is customarily attributed to the pre-industrial period, is a understudied phenomenon. This is a consequence of the applied methodology of its study, founded on economic history. Meanwhile, the greater impact on the emergence of industrial architecture was not economic factors, but the development of European scientific and technical thought and military affairs of this era.

The basis of the European science of the 17th century is the Mathesis universalis, or the idea of Universal Knowledge, which was crucial in constructing a scientific worldview of the early modern Western Europe. Universalism (Mathesis universalis) is a complex conceptual system that unites many spheres of theoretical and practical human activity. Among these were science and technology, industry, military affairs, as well as architecture and constructing.

The architectural activity of this era is a phenomenon of architectura universalis, in which the various scopes of architectural activity are united by the idea of Universalism. Theoretical treatises on architecture in many cases are universal oeuvres and included the architecture itself, as well as fortification, mathematics and machinery. Notably, this is specific to French and German scientific and theoretical thought.

Revolutionary changes in military affairs, which entailed both the evolution of fortification and the requirement of equiping the armies with modern firearms, led to an increase in the number of metallurgical manufactures. For their successful functioning, it was required to introduce various mechanisms and to construct of complex technological units. Since historically the machinery was the prerogative of military engineers, the tasks of technological equipping of new industries with more modern equipment are included now in the field of their professional activity. This inevitably led to the demand for the construction of special production buildings. Hence, in numerous specialized treatises on machinery, the technologies of building industrial architecture were implicitly reflected.

The report proposes to examine the development of the early industrial architecture of Western Europe of the 17th — beginning of the 18th centuries whithin the system of architectura universalis: the features of the architectural practice of this era, the development of technology and military affairs within the idea of Universalism — Evidence from England, France, Low Countries and Germany. The fundamental factors are the Italian architectural theory of the 16th–17th centuries and the phenomenon in the history of fortifications, such as the *trace italienne*.

Keywords: industrial architecture, architectural theory, 17th century, 18th century, Architectura Universalis, Mathesis universalis, military engineers, technical drawing, early modern period, tretise, England, France, history of technology, history of industry, engineering, machinery manufacturing, machinery

Мальцева Анастасия Юрьевна
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

Архитектурный жанр в Голландии в первой половине XVII века в творчестве Бартоломеуса ван Бассена

Художник и архитектор Бартоломеус ван Бассен (1590–1652) был одним из первых обратившихся к изображению интерьеров церквей в Голландии. Не являясь новатором в архитектурном жанре, он, тем не менее, на-

мечает пути, в итоге приведшие архитектурный жанр в голландской живописи к небывалому расцвету.

Традиция изображения воображаемых церковных интерьеров зародилась во Фландрии. В Голландии жанр постепенно развивался в новом ключе, соединяя в себе реалистические элементы и эффекты и сложные перспективные построения.

В своем творчестве Бартоломеус ван Бассен активно использовал опыт коллег из Фландрии. Он обращался к антверпенской традиции построения глубоко уходящего вдаль пространства. Это связано с его близостью к дому Оранских и влиянию придворных вкусов, тяготевших к фламандской живописи. Подобные влияния вылились в изображения сложно построенных воображаемых католических и протестантских церквей.

Однако в то же время в отдельных работах художника проявляются и новые качества, которые затем будут характеризовать расцвет архитектурного жанра в середине столетия в Делфте. Бартоломеуса ван Бассена интересовало добавление реалистических узнаваемых элементов, эффектов света и атмосферы. Он пытался сделать изображенные пространства менее абстрактными.

Бартоломеус ван Бассен также предлагает новый символический подтекст. «Вид готической церкви с гробницей Вильгельма Оранского» 1620 г. вводит мотив патриотического утверждения в живопись церковных интерьеров. Изображение гробницы национального героя позднее стало важнейшей темой для архитектурного жанра в Делфте в середине столетия. «Вид новой церкви в Делфте с гробницей Вильгельма Оранского» 1650 г. кисти ученика Бартоломеуса ван Бассена, Герарда Хаукгеста, оказался революционным для жанра, ознаменовав его расцвет.

Творчество Бартоломеуса ван Бассена, имея фламандские истоки, благодаря его поискам в развитии архитектурной живописи является чрезвычайно важным для ее становления в Голландии.

Ключевые слова: голландская живопись, Бартоломеус ван Бассен, голландия, Фландрия, архитектурный жанр, изображение церковной архитектуры, XVII век, антверпенская традиция

Anastasia Maltseva
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

Architectural Painting in Holland in the First Half of the 17th Century in Works of Bartholomeus van Bassen

The artist and architect Bartholomeus van Bassen (1590–1652) was one of the first painters in Holland who turned to depiction of church interiors. He was not an innovator in the architectural genre, but his works represent the search characteristic of Dutch painters, which brought images of church interiors to the unprecedented blossoming.

Tradition of depicting imaginary church interiors originally came from Flanders. In Holland, the genre gradually developed in a new path, combining realistic elements and effects, and complex perspective constructions.

In his work Bartolomeus van Bassen actively used the experience of his colleagues from Flanders. He referred to the Antwerp tradition of space constructing. This is due to his proximity to the house of Orange and the influence of court tastes that gravitated towards Flemish painting. Such influences resulted in representation of complicated spaces of imaginary Catholic and Protestant churches.

However, at the same time, new qualities appear in some of his works. These qualities then will characterize the golden age of architectural genre in the middle of the century in Delft. Bartholomeus van Bassen was interested in adding realistic recognizable elements, effects of light and atmosphere. He tried to make the depicted spaces less abstract.

Bartholomeus van Bassen also offers a new symbolic overtones. "View of the Gothic church with the tomb of William of Orange", 1620, introduces motive of patriotic statement in depiction of church interiors. The image of the tomb of the national hero later became the most important theme for the architectural genre in Delft in the middle of the century. "Interior of the Nieuwe Kerk, Delft, with the Tomb of William the Silent" made in 1650 by Bartholomeus van Bassen's apprentice Gerard Houckgeest, turned out to be revolutionary for the genre, marking its best period.

Works of Bartholomeus van Bassen bear Flemish influences and due to to his search in the development of architectural painting are extremely important for its formation in Holland.

Keywords: Dutch painting, Bartholomeus van Bassen, Holland, Flanders, architectural painting, depiction of church architecture, 17th century, Antwerp style

Проимос Константинос
Греческий открытый университет, Греция

Между любовью и политикой: тема дружбы в картине Рембрандта «Давид и Ионафан» (1642)

В нашем докладе мы предлагаем новую интерпретация картины Рембрандта «Давид и Ионафан», 1642 (Х., м., 73×61,5 см), находящейся в коллекции ГЭ в Санкт-Петербурге. Картина предположительно представляет двух библейских персонажей, соперников за израильский трон, ставшего царем Давида и Ионафана, сына царя Саула. Известный рассказ о дружбе и привязанности Давида и Ионафана содержится в ветхозаветной книге Самуила. Однако существуют и иные интерпретации сюжета картины. Так, Гарри Шварц предполагает, что на картине изображены Давид и сын Ионафана Мефибосет, в то время как Эрнст Гомбрих утверждает, что на ней изображены Давид и его сын Авессалом. Это несогласие исследователей в том, что изображено на картине, и стало исходным моментом нашего исследования. Однако в данном случае мы не будем останавливаться на разборе обоснованности аргументации того или иного мнения с исторической точки зрения. Наша цель заключается в том, чтобы но показать, как разные герменевтические прочтения, останавливающие внимание на разных аспектах дружбы, нашедших отражение в картине, могут привести к различным интерпретациям ее содержания. Ценность дружбы, интерпретируемой как состояние, находящиеся между двумя крайностями: романтической любви, с одной стороны, и политики, с другой, определяет содержание картины. Дружба, как подчеркивает Ж. Деррида, означает сложное и ненадежное состояние, требующее постоянной бдительности и переговоров, это понимание категории «дружба» во многом

противоречит «естественному» ее пониманию, предложенном в свое время Аристотелем.

Ключевые слова: Рембрандт, Давид, Ионафан, Деррида, дружба, любовь, политика

Constantinos Proimos
Hellenic Open University, Greece

Friendship between Love and Politics according to Rembrandt's David and Jonathan, c. 1642

In this paper I provide a reading of Rembrandt's painting "David and Jonathan", 1642, (panel, 73×61.5 cm, Bredius 511) which is in the collection of the State Hermitage Museum in Saint Petersburg, Russia. The painting presumably portrays two biblical characters and rivals for the throne in the Kingdom of Israel, David who eventually won the throne and Jonathan the son of Saul, king of Israel. David and Jonathan remained known for their notorious friendship and platonic love illustrated in the Old Testament book of Samuel. However, Gary Schwartz claims that the painting may be depicting David and Jonathan's son Mephiboseth and Ernst Gombrich takes it for granted that the painting actually represents David and David's son Absalom. This disagreement regarding the identification of the subject matter of the painting will be my point of departure. I shall not argue about the identification of the characters based on historical evidence but will rather try to claim that different hermeneutic readings emphasizing the several aspects of friendship illustrated in the painting, may lead to different identifications of its subject matter. The value and interpretation of friendship as situated between the two extremes of romantic love, on the one hand, and politics, on the other, determines the facts in the picture and not the other way round, as art historical formalism claims. Finally, friendship as delineated by Jacques Derrida is a difficult and precarious condition in constant need for alertness and negotiation much in contrast to its natural version described by Aristotle.

Keywords: Rembrandt, David, Jonathan, Derrida, friendship, love, politics

Садкова Дарья Вадимовна
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

«Свеча горела на столе…»: изображения «вечерних трапез» в творчестве франкфуртского натюрмортиста Георга Флегеля и его кельнского «двойника» Готтфрида Фон Ведига

Сообщение посвящено группе «ночных» натюрмортов франкфуртского художника Георга Флегеля (1566–1638) и его кельнского последователя Готтфрида фон Ведига (1583–1641). Изящно исполненные и камерные по размерам, работы обоих живописцев являются изображениями скромных атрибутов вечерних трапез (в старинных немецких документах обычно именуемых “Kerzen Mahlzeitbild”). При кажущейся внешней простоте они обладают сложной, хорошо продуманной художественной организацией и многоплановыми образно-смысловыми уровнями. Важно заметить, что современной наукой достаточно подробно изучены разные аспекты формирования и стремительного расцвета фламандского и голландского натюрморта как самостоятельного жанра в первой трети XVII в.; о деятельности немецких мастеров той поры известно значительно меньше. Более того, сложение в творчестве Георга Флегеля и Готтфрида фон Ведига типологии «трапезы при свечах» с использованием изображений зажженных свечей как источника искусственного освещения, по сути дела, в настоящей работе рассматривается впервые.

В западноевропейском искусстве мотив зажженной свечи (в отличие от потушенного огарка, символизировавшего Смерть и быстротечность всего земного — Vanitas vanitatis) имел давнюю смысловую традицию. Согласно учениям христианских теологов, огонь и свет всегда воспринимались как символы божественной природы Всевышнего. Христос — это истинный Свет, оттого христиане — дети Света, ведущего вечную войну с силами Тьмы. Свечи служат источником света божественной мудрости. Они напоминают о словах Христа «Я свет миру». Потому горящая свеча — символ духа, наполняющего материю. Ее структура также имела символическое значение: воск — незапятнанная грехами плоть праведника, фитиль — его душа, свет — Божественная любовь, пламя — проявление

Бога, огонь — послушание, исходящий от него жар — смирение. В итоге новый иконографический мотив привносил в содержательный контекст натюрмортов вполне конкретный скрытый назидательный смысл, напоминавший не только о бренности всего земного, но и верном пути к спасению праведной души.

Помимо исследования индивидуального своеобразия художественного решения «Вечерних трапез» Георга Флегеля, в контексте особого типа изображений накрытых столов (нем. “Gedeckter Tisch”), немалый научный интерес представляет его взаимодействие с подражателями, в частности, рассмотрение непростого вопроса об удивительном сходстве композиционно-пластической типологии и, отчасти, даже манеры исполнения в работах Готтфрида фон Ведига — своего рода кельнского двойника Г. Флегеля — успешного портретиста, который обратился к жанру натюрморта только в зрелом возрасте. На основе анализа работ двух немецких натюрмортистов предпринята попытка показать не только следы очевидного влияния Флегеля на фон Ведига, но и выявить общий для обоих из них источник новых творческих идей — произведения нидерландских живописцев, натурализовавшихся в Ханау и Франкфурте-на-Майне.

Ключевые слова: Готтфрид фон Ведиг, Георг Флегель, суета сует, свеча горела на столе, ночные трапезы

Daria Sadkova
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

“Meal by Candlelight”: Night Still-Lifes by Frankfurt Painter Georg Flegel and His “Doppelganger” — Gottfried Von Wedig from Cologne

A contribution is dedicated to the group of “night” still lifes by a Frankfurt painter Georg Flegel (1566–1638) and his Cologne follower-“doubler” Gottfried von Wedig (1583–1641). Meticulously executed and chamber in size works of both painters are images of modest attributes of evening meals (in ancient German documents commonly referred to as “Kerzen Mahlzeitbild”). With apparent external simplicity, they have a complex, well-thought-out artistic organization

and multidimensional figurative-semantic levels. It is important to point out that modern researches have studied in detail different aspects of the formation and rapid growth of Flemish and Dutch still life as an independent genre in the first third of the 17th century; the works of the German masters of that time are much less known. Moreover, the composition in the works of Georg Flegel and Gottfried von Wedig of typology of "evening meals" with images of lit candles as a source of artificial lighting, in a matter of fact, in this article is touched upon for the first time.

In Western European art, the motive of a lit candle (not to be confused with the extinguished fire, symbolizing the Death and transience of all earthly things — Vanitas vanitatis!) had a long-standing semantic tradition. According to the teachings of Christian theologians, fire and light have always been perceived as symbols of the divine nature of the Supreme. Christ is the true Light, therefore Christians are children of Light, wage the eternal war with the forces of Darkness. Candles are the light source of Divine Wisdom. They remind us of Christ's words "I Am the Light of the World", therefore a burning candle is a symbol of the Spirit that fills matter. Its structure also had a symbolic meaning: wax — untainted by sins flesh of the righteous, the wick — his soul, the light is divine love, the flame is the appearance of God, the fire — obedience and emitted heat from it is humility. In the end, a new iconographic motif introduced in a meaningful context of still life paintings a very specific hidden didactic sense, reminiscent not only of the transience of all earthly things, but the right path to salvation for the righteous soul.

In addition to the study of the individual originality of the artistic solution of "night meals" by Georg Flegel in the context of the general evolution of still life as an autonomous genre in a special type of images of laid tables (German — "Gedeckter Tisch"), a considerable scientific interest is raised by the problem of its interaction with imitators. In particular, the examination of a difficult question about the amazing similarity of compositional-plastic typology and, partly, even the manner of performance with the works of Gottfried von Wedig — a kind of Cologne "double" of Flegel — a successful portraitist, who in the late years of creativity paid his attention to still life genre. Drawing on the analysis of the works by the two German artists, an attempt was made to show not only the traces of the obvious influence of Flegel on von Wedig, but also to reveal a common source of new creative ideas for both painters, which was the works of Dutch painters who naturalized in Hanau and Frankfurt.

Keywords: Georg Flegel, Gottfried von Wedig, Vanitas, meal by candlelight, night meals

Проказина Надежда Владимировна
Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ, Российская Федерация

Алессандро Маньяско — художник в своей мастерской

В начале 1690-х годов генуэзец Алессандро Маньяско (1667–1749), сын художника Стефано Маньяско и ученик Филиппо Аббиати, открыл свою мастерскую в Милане как автор портрета и произведений на религиозные и мифологические темы. Так называемый период «Маньяско больших фигур» (Il Magnasco di grande figure) уже около 1695 г. сменился другим этапом, который в исследованиях XX в. был обозначен как «Маньяско маленьких фигур», так как художник начал писать “figurette non piu alte di un palmo” в пейзажах и руинах других мастеров. К 1700 г. Маньяско уже стабильно сотрудничал с такими авторами, как Карло Антонио Тавелла, Антонио Франческо Перуццини, Клементе Спера. За первым миланским периодом (до 1703 г.) последовал тосканский (ок. 1703–1709) и работа при дворе Медичи, потом — второй миланский (1709 — ок. 1735). Все это время Маньяско продолжал работать как мастер стаффажа. Его композиции и манера пользовались большим успехом, образы были узнаваемы современной публикой. В атмосфере Милана — центра контрреформации — Маньяско писал ново- и ветхозаветных истории, изображал монахов и отшельников, религиозные процессии и ритуалы. Здесь же появились изображения посетителей синагог, собраний квакеров. Артистическая жизнь Флоренции начала XVIII в. при дворе Фердинандо Медичи добавила литературных и театральных персонажей — образы комедии дель арте, а также изображения сцен колдовства и шабашей ведьм. Все это по велению эпохи сопровождалось представлением «низких» тем: пастухов, рыбаков, прачек, цыган, солдат, бандитов и т. д. Герои Маньяско, часто странные и нечитаемые, — словно только намеченные, волновали воображение зрителя. Нравилась и его импровизационная манера исполнения — стремительные касания кистью — pittura di tocca.

Сюжеты Маньяско и их смысловое наполнение, связь с культурной средой хорошо изучены в литературе. Однако на сегодняшний момент очевидна следующая проблема — фигурки в больших пейзажах и руинах, приписываемые Маньяско, зачастую имеют неодинаковое художественное качество. К тому же сочетание фигурок и фона строится в разных картинах исходя порой из совершенно противоположных принципов — то органично вписываясь в пространство пейзажа, то противореча и конфликтуя с ним. Мы знаем, что рисунки Маньяско были широко распространены и использовались другими мастерами стаффажа. Это нельзя не учитывать в вопросах атрибуции. К сожалению, расширение приписываемых Маньяско картин только за счет схожести мотива привело к неразберихе в понимании художественной сути творческого метода мастера. Именно о творческом методе на основе анализа небольших живописных работ (как «Пульчинелла» (Копенгаген, Государственный музей искусств), «Дон Кихот» (Детройт, Институт искусств), «Три монаха» (Гент, Музей искусств) и др.) мы хотели бы показать горизонты возможностей мастера, а с привлечением ряда других таких же камерных работ из музейных и частных собраний поговорить о границах мастерской художника, копиистов и современных подражателей Маньяско.

Ключевые слова: Алессандро Маньяско, мастерская, творческий метод

Nadezda Prokazina
State Institute of Art Studies, Moscow, Russian Federation

Alessandro Magnasco — Painter in His Studio

In the early 1690s Genoese master Alessandro Magnasco (1667–1749), a son of the artist Stefano Magnasco and student of Filippo Abbiati, opened his workshop in Milan as the author of portraits and works on religious and mythological subjects. The so-called period of "Magnasco of big figures" (Il Magnasco di grande figure) about 1695 was replaced by another stage, which in the studies of the 20th century was designated as "Magnasco of small figures", because the artist began to paint "figurette non piu alte di un palmo" in landscapes and ruins of other masters. By 1700, Magnasco had already collaborated with authors such as

Carlo Antonio Tavella, Antonio Francesco Peruzzini, Clemente Spera. The first Milan period (until 1703) was followed by the Tuscan period (circa 1703–1709) and the work at the Medici court, followed by the second Milan period (1709 — circa 1735). All this time Magnasco continued to work as a master of staffage. His compositions and manner enjoyed great success, the images were recognizable to the public. In the atmosphere of Milan — center of counter-reformation Magnasco painted new and old Testament history, portrayed the monks and hermits, religious processions and rituals. Here there were images of visitors to synagogues, Quaker meetings. Artistic life of Florence in the early 18th century at the court of Ferdinando de Medici added the literary and theatrical characters — the images of the Commedia dell'arte, as well as depictions of witchcraft and covens of witches. All this at the behest of the era was accompanied by the presentation of "low" topics: shepherds, fishermen, ancestors, Gypsies, soldiers, bandits, etc. Magnasco's figures, often strange and unreadable, excited the imagination of the viewer, like his improvisational style of painting — the rapid touch of the brush — pittura di tocca.

Magnasco's images and their meanings, the relationship with the cultural environment are well studied in the literature. However, for today the following problem is obvious — figures in the landscapes and ruins attributed to Magnasco often have unequal art quality. We know that Magnasco drawings were widely spread on the market and were used by other artists of the staffage. It's impossible not to take into account this fact considering the questions of attribution. Unfortunately, the expansion of the paintings attributed to Magnasco only due to the similarity of the motive led to confusion in the field of understanding the artistic essence of the creative method of the master. It is focusing on the creative method drawing on the analysis of small paintings (as "Pulchinella" (Copenhagen, The State Museum of Art),"Don Quixote" (Detroit, Institute of Arts),"Three Monks" (Ghent, Museum of Art), etc.) that we would like to show the horizons of the master. And the involvement of a number of other similar works from museums and private collections will give us the opportunity to talk about the boundaries of the artist's studio, copyists and modern imitators of Magniasco.

Keywords: Alessandro Magnasco, studio, creative method

Сансиева Анна Валерьевна
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

Фердинандо Фуга и Никола Сальви: архитектура «антибарокко» и преддверие неоклассицизма в итальянской архитектуре середины XVIII века

Итальянские исследователи в трудах, связанных с архитектурой XVIII в., отрицают наличие построек, выполненных непосредственно в рамках неоклассического направления на территории Италии вплоть до рубежа XVIII–XIX столетий. Однако существующие термины стараются отделить архитектуру XVIII в. от предыдущего XVII, оставляя ее, тем не менее, в рамках барочной линии. Интересная проблема возникает здесь в тот момент, когда оказывается, что архитекторы «позднего барокко» и архитекторы «антибарочного» течения — одни и те же персоналии. И именно они и являются обладателями вкуса, тяготеющего к неоклассицизму в собственном творчестве, подходя к нему с разных точек зрения и обращаясь к разным течениям в рамках этого направления.

Пробудившийся как в теории, так и в архитектурной практике интерес к доскональному изучению античности и в целом к подробному анализу каждого архитектурного памятника в первой половине XVIII в. можно назвать преобладающей линией времени, не имевшего единого стиля. Главным образом, на это повлияла программа обучения в Академии Святого Луки в Риме, чье значение признавалось повсеместно. Обучаясь в Риме, архитекторы не обходили стороной и барочную архитектору, в частности работы Франческо Борромини. Отсутствие единой стилистической линии среди нового поколения мастеров вынуждало оставить за барочной стилистикой звание официального архитектурного стиля, несмотря на то, что Борромини не имел прямых последователей. Возможность бесконечного поиска нового стиля, синтезируемого из наследия разных земель (Флоренции и Рима), школ и вкусовых предпочтений, обеспечивало и большое количество архитектурных конкурсов — экономический упадок ограничивал активность строительства в Риме, но желание поддер-

жать статус культурного центра Европы оставило значительное число нереализованных проектов.

Яркими представителями этого переломного периода стали архитекторы Фердинандо Фуга и Никола Сальви. Их проекты для ключевых римских конкурсов 1732 г. (фасад базилики Сан Джованни ин Латерано и фонтан Треви) наглядно показывают непримиримые различия увядающего барокко и зарождающейся неоклассики, которые данным мастерам удалось совместить абсолютно индивидуально, согласно собственному отношению не только к архитектуре, но и к эпохе.

Рассмотрение творчества двух итальянских архитекторов середины XVIII в. дает наиболее наглядный ответ на вопрос, где пролегает (и существует ли вообще) граница между барочной традицией и противоречащем ей неоклассическим направлением в контексте римской архитектуры.

Ключевые слова: неоклассицизм, Италия, Рим, архитектура, барокко, фонтан, базилика, неоклассика, антибарокко, Фуга, Сальви, Борромини

Anna Sansieva
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

Ferdinando Fuga and Nicola Salvi: "Anti-Baroque" Architecture and the Threshold of Neoclassicism in Italian Architecture in the Middle of 18th Century

In works dedicated to 18th century architecture Italian reaserchers deny the existence of neoclassical buildings in Italy until the turn of the 18th and 19th centuries. However, the terminology separates 18th and 17th century architecture, leaving it, nevertheless, within baroque style. An interesting problem arises then. It turns out that architects of "late baroque" style are the same people as architects of "anti-baroque" style. These architects gravitate to neoclassicism in their works, approaching it from different sides and using its different streams.

Theoretical and practical interest in the thorough study of antiquity and, in general, a detailed analysis of each architectural monument in the first half of the 18th century can be called the prevailing line of the time, which did not have a single style. Mainly, this was caused by the program of studies at the St. Luke

Academy in Rome, opinion of which was recognized universally. When studying in Rome, the architects could not bypass baroque architecture, works of Francesco Borromini in particular. The absence of a single stylistic line among the new generation of artists forced the baroque style to retain the title of the official architectural style, despite the fact that Borromini had no direct followers.

An opportunity of an endless search for a new style, synthesized from the heritage of different lands (Florence and Rome), schools and taste preferences, provided a large number of architectural competitions — the economic decline limited the activity of construction in Rome, but the desire to maintain the status of cultural center of Europe left a significant number of unrealized projects.

Architects Ferdinando Fuga and Nicola Salvi were among the most talented representatives of this critical period. Their projects for key Roman contests in 1732 (the facade of the Basilica San Giovanni in Laterano and the Trevi Fountain) clearly demonstrate the irreconcilable differences between the fading Baroque and the emerging neo-classicism, which these masters succeeded in combining completely individually, according to their own attitude not only to architecture but also to the era.

Studying works of these two Italian architects of the mid-18th century gives the most vivid answer to the question of where (and whether there is) a boundary between the baroque tradition and the contradictory neoclassical direction in the context of Roman architecture."

Keywords: neoclassicism, Italy, Rome, architecture, baroque, fontain, basilica, neoclassical, neoclassic, anti-baroque, Fuga, Salvi, Borromini

Челлини Джузеппина Алессандра
Министерство высшего образований и науки Италии, Италия

Графическое воспроизведение работ коллекции Рондини в Риме в архивных документах

Маркиз Джузеппе Рондини (1725–1801), покупая мраморную скульптуру для своей семейной коллекции, испытывал потребность распространять знания об этих работах с помощью наиболее эффективного средства своего времени, печатных репродукций.

10 декабря 1758 г. внесена плата за две гравюры, что нашло отражение в книге расходов. Интерес к графическому воспроизведению скульптуры своей коллекции, в первую очередь рельефов, возрастает с 1770 г. Был выполнен корпус рисунков, однако больший по объему проект был связан с созданием гравюр с наиболее значимых экземпляров коллекции.

В 1771 г. маркиз обращается к Франческо Поцци, племяннику и ученику гравера Рокко. Юный Франческо уговаривает маркиза поручить ему исполнение гравюр на меди «в количестве ста штук со статуй, бюстов и барельефов». Условия договора были закреплены в частном контракте, составленном и подписанном 1 октября 1771 г.

Формально работа не была завершена, поскольку не все условия контракта были соблюдены, вероятно между сторонами возникло непонимание. Об этом свидетельствуют обвинения, официально предъявленные маркизом молодому художнику в 1775 г. Возможно, в момент подписания контракта Поцци недостаточно хорошо понимал, сколь невыгодны для него предложенные условия. Маркиз и Поцци договаривались о совместном предприятии, где расходы на работу и материал будут делиться поровну, предполагалось издать 500 экземпляров. Времени на работу отводилось совсем немного. По его истечении Поцци должен был представить гравюры и вернуть медные пластины. За маркизом сохранялось право выбирать, где печатать гравюры, за ним же сохранялись и медные пластины. В случае, если Поцци не выполнит работу в течение двух лет согласно контракту, маркиз был вправе нанять другого мастера для исправления медных пластин, что он и сделал впоследствии.

Не исключено, что маркиз хотел, чтобы образованная публика, посещавшая его дворец, могла шире познакомиться благодаря печатном каталогу, с наиболее значимыми экземплярами его коллекции, включая и последние приобретения.

Поскольку публикация так никогда и не состоялась, несмотря на титанические затраты энергии и средств со стороны маркиза, можно предположить, что финансовые и семейные обстоятельства, в особенности состояние здоровья жены, заставили маркиза отказаться от завершения этого проекта.

Ключевые слова: Рондини, коллекция, графика, медные пластины, гравюра

Giuseppina Alessandra Cellini
Ministry of Higher Education and Research, Italy, Italy

The Graphic Reproduction of the Works of the Rondinini Collection in Rome in the Archival Documents

The Marquis Giuseppe Rondinini (1725–1801), while he was buying several important marble sculptures for his family collection, felt also the need to spread the knowledge of these works through the most effective medium at the time: printed reproductions.

On 10 December 1758 the payment of two incisions and the expenses for the printing of a short book were registered. The two incisions were meant to integrate the learned antiquarian comment of Ridolfino Venuti, published the same year.

His interest for the graphic reproduction of the sculptures of the collection, and first of all of the reliefs, increased especially since 1770. This corpus of drawings in its making does not foreshadow a larger project of printed reproduction of the most prestigious pieces of the collection.

In 1771 the Marquis contacts Francesco Pozzi, nephew and pupil of the engraver Rocco. The young Francesco convinces the marquis to charge him with the job of incising in copperplates "numero cento Disegni in Statue, Busti e bassi Rilievi". The conditions for this enterprise were fixed in a private contract, agreed on 1 October 1771 and signed by both.

The work was not fulfilled from a formal point of view because a few conditions of the contract were not met, but more likely because of misunderstandings between these two men. The witnesses produced by the Marquis are known through the processual acts of the legal action charged on the young artist in 1775. Probably at the moment of the contract, Pozzi did not realize how bad these conditions were. The Marquis and Pozzi agreed to make a society, sharing the expenses of the incision and printing on paper of the copperplates, and to make 500 copies. The time period agreed was very narrow. Within that period, the Marquis had to give to Pozzi the drawings which had to be returned together with the copperplates.The Marquis had the right to choose a printer and to keep the incised copperplates. If Pozzi did not complete this job within two years

from the signatures on the contract, the Marquis had the right to hire another person for the correction of the incised copperplates. So he did.

It cannot be excluded that the Marquis wanted a wider learned public admitted to the palace to become aware of the most prestigious sculptures through a printed publication, which would have included even the most recent acquisitions.

Since this publication never happened, despite the noteworthy display of energy and economic means on the part of the arquis, it is possible that economic and family concerns, in particular the health problems of his young wife, convinced the Marquis not to fulfil the projected publication.

Keywords: Rondinini, collection, graphic, copperplates, printing

Агратина Елена Евгеньевна
Московская государственная академия хореографии,
Российская Федерация

Граф де Келюс. «Великий антиквар» и новые горизонты в искусстве XVIII столетия

В докладе речь пойдет о личности графа де Келюса, мецената, коллекционера, археолога, теоретика и историка искусства, чья деятельность и роль в развитии науки об искусстве до сих пор не получила достаточного освещения. Принятый в Королевскую академию живописи и скульптуры в качестве почетного члена, граф во многом оживлял академическую жизнь, учреждая премии и конкурсы для учеников, делая доклады на темы, касающиеся различных сторон художественной жизни, и составляя жизнеописания выдающихся современных ему мастеров. Граф де Келюс был, кроме того, коллекционером и антикваром-новатором, чье собрание являлось одним из самых выдающихся для своего времени. В составленном им шеститомном сборнике «Египетских, этрусских, греческих, римских и галльских древностей» граф высказывает многие идеи, актуальные и для современной археологической науки. Он склонен оценивать предмет не только с точки зрения стоимости материала или художественного качества, но и как историческую ценность. Граф добивается умения клас-

сифицировать и типологизировать материал, зарисовывая каждый экспонат и используя сравнительный анализ для выявления типичных черт материальной культуры определенного региона в ту или иную эпоху. Келюс покушается и на освещенное традицией первенство текста, полагая, что археологический материал способен не только проиллюстрировать сочинения древних авторов, но и скорректировать их смысл.

В 1755 г. Келюсом было представлено сочинение об энкаустике, где делалась попытка раскрыть секреты этой утраченной техники. Увлеченность Келюса заставила его потратить массу времени на восковую живопись, изучать физику и химию, ставить многочисленные опыты с красками, воском и огнем. Келюс самым тщательным образом описал свои эксперименты по приготовлению красочных составов, лаков, масел, инструментов, основ и прочего, что, по его мнению, было необходимо. И хотя нельзя сказать, что задача восстановления утраченной техники в полной мере оказалась выполнена, работа Келюса в значительной степени расширила представления современников об искусстве Древнего мира.

Не менее античной культуры Келюса интересовали искусство, язык и литература эпохи Средних веков. Граф немало часов проводил за чтением средневековых рукописей, посещая королевскую библиотеку в Сен-Жермен де Пре, древние аббатства и частные кабинеты. Келюсом был задуман и предложен Академии масштабный труд под названием «Жизнь художников французской школы», от которого осталось одно лишь написанное графом предисловие. Считается, что Келюс немало способствовал реабилитации средневековой французской культуры.

Роль графа во французской художественной жизни XVIII в. была несомненно значительна. Его тексты цитировались, а гравюры воспроизводились во множестве источников. Количество сочинений, принадлежащих перу Келюса, поражает воображение, хотя писал он далеко не только об искусстве. Компетентность Келюса в вопросах искусства, его тесное общение с молодыми мастерами, желание и умение помогать начинающим художникам долгие годы поддерживали высокий статус Келюса в принявшей его Академии живописи и скульптуры. Влияние графа на умы современников было немалым, а его новаторские взгляды существенно раздвинули горизонты науки об искусстве.

Ключевые слова: искусство XVIII века, французское искусство, эпоха Просвещения, коллекционеры и меценаты, история науки об искусстве, история археологии, Королевская Академия живописи и скульптуры, Париж

Elena Agratina
Moscow State Ballet Academy, Russian Federation

Comte de Caylus. 'The Great Antiquarian' and New Perspectives in the 18th-Century Art

The report deals with personality of Comte de Caylus, a prominent patron of art, collector, archeologist, art theorist and art historian. His creative activity and role in the development of art criticism have not yet been investigated properly. Being accepted to the Académie royale de peinture et de sculpture as a honorary member he enlivened academic life distinctly while establishing prizes and contests for students, reviewing many aspects of artistic activities in France and writing biographies of outstanding contemporary artists. He also was a collector and pioneering antiquarian whose private collection of art was one of the most remarkable in his time. Comte de Caylus composed six volumes of the edition "Egyptian, Etruscan, Greek, Roman and Gallic Antiquities" where he expressed some ideas still actual for archeology nowadays. He tended to appreciate artifacts not only by value of their material or by their aesthetic qualities but by their historical value as well. He managed to classify and typologize antique stuff while he drew each item and used comparative analysis in recognizing typical features of material culture of an epoch. Caylus doubted the conventionally adopted superiority of a written source and considered that archeological finds might not only illustrate but also correct ancient sources.

In 1755 Caylus presented his writing on encaustic where he attempted to bring its secrets back to light. Caylus' enthusiasm made him spend a lot of time for wax pigments, to study physics and chemistry, to do experiments with paints, wax and fire. Caylus described thoroughly his experience in composing dyes, varnishes, and oils, in making tools, coatings of a picture, and other things which he regarded as necessary. Though it is less than justice to say that the work for recovery of this lost technique was fully completed Caylus' studies extended the knowledge of his contemporaries on ancient art widely.

Caylus was equally interested in antiquity and medieval art, language and literature. He spent many hours reading medieval manuscripts when he visited Royal Library in Saint-Germain-des-Prés, ancient abbeys and private depositories. It was Caylus who conceived and suggested to the Academy his enormous study entitled "Life of the French School Artists". Only preface of it written by Caylus is extant. He is also considered to promote the rehabilitation of French medieval culture.

The role of Comte de Caylus in the French 18th-century artistic activity was no doubt considerable. His writings were cited, and his engravings were reproduced in numerous sources. The number of Caylus' literary works is striking though he wrote by far not only on art.

Caylus' competence in the fine art affaires, his close communication with young artists, his wish and ability to help them kept for many years the high status of Caylus in the Académie royale de peinture et de sculpture. The impact of his activity upon his contemporaries' minds was sizeable, and his innovative views enlarged the perspectives of the art criticism considerably.

Keywords: 18th-century art, French art, the Enlightenment, collectors and patrons of art, history of art criticism, history of archeology, Académie royale de peinture et de sculpture, Paris

Звездина Юлия Николаевна
Музеи Московского Кремля, Российская Федерация

Натюрморт "Vanitas" Эдварта Коллира и книга эмблем Джорджа Уайтера

Эдварт Коллир, или Эверт Коллиер (Edwart Collier, Evert Colyer), родился в Бреде около 1640 г., умер в Лейдене после 1706 (по другой версии, в 1710 г.). Это мастер позднего голландского натюрморта, который работал также в Англии, откуда затем вернулся на родину. Картины художника насыщены символикой, соответствующей теме «суеты сует».

Наше внимание привлекла картина Эдварта Коллира из собрания галереи Тейт, датированная 1696 г. — временем пребывания художника в Англии. Это натюрморт, отличающийся от других композиций художника

в первую очередь тем, что в нем представлена книга эмблем. Книга раскрыта на титульном листе. Не составляет особого труда определить опус Джорджа Уайтера, изданный в Лондоне в 1685 г. Он был популярен и выдержал несколько переизданий. Но это не первоисточник — книга является переложением на английский язык двухтомника Георга Ролленхагена "Nucleus emblematum selectissimorum", впервые опубликованного в Арнеме 1611–1613 гг.

В натюрморте буквально продемонстрирована долгая жизнь эмблем. Книга, впервые составленная в начале XVII в., сохраняет свою актуальность и впоследствии, возникает необходимость в ее новом издании, в переложении латыни на современный английский язык. Изобразительная часть каждой эмблемы при этом остается неизменной — гравюры, впервые созданные известным художником Криспином де Пассе (1564–1637), сохраняют здесь все свои детали.

Произведение Эдварта Коллира демонстрирует и сочетание разных традиций, и преобладание определенных устремлений мастера, создававшего свои картины как для британских, так и для голландских любителей натюрморта. Любование живописной трактовкой предметов в них сочетается с символикой, предполагающей морально-назидательную трактовку. В творчестве этого художника проявились общеевропейские традиции натюрмортов "Vanitas". Он часто уподоблял группы предметов эмблеме, воплощенной средствами живописи, снабжал композицию текстами — например, надписями на листах бумаги, вторящими традиционной краткой фразе (девизу) в классической эмблематике. Особый случай представляет "Vanitas" 1696 г., где книга эмблем демонстративно помещена в центр натюрморта. Дарование мастера вполне соответствовало таким устремлениям: в его картинах преобладает не столько блеск виртуозной живописи, сколько заключенный в предметах смысл.

Ключевые слова: натюрморт, суета сует, эмблема, книга эмблем, Коллир, Уайтер

Yulia Zvezdina
Moscow Kremlin Museums, Russian Federation

The "Vanitas" of Edvard Collier and the Emblem Book of George Wither

Edward Collier, or Evert Collier (Edwart Collier, Evert Colyer), was born in Breda around 1640, died in Leiden after 1706 (to another version, in 1710). This is a master of the late Dutch still life, who also worked in England, from which he returned home. The artist's paintings are full of symbols corresponding to the theme "Vanity of vanities".

Our attention was drawn to the painting by Edward Collier from the collection of the Tate gallery, dated 1696, the time of the artist's stay in England. An interesting subject is placed in the center. The Emblem book of George Wither, published in London in 1685, is opened on the title page. This opus was popular and had several editions. But this is an English translation of the two volumes of Georg Rollenhagen "Nucleus emblematum selectissimorum", first published in Arnhem 1611–1613 in Latin.

In "Vanitas" (1696) the long life of emblems is demonstrated. A book from the early 17th century needed a new edition, in the translation of Latin into English. The visual of each emblem remains unchanged — engravings, first created by Crispijn de Passe (1564–1637), retain here all their details.

The work of Edward Collier demonstrates the combination of different traditions, and the predominance of certain aspirations of the master, who created his paintings for both British and Dutch connoisseurs of still life. In his works admiring the painting is combined with symbolism, which suggests moral and didactic interpretation. In the works of this artist in the European tradition of the "Vanitas" are manifested. He often supplied his compositions with texts — for example, inscriptions on sheets of paper echoing the motto in classical emblem. A special case is "Vanitas" in 1696, where the Emblem Book is demonstratively placed in the center of the still life. Features of talent of this artist were reflected in his works dominated not so much by the brilliance of virtuoso painting, but rather the symbolism of the subject.

Keywords: still life, vanity, emblem, emblem book, Kollier, Wither

Махновская Наталья Александровна
Челябинский государственный музей изобразительных искусств, Российская Федерация

Нику Гийом
Университет итальянской Швейцарии, Франция

«Собаки перед убитым зайцем» Жана-Батиста Удри в собрании Челябинского государственного музея изобразительных искусств

Жан-Батист Удри вошел в историю живописи как художник-анималист благодаря его многочисленному живописному наследию с изображением охотничьих сцен.

В Челябинском государственном музее изобразительных искусств хранится картина, представляющая одну из охотничьих сценок этого автора: «Собаки перед убитым зайцем». Внизу справа находится монограмма художника: J. B. Подпись по написанию совпадает с эталонными, но отсутствует фамилия.

Собаки перед убитым зайцем (холст, масло; 115×122 см) поступила в музей в 1960 г. из ГМИИ им. А. С. Пушкина как произведение неизвестного художника немецкой (?) школы XVIII в. Ранее находилась в филиале Третьяковской галереи — Пролетарском музее Рогожско-Симоновского района Москвы. Свою настоящую атрибуцию картина получила в 1975 г. от научного сотрудника ГМИИ имени А. С. Пушкина И. А. Кузнецовой на основании аналогичной картины Жана-Батиста Удри «Охотничьи собаки рядом с убитыми зайцами» из ГМИИ (холст, масло; 112×139 см).

Были получены сведения, которые с максимальной достоверностью подтверждают авторство картины Удри и проливают свет на историю ее создания.

Исследователь французской живописи в российских собраниях Гийом Нику считает, что челябинское полотно входило в состав серии из четырех картин, написанных художником по заказу фаворитки французского короля Людовика XV маркизы де Помпадур для ее резиденции Бельвю. Дворцовая постройка на челябинской картине не что иное, как дворец

Бельвю (разрушен в 1823 г.), что позволило Гийому Нику идентифицировать произведение по описаниям каталогов продаж и Парижских салонов. Картины всей серии, в том числе с двумя борзыми, экспонировались в Салоне Лувра в 1750 г., и каталог выставки точно указывает, что на заднем плане этой картины «виден вдали замок Бельвю».

Господин Нику ссылается на записки Якоба Штелина, в которых упоминается о картинах Удри, поступивших от мадам де Помпадур в 1766 г., также на каталог аукциона посмертной распродажи коллекции маркизы де Помпадур в Париже 28 апреля 1766 г., в котором описание в точности совпадает с сюжетом челябинского памятника: «две борзые, связанных вместе, и заяц, повешенный на дереве, служащем фоном картины».

На данный момент, по мнению господина Нику, из всей серии известно местонахождение только одной картины — в Челябинске. Версию о происхождении полотна с аналогичным сюжетом из ГМИИ имени А. С. Пушкина, которое считали ранее входящим в состав серии, он отвергает как ошибочную, так как изображение не соответствует описаниям в каталогах Салонов и посмертной распродажи.

Таким образом, возможно датировать челябинский памятник временем не позднее 1750 г.

Из каталога продаж, процитированного в работе французского исследователя, нам стали известны размеры двух картин серии — 4 фута 4 дюйма на 4 фута 5 дюймов, в сантиметрах 132×134,6. То есть размеры, превосходящие величину челябинского холста (115×122 см). Очевидно, что размеры картины из нашего собрания в процессе бытования были уменьшены, что подтверждает обрезанная композиция внизу и справа (срезана часть головы и хвоста зайца) и становится ясным факт отсутствия фамилии художника.

Удри наряду с другими художниками принимал участие в украшении интерьера дворца, в частности он написал серию из четырех десюдепортов для Салона, о чем свидетельствует французский исследователь Франк Деведжян.

Окончательную точку в атрибуции произведения мы сможем поставить после проведения комплекса технико-технологических исследований.

Ключевые слова: Жан-Батист Удри, маркиза де Помпадур, дворец Бельвю, атрибуция картины, французская живопись XVIII века, анималистическая живопись

Natalia Makhnovskaya
Chelyabinsk State Museum of Fine Arts, Russian Federation

Guillaume Nicoud
University of Italian Switzerland, France

"Dogs with a Dead Hare" by Jean-Baptiste Oudry from the Collection of Chelyabinsk State Museum of Fine Arts

Jean-Baptiste Oudry entered the history of painting as an animal painter by virtue of his abundant pictorial heritage portraying hunting scenes.

The Chelyabinsk State Museum of Fine Arts holds a painting presenting one of the author's hunting scenes, "Dogs with a Dead Hare". In the bottom right is the monogram of the artist — J. B. The signature handwriting style matches the reference signatures, but there is no surname.

The museum received "Dogs with a Dead Hare" (canvas, oil; 115×122 cm) in 1960 from the Pushkin Museum as a work of an unknown artist of German (?) school of the 18th century. Earlier, it was held by a branch of the Tretyakov Gallery, the Proletarian Museum of the Rogozhsko-Simonovsky District of Moscow. The painting was given its true attribution in 1975 from a researcher of the Pushkin Museum of Fine Arts I. A. Kuznetsova on the basis of a similar picture of Jean-Baptiste Oudry "Hunting Dogs next to Dead Hares" held by the Pushkin Museum (canvas, oil; 112×139 cm).

Further information was later received which, with the utmost certainty, confirmed Oudry's authorship of the painting and shed light on the history of its creation.

Researcher of French painting in Russian collections Guillaume Nicoud believes that the Chelyabinsk canvas was part of a series of four paintings produced by the artist on commission of the favorite of French King Louis XV Marquise de Pompadour for her residence in Bellevue. The palace in the Chelyabinsk painting is nothing but the Bellevue Palace (destroyed in 1823), which enabled Guillaume Nicoud to identify the work according to the sales catalogs and Paris salons. The entire series of paintings was exhibited at The Salon of the Louvre in 1750 and the exhibition catalog clearly states that in the background "Bellevue Castle is visible at a distance."

Mr. Nicoud refers to the notes by Jacob Stählin mentioning the paintings by Oudry received from Madame de Pompadour in 1766, as well as the auction catalog of the posthumous sale of the Marquise de Pompadour collection in Paris on April 28, 1766, in which the description matches exactly the composition of the Chelyabinsk piece of art: "Two greyhounds tethered together and a hare hanging from a tree serving as the backdrop for the painting."

Currently, according to Mr. Nicoud, of the entire series of paintings, it is only the Chelyabinsk painting the location of which is known. He rejects as a mistake the origin of a canvas with a similar composition from the Pushkin Museum, which was considered to belong to the series, because the image does not correspond to the descriptions in the catalogs of the Salon and the posthumous sale.

Thus, it is possible to date the Chelyabinsk piece of art at no later than 1750.

From the catalog of sales cited in the work of the French researcher, we came to know the size of two pictures of the series of 4 feet 4 inches by 4 feet 5 inches, which is 132×134.6 cm. That is, they exceed the size of the Chelyabinsk canvas (115×122 cm). Evidently, the painting in our museum was cropped in size over time, which is supported by the trimmed composition at the bottom and on the right (a part of the head and tail of the hare are cut off), which explains the absence of the artist's last name.

We will be able to finally settle the issue of the attribution of this piece of art after a comprehensive technical study is performed.

Keywords: Jean-Baptiste Oudry, Marquise de Pompadour, the Bellevue Palace, attribution of a painting, French painting of the 18th century, animalistic painting

Куусамо Алтти
Университет Турку, Финляндия

«Нежная меланхолия» в духе «сцены с угла». Утопическая возвышенность Гюбера Робера, ушедшая от римских образцов

В докладе речь пойдет об изображениях руин в живописи Гюбера Робера (1733–1808): как, стремясь отойти от видов в духе каприччо Пиранези, он своим особым путем невольно пришел к тому, что можно назвать Verrenkung, Streckung или Aufspannung (растяжение, напряжение, вроде

фрейдовского смещения и сгущения), и создавал «капризы культуры», показывая «капризы природы» — процесс разрушения в развернутой форме. Видам Рима Гюбера Робера свойственна странная универсальность, отчужденность и меланхолия; в конечном итоге, они говорят о будущих потерях.

Развалина всегда является своего рода заменой полного здания, она намекает на утраченную полноту и нарушенную цельность. В этом смысле связанный с руинами ассоциативный ряд очень близок к описанному Фрейдом процессу сгущения (Verdichtung): метанимически мы можем видеть в руине остатки целого здания в «сгущенном» виде. В руинах Гюбера Робера есть и нечто большее. В определенном смысле можно сказать, что руина — это не аллегория в представлении Вальтера Беньямина. Напротив, в руине можно ощущать некий смутный символизм с туманным, размытым смыслом. Развалины в картинах Гюбера Робера имеют менее твердые ассоциативные связи, они ближе «ауратичным символам» в духе Теодора Адорно.

Меланхолия — состояние, когда человек переживает неосознанное чувство утраты чего-то, то есть не знает о том, что он что-то утратил. В этом смысле ассоциативный ряд руины другой: мы видим некие знаки, указывающие на то, что изначально было. Есть некая утрата, но она не личная, и есть частично видимые остатки того, что утрачено. Мы видим некие остаточные знаки: некая часть отсутствующего видима. Человек в состоянии меланхолии оказывается в тупике лабиринта, а руина его спасает. Конечно, у Гюбера Робера изображается утрата Красоты, однако в столь колоссальном масштабе, какого Рим не мог бы достичь никогда.

В докладе мы сосредоточимся на тех картинах Гюбера Робера, где руины можно охарактеризовать как каприччо — несуществующие исторические сцены: колоссальные, возвышенные, «вечные» и полные «нежной меланхолии» (douce mélancolie, по словам Дидро). Мы постараемся выяснить, где именно в структуре картины заложена эта «нежная меланхолия», как мы ощущаем меланхоличность этих грандиозных видов, как мы устанавливаем точные визуальные следы темперамента мастера, который кажется спокойным, а на самом деле оказывается демоническим.

Колоссальные руины Гюбера Робера порождают необычайное напряженное чувство, колеблющееся между изумлением и ощущением вечности (время в истории?). Это едва различимые факторы, которые, в основ-

ном, и создают те самые «растяжения» видения (Verrenkung, Streckung, Aufspannung). Гюбер Робер создавал двусмысленные пейзажи в своих видах грандиозных руин. Они — несовершенство прекрасного и будущее возвышенного — иногда очень близки к предчувствию уничтожения.

Ключевые слова: Гюбер Робер, меланхолия, чувствительность, колоссальное, сгущение, внутренний пейзаж

Altti Kuusamo
University of Turku, Finland

"Douce Mélancolie" "à la Scena per Angolo". The Utopian Sublime of Hubert Robert — Detached from Roman Models

My paper discusses Hubert Robert's (1733–1808) painted scenes of ruins: how they tried to escape Piranesi's views of capricci the way which led to the — special and involuntary — Verrenkung, Streckung or Aufspannung (a strain or a tension which means a kind of modulation of Freud's Verdichtung) and created freaks of culture by showing the "freaks of nature", a ruining process in its extended form. Robert's view of Rome is strangely universalized, alienated (melancholy) — and finally focused on future losses.

A ruin is always a special substitute of the complete building it represents (it gives many hints of the lost fullness, of the lost unbroken totality). In this sense sign process of a ruin is close to the process of condensation (in Freud: Verdichtung) — the way in which we can see some traces of the complete building as "condensed" ruins — meaning: in a metonymic way. But there is something more in Robert's ruins. In the sense we can say that a ruin is not a kind of allegory the way Walter Benjamin thought it. On the contrary a ruin can be sensed as an opaque symbol the references of which are fuzzy and atmospheric. In that sense Robert's painted ruins are close to the "auratic symbols" with fragile references — the way Theodor Adorno thought of a symbol.

Melancholy: a person has experienced a loss he cannot know/remember. Therefore one does not know that he/she has lost something. In that sense the meaning process of the ruin is a different one: we can see some signs which indicate what was there in the "beginning": There is a loss which is not personal —

and some traces of something which is lost are partly seen. In that sense some residual signs are to be seen: a part of the absence is visible. A labyrinth is a blind alley of the melancholy person and a ruin is its rescue operation. Of course Robert depicts the loss of Beauty, however in colossal way — which Rome couldn't ever reach.

I'll concentrate on Hubert Robert's ruin paintings which can be characterized as capricci (historical scenes that do not exist), colossal, euphoric, "eternal" and — finally — full of "sweet melancholy", douce mélancolie (Denis Diderot). I try to find out where in the structure of his paintings this "sweet melancholy" exists, e.g. how we sense the melancholy meaning of his excessive views, how we place the exact visual traces of his supposed quiet and still diabolic temperament.

The disparate sensibility of Robert's colossal ruins produces a strange tension between surprise and eternity (time in history?) and, indeed, they are those scarcely discernible factors which mainly create these "stretchings" of vision (Verrenkungen oder Streckung oder Aufspannung). Robert used to create an ambiguous landscape inside his colossal ruins. His ruins are imperfects of the beautiful and futures of the sublime, sometimes very close to the feeling of Vernichtung.

Keywords: Hubert Robert, melancholy, sensibility, colossal, condensation, inner landscape

Гончарова Татьяна Николаевна
Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация

«Арабские» картины Ораса Верне на Парижских салонах 1830-х — 1840-х годов: художественная критика в журналах эпохи

Орас Верне (1789–1863), младший представитель прославленной династии французских живописцев, имел в числе поклонников своего таланта самую влиятельную фигуру Июльской монархии — короля Луи-Филиппа. В 30-е и 40-е годы XIX в. Орас Верне неоднократно бывал в Алжире,

где французская армия вела завоевательную войну, собрав по поручению Луи-Филиппа достоверный материал для батальных полотен, призванных стать украшением Версальского музея. Экзотика Востока настолько сильно увлекла художника, что наряду с картинами, прославлявшими французское оружие, из-под его кисти вышли многочисленные полотна, свидетельствующие об обычаях и нравах арабо-мусульманского Алжира. Более того, так называемая отсталость Востока, в которой колонизаторы видели оправдание завоевательной войне, могла служить, по убеждению Верне, иллюстрацией к библейским сюжетам.

С 1834 г. Парижские салоны, которые приобрели с XVIII в. статус официальных выставок Академии изящных искусств, показывали почти каждый год картины Верне, написанные в стиле ориентализма. Успех на Салоне имел большое значение для каждого художника, чьи картины были отобраны для показа, и зависел от журнальных рецензий, а также от решений жюри, присуждавшего медали и премии, и суждений широкой общественности.

Среди наиболее известных «арабских» картин, выставленных Верне на Салонах, фигурировали знаменитые батальные сцены («Осада Константины. Штурм города 13 октября 1837»), жанровые картины («Арабский сказитель»), библейские сюжеты в ориентальной стилистике («Иуда и Фамарь»). Тем не менее, живописец не удостоился ни одной медали, а чрезвычайно популярная в то время художественная критика Салонов, фактически ставшая отдельным литературным жанром, явно не благоволила ему.

Разные журналы эпохи из года в год помещали на своих страницах подробные комментарии о живописи, выставленной на Салонах, включая работы популярного Верне. О Салонах оставили свои суждения многие известные литераторы, такие как Альфред де Мюссе, Теофиль Готье, Проспер Мериме, Шарль Бодлер, но также профессионалы художественной критики, как Гюстав Планш.

Не всем пришлась по вкусу колониальная составляющая искусства Верне. Лапидарный комментарий Ш. Бодлера вошел в историю: «Ненавижу этого человека». Другие обвиняли Верне в низкопоклонстве перед Орлеанской династией. С точки зрения художественного мастерства приходится констатировать, что, вынося свои суждения о картинах Верне, критики зачастую руководствовались стереотипами представлений об истории и культуре Востока.

Цель данного доклада заключается в том, чтобы выявить и попытаться объяснить различные интерпретации «арабских» произведений Ораса Верне, которые были предложены в 1830-е и 1840-е годы.

Ключевые слова: Орас Верне, Парижские салоны, ориентализм, Алжир, художественная критика

Tatiana Goncharova
Saint Petersburg State University, Russian Federation

The Contemporary Reception of the "Arab" Paintings by Horace Vernet at the Paris Salons of the 1830s — 1840s

Horace Vernet (1789–1863) was the youngest representative of the famous dynasty of French painters. Among his admirers he could rely on the most influential figure of the July monarchy — King Louis-Philippe himself. In the 30s and 40s years of the 19th century, Horace Vernet repeatedly visited Algeria, where the French army waged a war of conquest, collecting on behalf of Louis-Philippe reliable material for battle paintings, designed to become adornments of the Versailles Museum. The exotic Orient so strongly captivated the artist that along with pictures celebrating the French weapons, he produced numerous testimonies of the customs and mores of Arab-Muslim Algeria. Moreover, the so-called backwardness of the East, in which colonialism saw the justification of the war of conquest, could serve, according to Vernet, to illustrate biblical subjects.

From 1834, the Paris Salons, which enjoyed since the 18th century the status of official exhibitions of the Academy of Fine Arts, exhibited almost every year oriental paintings by Vernet. Success at the Salon was of great importance for every artist whose paintings were selected. This depended on press criticism as well as on the decisions of the jury awarding medals and prizes and the judgment of the general public.

Among the most celebrated "Arab" paintings exhibited by Vernet at the Salons, there were famous battle scenes ("The attack on Contantine in October 1837"), genre paintings ("Arab Tale-Teller"), biblical subjects in oriental outfit ("Judah and Tamar"). However, the painter was not awarded any medal, and the

extremely popular at the time art criticism of the Salons, which in fact became a separate literary genre, clearly did not favor him.

Various magazines of that time commented regularly and at length on the paintings exhibited at the Salons, including the works of the popular Vernet. Many well-known authors contributed, such as Alfred de Musset, Theophile Gautier, Prosper Mérimée, Charles Baudelaire, but also professionals of art criticism like Gustave Planche.

Not everyone liked the colonial component of Vernet's art. The lapidary commentary of Ch. Baudelaire entered history: "I hate this man". Others accused Vernet of adulation in front of the Orleans dynasty. From the point of view of artistic skill, we have to state that by making their judgments about the pictures of Vernet, critics were often guided by stereotypes about the history and culture of the East.

The purpose of this report will be to list and try to explain the various interpretations of the "Arabic" works by Horace Vernet as expressed in the 1830s and 1840s.

Keywords: Horace Vernet, Paris Salons, Orientalism, Algeria, art criticism

Будрина Людмила Алексеевна
Екатеринбургский музей изобразительных искусств,
Российская Федерация

«Новый порфир» или национальный символ? Трансформация образа малахита

Поиск национальной идентичности является одной из ярких особенностей европейской культуры постнаполеоновского времени. В этом же историко-культурном контексте происходит закрепление России в роли одного из наиболее значительных игроков на политической арене континента. Одновременно развитие техники и наук о Земле меняет существовавшие тысячелетиями представления о редкости различных материалов и доступности их обработки, в результате чего, например, порфир — устойчивый символ эксклюзивной властной роскоши (как по редкости,

так и по трудности обработки), теряет свое символическое значение, превращаясь в материал для отмостки улиц.

На фоне макропроцессов представляется чрезвычайно интересным рассмотреть изменения, которые на первый взгляд представляются лишь частными элементами в истории отдельных видов искусства. Мы поместили в центр внимания малахит — карбонат меди, все известные декоративные проявления которого в рассматриваемый период были сосредоточены на территории Российской империи, — и рассмотрели историю его применения в декоративно-прикладном искусстве через призму культурных и исторических макропроцессов. Выход за рамки традиционного взгляда на декоративно-прикладные искусства как второстепенные по отношению к изобразительным и рассмотрение русского искусства XIX в. неотъемлемой части европейского культурного процесса открывают новые горизонты для анализа.

В результате сопоставления стала очевидной параллель между появлением малахита в палитре мастеров, пиком интеграционного процесса России в европейскую политику и уходом порфира с его символического места в европейской культуре. Мы проследили, как последовательное насыщение малахитом российских дворцов и культовых памятников, использование предметов из этого материала в качестве дипломатических подарков, их обязательное присутствие в экспозициях русских стендов Всемирных выставок формирует устойчивую ассоциацию материала с Российской империей (заметим, что эта ассоциации настолько укоренилась, что до сих пор, несмотря на многочисленные публикации, русским мастерам приписываются даже подписные малахитовые работы их зарубежных конкурентов). Итогом этой экспансии стало замещение малахитом порфира в символическом поле, чему способствовала определенная «экзотичность» русского материала и технологические особенности его обработки.

Ключевые слова: малахит, порфир, символ, национальная идентичность, Всемирные выставки, дипломатия

Ludmila Budrina
Ekaterinburg Museum of Fine Arts, Russian Federation

"New Porphyry" or National Symbol? Transformation of the Image of Malachite

The search of the national identity is one of the main questions of the European culture of post-Napoleonic times. In the same historical and cultural context, Russia is consolidating itself as one of the most significant players on the political arena of the continent. At the same time, the development of technology and sciences changes the ideas that existed for millennia about the rarity of various materials and the availability of their processing, as a result, for example, porphyry, a stable symbol of exclusive power luxury (both rarities and processing difficulties), loses its symbolic meaning, turning into a material for blind streets.

Against the backdrop of macroprocesses, it seems extremely interesting to consider changes that at first glance appear to be only partial elements in the history of individual art forms. We put in focus malachite — copper carbonate, all known decorative manifestations of which during the period under review were concentrated on the territory of the Russian Empire — and examined the history of its application in decorative and applied art through the prism of cultural and historical macroprocesses. Going beyond the traditional view of decorative and applied arts as secondary to the visual arts and viewing Russian art of the 19th century as an integral part of the European cultural process, open new horizons for analysis.

As a result of the comparison, the parallel between the appearance of malachite in the palette of masters, the peak of Russia's integration into European politics and the withdrawal of porphyry from its symbolic place in European culture became apparent. We have tracked how the consistent saturation of Russian palaces and cult edifices by malachite, the use of items from this material as diplomatic gifts, their mandatory presence in the expositions of Russian stands of the World exhibitions form a stable association of material with the Russian Empire (note that this association is so ingrained that at the present, despite numerous publications, the subscribed malachite works of their foreign competitors are attributed to Russian masters). The result of this expansion was the replacement of porphyry by malachite in a symbolic field, which was facilitated

by a certain "exotic" nature of the Russian material, and technological peculiarities of its processing.

Keywords: malachite, porphyry, symbol, national identity, World exhibition, diplomacy

Зензинова Екатерина Викторовна
Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Российская Федерация

Взаимоотношения фотографии и живописи прерафаэлитов

В рамках конференции «Актуальные проблемы теории и истории искусства» 2018 г., в фокусе внимания которой будет тема «Границы и горизонты», в своем докладе я исследую взаимоотношения фотографии и живописи прерафаэлитов как нового явления в культуре Англии викторианской эпохи.

Период царствования королевы Виктории (1837–1901) считается своеобразным «золотым веком» Великобритании. Искусство викторианской эпохи в эстетическом отношении не было однородным явлением. Для этого времени характерно сосуществование ампира с так называемыми неостилями — неоготикой, греческим неоклассицизмом, неовизантинизмом, необарокко, а также проявлениями восточной стилистики, например мавританской и даже китайской.

Возникшее в Великобритании в 1844 г. объединение художников, получившее название Братства прерафаэлитов (Pre-Raphaelite Brotherhood), было создано Уильямом Холманом Хантом, Данте Габриэлем Россетти и Джоном Миллесом. Неудовлетворенные системой преподавания в Академии с ее традициями, требовавшими слепого подражания классическим образцам, молодые художники воодушевились призывом теоретика искусства Джона Рескина «идти к природе со всей открытостью сердца, ничего не отвергая, ничего не выбирая и ничем не пренебрегая», провозглашенным в его книге «Современные художники». Представители Братства прерафаэлитов обратились в поисках художественного языка к искусству итальянских мастеров раннего Возрождения, работавших до Рафаэля: отсюда и название Братства — прерафаэлиты. Влияние произведений Фра

Беато Анджелико, Перуджино на сложение нового направления в английском искусстве XIX в. хорошо известно. В гораздо меньшей степени изучен вопрос, в какой мере новый стиль был обязан фотографии.

Изобретение Фредериком Скоттом Арчером мокрого коллоидного процесса, пришедшего на смену калотипии, по времени совпало с возникновением Братства прерафаэлитов. Художники-прерафаэлиты не только внесли большой вклад в развитие фотоискусства, но и сами использовали фотографии во время работы. Фотография открывала живописцам новые творческие приемы, а работа фотографов демонстрировала влияние живописи прерафаэлитов. На фотоснимках заметно внимание и к литературной концепции произведения, и предпочтение выбора евангельских или мифологических тем, и попытки отображения внутреннего мира моделей (что для фотографии тех лет было почти непосильной задачей). Все эти качества были заимствованы фотографами из живописи прерафаэлитов. Это относится и к композиционному построению фотоснимков со стремлением к подчеркиванию двухмерности пространства, концентрацией внимания на персонажах, интересом к деталям.

Спустя несколько лет после образования Братства прерафаэлитов в Англии появилось движение «За высокохудожественную фотографию». Его организаторами были живописцы, а впоследствии фотографы, Оскар Густав Рейландер и Генри Пич Робинсон, тесно связанные с прерафаэлитами и разделявшие их идеи. Участники движения трактовали фотоснимок как картину в полном соответствии с нормами академической живописи. Но в подобном подходе кроется противоречие между прерафаэлитской фотографией и живописью, которая как раз отрицала традиции академической школы.

Ключевые слова: викторианская эпоха, прерафаэлиты, фотография, живопись

Ekaterina Zenzinova
The Pushkin State Museum of Fine Arts, Russian Federation

The Relationship of Photography and Painting of the Pre-Raphaelites

In the framework of the conference “Actual problems of the theory and history of art” in 2018, in the focus of which will be the theme of “Borders and

Horizons" in my report, I explore the relationship of photography and painting of the Pre-Raphaelites as a new phenomenon in the culture of England in the Victorian era.

The period of the reign of Queen Victoria (1837–1901) is considered a kind of "golden age" of Great Britain. The art of the Victorian era in the aesthetic sense was not a homogeneous phenomenon. For this time is characterized by the coexistence of the Empire style with the so-called neo-styles — Neo-Gothic, Greek neoclassicism, neo-Byzantineism, neo-Baroque, as well as manifestations of eastern stylistics, for example Moorish and even Chinese.

Emerged in the UK in 1844, an association of artists, called the Pre-Raphaelite Brotherhood, was created by William Holman Hunt, Dante Gabriel Rossetti and John Milles. Unsatisfied with the teaching system in the Academy with its traditions demanding the blind imitation of classical models, young artists were inspired by the appeal of art theorist John Ruskin "to go to nature with all the openness of the heart, rejecting nothing, choosing nothing and not neglecting anything" proclaimed in his book "Contemporary artists". Representatives of the Pre-Raphaelite Brotherhood turned in seatch of the artistic language to the art of the Italian masters of the early Renaissance, who worked before Raphael: hence the name of the Brotherhood — pre-Raphaelites. The influence of the works of Fra Beato Angelico, Perugino on the formation of a new direction in the English art of the 19th century is well known. To a much lesser extent, the question of the degree to which the new style was indebted to photography was studied.

The invention by Frederick Scott Archer wet colloid process, which replaced the calotypes, in time coincided with the emergence of the Pre-Raphaelite Brotherhood. Pre-Raphaelite artists not only made a great contribution to the development of photo art, but also used photos themselves during their work. The photo opened to artists new creative techniques, and the work of photographers demonstrated the influence of Pre-Raphaelite painting. In photographs, attention is also paid to the literary concept of the work, and the preference for choosing evangelical or mythological themes, and attempts to reflect the inner world of models (which was almost impossible for a photograph of those years). All these qualities were borrowed by photographers from the painting of Pre-Raphaelites. This applies to the compositional construction of photographs with the desire to emphasize the two-dimensional space, the concentration of attention on the characters, interest in detail.

A few years after the formation of the Pre-Raphaelite Brotherhood in England, a movement "For a highly artistic photograph" appeared. Its organizers were painters, and later photographers, Oscar Gustav Reylander and Henry Peach Robinson, closely associated with pre-Raphaelites and sharing their ideas. Participants in the movement interpreted the photograph as a picture in full accordance with the norms of academic painting. But in this approach there is a contradiction between Pre-Raphaelite photography and painting, which denied the traditions of the academic school.

Keywords: Victorian era, pre-Raphaelites, photography, painting

Токмачева Полина Анатольевна
Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Российская Федерация

«Миф Италии» в викторианской Англии. К проблеме диалога культур

Итальянский Ренессанс и викторианская Англия — две эпохи, далеко отстоящие друг от друга во временном, географическом и жизненном аспектах. За Италией времен Возрождения прочно закрепилась слава колыбели культуры и искусств, духовной вершины человечества, в то время как «старая добрая Англия» прочно отождествляется, с одной стороны, с характерным для нее консерватизмом и даже с духовной узостью, а с другой стороны, с имперскими притязаниями, прогрессом и социальными потрясениями. Несмотря на противоречия, а возможно благодаря им, в XIX в. произошла встреча двух эпох, их сближение в культурном пространстве, когда образы далекого «чужого» итальянского прошлого стали средоточием культурной жизни Англии. Так, свое право первенства открытия «печальной красоты» Боттичелли отстаивают Джон Рёскин и Уолтер Пейтер. Дж. Р. Ситвелл (1860–1943) в теоретическом трактате «Об устройстве садов…» (1909) рассуждает о воскрешении итальянских ренессансных садов именно в Англии, где современный «практический человек» испытывает острую потребность в уединении, размышлении, передышке. В английской архитектуре XIX в. конкуренцию неоготике и другим неости-

лям составляет «неоренессанс», востребованный прежде всего в светской загородной архитектуре (вилла Кронкхил в Шорпшире, 1802, арх. Джон Нэш; Осборн Хаус, 1845–1851, арх. Томас Кубитт), в строительстве джентельменских клубов (Клуб путешественников, 1829, Ч. Берри). На рубеже веков феномен итальянской комедии дель арте интригует многих европейских театральных режиссеров (Ж. Копо, Л. Пиранделло, В.Э. Мейерхольда), в том числе выдающегося английского режиссера-реформатора Э.Г. Крэга. «Миф Италии» становится основой творческой программы Братства прерафаэлитов.

Викторианская и эдвардианская эпохи, не отказываясь от своего исторического места и времени, но обладая культурной памятью, демонстрируют «творческое понимание» (М.М. Бахтин) итальянского Ренессанса, раскрывая потенциальные смыслы, заключенные в нем, в той полноте, которую позволял их исторический опыт. В ходе культурного диалога итальянский Ренессанс и викторианская Англия преодолевают замкнутость своих эпохальных структур, освобождают заложенные в них скрытые смыслы, взаимно обогащают друг друга.

Ключевые слова: диалог культур, викторианская Англия, миф Италии

Polina Tokmacheva
The Pushkin State Museum of Fine Arts, Russian Federation

The Myth of Italy in Victorian England. The Problem of Dialogue of Cultures

The Italian Renaissance and Victorian England are two epochs standing far apart in time and geography. The Italian Renaissance is famed as a cradle of culture and arts, while the "good old England" is firmly identified, on the one hand, with its characteristic conservatism and even with its spiritual narrowness, and on the other hand, with Imperial ambitions, progress and social commotions. Despite their contradictions, and perhaps thanks to them, in the 19th century a meeting of the two epochs, their rapprochement in the cultural space took place, when the images of the distant "foreign" Italian past became the center of cultural life in England. It was in Victorian times when J. Ruskin and W. Pater were

disputing about "sad beauty" of Sandro Botticelli's images; when G. R. Sitwell in his book "On the making gardens…" (1909) was talking about the rebirth of Italian Renaissance gardens in England; when "neo-Renaissance" style was in demand in architecture (Osborne house, 1845–1851, arch. Th. Cubitt; Travellers club, 1829, Ch. Berry); when an outstanding theater director E. G. Craig was highly interested in the Italian Comedy del Arte; when the "Myth of Italy" became the basis of the pre-Raphaelites' creative program.

Victorian and Edwardian era, not forgetting their historical place and time, but using cultural memory, were demonstrating a "creative understanding" (M. M. Bakhtin) of the Italian Renaissance, revealing the potential meanings embodied in it, in the fullness, which was available by their historical experience. During the cultural dialogue the Italian Renaissance and Victorian England broke the isolation of their epochal structures, emancipated the hidden meanings incorporated in them, mutually enriched each other.

Keywords: dialogue of cultures, Victorian England, the myth of Italy

Дёмина Наталья Борисовна
Государственный Эрмитаж, Российская Федерация

Границы «Площади Согласия» Эдгара Дега: варварство или новаторство?

В 2009–2011 гг. в Эрмитаже была проведена реставрация картины Эдгара Дега «Площадь Согласия (Граф Лепик с дочерьми, переходящий площадь Согласия)» (1876, инв. № ГЭ 10622). В ходе реставрации не только был удален поздний лак, но и изменен формат холста: была раскрыта часть авторской живописи (полоска около 4 см), подвернутой на нижнюю планку подрамника. В выпущенной к окончанию реставрации книге А. Г. Костеневич детально изложил историю создания и бытования картины (Костеневич А. Г. Эдгар Дега. Площадь Согласия. Заметки о картине. СПб. 2012). Исходя из того, что обрезана снизу была уже, в общем-то, законченная картина, автор предположил, что обрезал ее первый владелец — граф Лепик. Следовательно, высвобождение кромки холста из-за подрамника приблизило произведение к его первоначальному формату.

В данном сообщении высказывается предположение: не мог ли сам художник обрезать картину в ходе работы над ней? В таком случае мы имеем дело не с варварским поступком графа Лепика, а с новаторским жестом Дега в поисках наиболее точного композиционного решения.

Вот некоторые из аргументов А. Г. Костеневича. Дега всегда подписывал и датировал произведения, которые предназначались к продаже. На «Площади Согласия» нет подписи, более того, Дега неоднократно уклонялся от просьб Дюран-Рюэля подписать полотно после поступления его к маршану двадцать лет спустя. Также исследователь приводит графическую реконструкцию первоначальной композиции.

Однако Дега не всегда подписывал картины в рассматриваемый период, особенно портреты. Например, не имеют подписи «Портрет Анри Дега с племянницей Люси Дега» (1875–1876, Художественный институт Чикаго); «Портрет герцогини ди Монтежази с дочерьми Еленой и Камиллой» (ок. 1876, Музей изобразительный искусств, Бостон). Нет никаких документов, зафиксировавших факт продажи художником «Площади Согласия» Лепику. А в уклонении Дега от просьбы Дюран-Рюэля подписать холст можно видеть сугубо финансовую подоплеку: художник прекрасно понимал механизмы функционирования художественного рынка, на котором подписанная работа стоит в разы больше не подписанной. К тому же, во всей опубликованной А. Г. Костеневичем переписке между Дюран-Рюэлем, потенциальными покупателями картины, и художником ни разу не говорится о том, что картина обрезана или испорчена. Скорее всего, ее «авторский» размер не вызывал сомнений.

В пользу авторского изменения композиции говорит и то, что редкий владелец семейного портрета, написанного ближайшим другом, решится его обрезать, причем «под нож» попадут именно члены семьи. К тому же подобный варварский поступок должен был привести к краху дружбы.

Главным аргументом является сама живопись Дега: при пристальном рассматривании картины делается очевидным, что некоторые мазки окончательной отделки, нанесенные черной краской, доведены ровно до линии загиба. Совпадение? Или это свидетельствует о том, что Дега нанес на полотно несколько уточняющих мазков уже после изменения формата полотна?

Предположение, что не граф Лепик, а сам Дега обрезал холст в процессе работы над композицией, придает иное значение самому действию. Дега — непревзойденный мастер самых смелых композиционных по-

строений. Предварительных эскизов композиции «Площади Согласия» не сохранилось. В ходе работы над композицией она подвергалась переделкам. Например, зонтик, будто «протыкающий» голову одной из девочек, не присутствовал в первоначальном варианте. Созданная А. Г. Костеневичем реконструкция первоначальной версии не теряет актуальности. Но, возможно, Дега не был удовлетворен результатом. Возможно, мы имеем дело с новаторским «кадрированием» самого автора, добивающегося с помощью ножа максимально острого решения.

Ключевые слова: Эдга Дега, площадь Согласия, Эрмитаж, Лепик, формат картины

Natalia Demina
The State Hermitage Museum, Russian Federation

The Cropping of Edgar Degas' "Place de la Concorde": Vandalism or Innovation?

In 2010–2011 the Hermitage Museum undertook conservation of a painting by Edgar Degas "Place de la Concorde" (1876, Inv. no. GE10622). In the course of conservation the later varnish was removed and the format altered, since a strip of some 4 cm of original canvas with painting on it was revealed folded under the lower strut of the stretcher. In his book, published to coincide with the completion of conservation, Albert Kostenevich described the history behind the creation of the picture and its subsequent fate (Kostenevich A. G. Edgar Degas. Place de la Concorde. Notes on the Painting, Saint Petersburg, 2012; in Russian with a summary in English). Suggesting that the cropping of the lower edge of the painting seemed to have been done after the picture was finished, Kostenevich proposed that it was the first owner, Count Lepic, who was responsible for the cropping and that revealing the previously hidden part of the canvas brought the work closer to its original size.

In this paper the author suggests that the artist himself may have cropped the painting. If that is so, we are dealing not with some barbarous act by Count Lepic, but with Degas' innovative gesture in the search of the boldest compositional solution.

Among the arguments put forward by Albert Kostenevich was the lack of a signature on the "Place de la Concorde", although Degas always signed and dated works which he intended for sale. Moreover, Degas repeatedly avoided signing the picture twenty years later, despite repeated requests from the dealer Durand-Ruel. Kostenevich proposed a graphic reconstruction of the original composition.

However Degas did not always sign his paintings, especially portraits, in the mid-1870s. For example, there is no signature on "Henri Degas and His Niece Lucie Degas" (1875–1876, Art Institute of Chicago), "Duchessa di Montejasi with Her Daughters, Elena and Camilla" (ca. 1876, Museum of Fine Arts, Boston). There are no documents to indicate that Degas sold "Place de la Concorde" to Lepic. We might see a purely financial aspect to Degas' avoiding to sign the canvas at a later date, since he was well aware of the mechanisms of the art market, on which signed work costs much more. Moreover, nowhere in the correspondence between Durand-Ruel, his clients and the artist, published by Albert Kostenevich, is there any mention that the painting had been cropped or spoiled by anyone. This indicates that its format was that of the author and thus gave rise to no doubts.

Also among the arguments in favour of the author's own compositional alteration is that it seems unusual that the lucky rare owner of a family portrait by his close friend would decide to crop it, particularly if the cropping involved the figures of family members. Such a barbarous act might also threaten the collapse of the friendship.

The most important argument lies in the painting itself: close examination of the picture makes it evident that some of the final touches, in black paint, finish right on the line of the fold. Is this coincidence? Or evidence that Degas put the final strokes on the canvas after he himself had altered the canvas size?

The suggestion that it was not Count Lepic who cropped the canvas but the artist, while working on the composition, gives the action a different meaning. Degas was an unsurpassed master of compositional framing. No preparatory sketches for the composition of "Place de la Concorde" survive but Degas undoubtedly altered it in the process of work. One example of this is the umbrella that seems to pierce the head of one of the girls, which was not originally present. The reconstruction of the canvas before cropping as proposed by Albert Kostenevich is still relevant, but we might suggest that Degas was perhaps not satisfied with that format. Are we not dealing here with innovative "cropping" by the author himself, using a knife to achieve the most daring resolution?

Keywords: Edgar Degas, Place de la Concorde, Hermitage, Lepic, canvas cropping

Седлерёнок Валерия Дмитриевна
Европейский университет в Санкт-Петербурге, Российская Федерация

Rückenfigur, завершение, закат: пути одного староевропейского изобразительного мотива в XIX–XX веках

Данное исследование предлагает рассмотреть проблему художественных границ на примере одного изобразительного мотива, распространенного в западноевропейском искусстве XIX–XX вв. и ведущего свою историю со времен античности. Речь идет об изображении повернутого к зрителю спиной героя в пейзаже. В фокусе внимания автора исследования не просто мотив отвернувшейся от зрителя фигуры (его название в немецкой традиции — Rückenfigur), а более сложный мотив с тремя составляющими — изображенным со спины героем, закатным пейзажем и темой финала.

Изображение героя в закатном ландшафте в заключительной части произведения имеет настолько продолжительную историю, что одни из его ранних проявлений можно найти еще в поэзии Феокрита, Вергилия и Кальпурния. В изобразительном искусстве до XIX в. подобный мотив возникал довольно редко и являлся скорее периферийным, нежели главным мотивом произведения. Среди работ прочих авторов такие сцены присутствуют в живописи Доменико Гирландайо, Жана Антуана Ватто и Доменико Тьеполо. Следует полагать, что лейтмотивом произведения данный мотив стал примерно в начале XIX столетия, в искусстве эпохи романтизма.

В XIX–XX вв. изображение повернутого к зрителю спиной героя в закатном ландшафте появлялось в западноевропейской живописи, графике, поэзии и кинематографе. Его образцовое воплощение в живописи — картина Каспара Давида Фридриха «Женщина перед заходящим солнцем» (1818, Музей Фолькванг, Эссен). Одним из направлений данного исследования является сравнительный анализ этой работы с заключительными кадрами фильма Виктора Флеминга «Унесенные ветром» (1939). В обоих случаях перед зрителем предстает повернутая спиной героиня, созерцающая закатный пейзаж. Необычайное визуальное сходство этих произ-

ведений разных эпох, стран и видов искусства говорит о многообразии и в то же время о единстве проявлений представленного художественного мотива. Между ними нет прямой связи, однако в основе картины и заключительных кадров киноленты лежит одна и та же изобразительная схема.

Одними из основополагающих работ о темах, или мотивах, в искусстве являются труды искусствоведов Вернера Хофманна, Лоренца Эйтнера, Яна Бялостоцкого и филолога Эрнста Курциуса. Однако мотив представленного зрителю со спины героя в закатном пейзаже в искусстве XIX–XX вв. прежде не был предметом специального изучения. Данное исследование включает в себя подробный анализ приведенных выше примеров этого западноевропейского мотива, рассмотрение связанных с ним контекстов, его художественных, исторических, социальных и политических коннотаций, и отвечает на следующие вопросы: каким было происхождение мотива с изображенным со спины героем в закатном пейзаже? Какие особенности он приобретал, переходя из эпохи в эпоху, из одного искусства в другое? Как из периферийного он стал центральным мотивом произведения? Как трансформировалось значение данного мотива? Какие художественные, исторические, социальные и политические установки стоят за его разновременными проявлениями? Что в нем оставалось неизменным и глобальным, а что менялось и было частным проявлением?

Ключевые слова: изобразительный мотив, Rückenfigur, заключение, закат, искусство XIX–XX веков

Valeria Sedlerenok
European University at Saint-Petersburg, Russian Federation

Rückenfigur, Finale, Sunset: Ways of an Old-European Visual Motif in the 19th–20th Centuries

This study suggests considering the problem of artistic boundaries using as an example of a visual motif, which was common in Western European art of the 19th–20th centuries and its historical roots are to be dated back in antiquity: the image of the hero seen from behind, notion expressed in German as Rückenfigur, and located in a landscape. The focus of the researcher's attention is not

the simple motif of the figure seen from behind, but a more complex motif that includes three components, namely, the hero seen from behind, the sunset landscape and the theme of the finale.

The image of the hero in sunset landscape in the final part of artworks has such a long history that its roots can be found in the poetry of Theocritus, Virgil, and Calpurnius. As far as fine arts are concerned, until the 19th century, this motif appeared rarely and was peripheral rather than principal one. Among the works of the authors of this period, such scenes are present in the works of Domenico Ghirlandaio, Jean Antoine Watteau, and Domenico Tiepolo. It can be assumed that the artistic motif of the hero in the sunset landscape became the leitmotif of the peace of art around the beginning of the 19th century, in the art of Romanticism.

In the 19th–20th centuries, the image of the hero seen from behind and located in the sunset landscape appeared in West European painting, graphics, poetry and cinema. Its exemplary manifestation in painting is Caspar David Friedrich's picture "Woman before the Setting Sun" (1818, Museum Folkwang, Essen). One of the directions of this study is a comparative analysis of this work with the final scenes of Victor Fleming's film "Gone with the Wind" (1939). In both cases, the viewer sees the female protagonist depicted from behind whilst contemplating the sunset landscape. The extraordinary visual similarity of these works of different epochs, countries and kinds of art indicates the diversity and at the same time the uniformity of the manifestations of presented artistic motif. Between them there is no direct connection, however, the same composition is the basis of the picture and the final scenes of the film.

Among the fundamental works on themes, or motifs, in art are the studies of art historians Werner Hofmann, Lorenz Eitner, Jan Białostocki, and philologist Ernst Robert Curtius. Although the motif with the hero seen from behind and located in the sunset landscape in the art of the 19th–20th centuries was there, this motif has never been the subject of a specific study until today. The present study includes a detailed analysis of the above examples of the Western European motif, consideration of its contexts, artistic, historical, social and political connotations, and answers the following questions: What is the origin of the motif with the hero seen from behind and located in the sunset landscape? What features did it acquire, moving from era to era, from one kind of art to another? How did it become the central motif of the artworks? How did the meaning of this motif transform? What artistic, historical, social and political attitudes are behind its

various manifestations? What was stable and global in it, but what changed and was its particular manifestation?

Keywords: visual motif, Rückenfigur, finale, sunset, art of the 19th–20th centuries

Трусова Полина Александровна
Государственный Эрмитаж, Российская Федерация

Традиции и перспективы развития художественного наследия Жана Огюста Доминика Энгра в искусстве и теории Мориса Дени начала XX века

На протяжении творческой карьеры Морис Дени неоднократно проявлял интерес к творчеству Жана Огюста Доминика Энгра. В своих текстах он также касался вопросов художественного наследия мастера и перспектив развития его заветов в современном искусстве. Этот интерес возник еще в конце XIX в., но особенно ярко проявился в первое десятилетие XX в., в период обращения Дени к искусству классической традиции. Художественные установки Энгра отвечали поискам Дени, его стремлению определить общий метод, некое объединяющее начало в разрозненных и разнонаправленных тенденциях французского искусства рубежа XIX — XX вв.

Среди прочего, особое внимание Морис Дени уделял роли рисунка в работах Энгра. Влияние графической составляющей искусства Энгра на теорию и практику Дени начала XX в. является одним из вопросов данного исследования. Изучая искусство Энгра, Дени опирался не только на собственные наблюдения и размышления, но и на публикации таких авторов, как, например, ученик Энгра Амори Дюваль, художник и историк искусства Анри Делаборд, искусствовед Анри Лапоз. В 1902 г. Морис Дени опубликовал статью «Ученики Энгра», в которой выступил сторонником проверенного временем академического метода в искусстве. По мнению Дени, современное возвращение к классическим традициям было вызвано «необходимой реакцией против избыточности и легковесности импрессионизма или, наоборот, против тщетных теорий, которые поощряют любое выражение индивидуальных чувств ради демонстрации красоты». Рассматривая творчество некоторых учеников Энгра, Дени показывал

«преимущество крепкой классической дисциплины, которая способствует совершенствованию сильнейших художников и в подчинении им находит применение мастерам среднего дарования». Дени выступал в защиту крепкого традиционного образования для любого художника.

К вопросам воздействия художественного наследия Энгра в целом на творчество и теорию Мориса Дени обращались некоторые ведущие исследователи искусства Дени — Жан-Поль Буйон, Майкл Марлэз, Агнес Деланнуа и другие. Представление Мориса Дени о значении искусства Энгра было сформировано не только на основании его эстетических убеждений, но и в непосредственной связи с общественно-политической позицией Дени, его приверженностью правым социально-политическим взглядам. Центральным вопросом данного исследования является проблема понимания Морисом Дени традиций и перспектив развития художественного наследия Энгра в начале XX в. в контексте общественно-политической позиции Дени.

Ключевые слова: Морис Дени, Жан Огюст Доминик Энгр, академическое искусство, культура и искусство Франции на рубеже XIX–XX веков, классическая традиция во французском искусстве

Polina Trusova
The State Hermitage Museum, Russian Federation

Tradition and Perspective of Ingres's Art in the Theory and Practice of Maurice Denis in the Early 20th century

Maurice Denis took a great interest in the art of Jean August Dominique Ingres. This attention is revealed by his painting and especially by his texts, where Denis reflects on the traditions and lessons of Ingres for the modern art. Denis's interest appeared already at the end of the 19th century, but it became the most intensive in the early 20th century, in the so called "classical period" of his career. Many of Ingres's purposes were close to Denis's ones, when he wished to order various tendencies in modern art and condemned the "excess of individualism" of many contemporary schools. Denis studied texts of other authors, who wrote about Ingres, for example Amaury-Duval, Henri Delaborde, Henry Lapauze.

In 1902 an article by Maurice Denis "Les Elèves d'Ingres" appeared, in which Denis stands up for academic method in art. This method Denis revealed in the circle of Ingres's pupils. That is the "advantages of strong classical discipline, which improves the strongest, and confers, in subordinating them, usefulness to mediocre artists."

Maurice Denis paid great attention to drawings and graphics of Ingres. The article deals in addition with the influence of this Ingres's heritage on Maurice Denis's art and theory.

The questions of Ingres's influence on Maurice Denis's art and theory were considered by such researchers as Jean-Paul Bouillon, Michael Marlais, Agnès Delannoy. Maurice Denis's attitude and opinions were connected not only with his artistic views, but also with his social and political position, his conservative political viewpoint. The article deals with Maurice Denis's interpretation of tradition and perspective of Ingres's art in the early 20th century, regarded in the context of Denis's political opinions.

Keywords: Maurice Denis, Jean August Dominique Ingres, academic art, culture and art in France at the turn of the century, classical tradition in French art

Клюшина Елена Витальевна
Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация

Бельгийский акцент финского авангарда: искусство Альфреда Вильяма Финча в Финляндии

Альфреда Вильяма Финча чаще всего называют одним из ведущих представителей бельгийской художественной культуры Fin de Siècle. Тем не менее, его творческий путь отличается сложным географическим рисунком, не признающим государственных границ и дальних расстояний.

Работая в Брюсселе и Остенде бок о бок с Дж. Энсором и А. ван де Вельде, Ф. Кнопфом и Т. ван Риссельберге, А. В. Финч в первые годы мыслил себя исключительно живописцем. Как и его коллеги, он чутко отзывался на вызовы современности: болезненно преодолевал насаждаемые учителями реалистические тенденции, проходил фазу увлечения Дж. Уистлером, ис-

пытывал маниакальную ломку неоимпрессионизма. Но несмотря на значительные живописные достижения и вполне успешную художественную карьеру, в 1890-е годы судьба А. В. Финча сделала неожиданный разворот.

После знакомства с идеями У. Морриса и недолгой практики на фабрике Виллеруа и Бох в Лу-Лувьере художник согласился на предложение шведского коллеги Луи Спарре отправиться в маленький финский городок Порвоо, в 50 километрах от Хельсинки, чтобы наладить там фабричное керамическое производство. В 1897 г. А. В. Финч уехал в Финляндию.

Эта страна стала для него второй родиной. Он провел здесь 33 года, за которые успел достичь значительных успехов на ниве декоративно-прикладного искусства, печатной графики и мебельного производства. Его керамические работы, созданные на фабрике «Ирис» в Порвоо, заняли почетное место в Павильоне Финляндии на Всемирной выставке 1900 г. Они гармонично смотрелись рядом с работами А. Галлен-Каллела, А. Эдельфельта, М. Энкеля, Х. Симберга и других представителей финского авангарда. Прогрессивные производственные технологии, привезенные А. В. Финчем из далекой Бельгии, были быстро освоены финскими мастерами. Отличаясь простотой формы и декора, его керамические изделия способствовали сложению строгого финского ар нуво в декоративно-прикладном искусстве. Последнее послужило небезосновательным поводом Ф. Роберт-Жону горделиво именовать А. В. Финча основателем керамической традиции Финляндии.

После закрытия производства в Порвоо в 1901 г. А. В. Финч переехал в Хельсинки, где к тому моменту его искусство было уже хорошо знакомо столичной публике. Начиная с 1897 г., то есть с момента переезда в Финляндию, А. В. Финч активно штурмовал местные выставочные площадки. Ежегодно его живописные и графические произведения были представлены на выставках финских художников в Атенеуме, в Обществе изобразительных искусств Турку, в экспозиции группы Septem. Обосновавшись в Хельсинки, А. В. Финч с известной периодичностью устраивал и персональные выставки. Помимо художественной деятельности он заявлял о себе как педагог, весной 1902 г. заняв место преподавателя в Центральной школе декоративно-прикладного искусства.

Осознавая свое творчество частью финской культуры Fin de Siècle, А. В. Финч не забывал и о необходимости активного поддержания международных контактов. Он регулярно выставлялся в Брюсселе, Париже,

Лондоне, Гааге. В 1904 г. после тщательной подготовки А. В. Финч вместе с М. Энкелем провели в Атенеуме обзорную «Франко-бельгийскую выставку».

По сей день остававшееся вне орбиты интересов отечественного исследователя творчество А. В. Финча ярко доказывает не только условность географических границ Европы рубежа XIX–XX вв., но свободу и легкость, с которыми отдельные представители художественной культуры Fin de Siecle преодолевали межвидовые горизонты искусства.

Ключевые слова: Альфред Вильям Финч, Бельгия, Финляндия, Порвоо, фабрика Ирис, Луис Спарре, керамика

Elena Klyushina
Saint Petersburg State University, Russian Federation

Belgian Accent of the Finnish Avant-Garde: The Art of Alfred William Finch in Finland

Alfred William Finch is often called one of the leading representatives of the Fin-de-Siècle Belgian art and culture. Nevertheless, his creative career is characterized by a complex geographical pattern that does not recognize state borders and long distances.

While working in Brussels and Ostend side by side with J. Ensor and H. van de Velde, F. Khnopff and T. van Rysselberghe, A. W. Finch in the early years thought of himself exclusively as a painter. Like his colleagues, he sensitively responded to the challenges of his time. He overcame the realistic tendencies imposed by his teachers, passed the phase of enthusiasm with J. Whistler's art, experienced a maniacal addiction to neo-impressionism. Despite significant artistic achievements and a very successful artistic career, in the 1890s the fate of A. W. Finch made an unexpected turn.

After getting acquainted with the ideas of W. Morris and the short practice at the Villeroy & Boch factory in La Louvière, the artist agreed to the proposal of his Swedish colleague Louis Sparre to go to the small Finnish town of Porvoo, 50 kilometers from Helsinki, to set up a factory ceramic production there. In 1897, A. W. Finch went to Finland.

This country was to become his second homeland. He spent 33 years there, during which he was able to achieve significant success in the field of applied arts and printmaking. His ceramics, created at the Iris factory in Porvoo, occupied an honorable place in the Finnish Pavilion at the 1900 World Fair. It looked harmonious next to the works of A. Gallen-Kallela, A. Edelfelt, M. Enckell, H. Simberg, and the other representatives of the Finnish avant-garde. Progressive manufacturing technologies brought by A. W. Finch from distant Belgium were quickly mastered by Finnish artisans. Simple by their forms and decor, his ceramic products contributed to the formation of strict Finnish art nouveau in applied art. The latter served as a reason for Ph. Roberts-Jones to name A. W. Finch the founder of the ceramic tradition of Finland.

After the stoppage of production in Porvoo in 1901, A. W. Finch moved to Helsinki, where by that time his art had already been familiar to the public. Since 1897, i.e. from the moment of moving to Finland, A. W. Finch had been actively storming the local exhibition grounds. His paintings and graphic works were annually presented at the Exhibitions of Finnish artists in the Ateneum, in the Society of Fine Arts of Turku, in the exposition of the group Septem. Settled in Helsinki, A. W. Finch arranged personal exhibitions as well. In addition to his artistic activity, he worked as a teacher. In the spring 1902 he became a professor at the Central School of Decorative and Applied Art.

Considering his work as part of the Finnish Fin-de-Siècle culture, A. W. Finch never forgot about the need of international exposure. His art was regularly exhibited in Brussels, Paris, London, The Hague. In 1904, after careful preparation, A. W. Finch together with M. Enckell brought in the Ateneum an overview "Franco-Belgian exhibition".

Still remaining outside the orbit of the scientific interests in Russia, the works of A. W. Finch clearly prove not only the conventionality of the geographical boundaries of Europe at the turn of the 19th and 20th centuries, but the freedom and ease with which certain representatives of the artistic culture of Fin de Siècle crossed the inter-formal horizons of the visual arts.

Keywords: Alfred William Finch, Belgium, Finland, Porvoo, Iris factory, Louis Sparre, ceramics

Тюпанова Оксана Евгеньевна
Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, Российская Федерация

Питер Санредам и Джорджо де Кирико: энигма пространства-времени в живописи XVII и XX веков

Пространственно-временной континиум представляется неотъемлемой составляющей изобразительного искусства и не имеет хронологических ограничений. Попытка «изобразить время» — признак кризисного периода, в котором реалистический метод, исчерпав возможности, обращается к символу. Трагический реализм барокко, сохраняя семантическую целостность, оказывается, тем не менее, духовно близким модернизму с его ощущением радикального разрушения традиционной системы ценностей.

Модернизм как эпоха имитации раскрывается в «меланхолии перспективы, с помощью которой Запад всегда думал заменить когда-то <…> полное смысла, священное место геометрическим пространством, внешним миром, небытием» (Ив Бонфуа). Такую замену можно обнаружить в памятниках голландского реализма середины XVII в., сформировавших специфический малый жанр — архитектурный пейзаж.

Одним из пионеров этого феномена был художник и гравер Питер Янс Санредам. Изображение архитектурного пространства позволяет выявить сложный характер взаимодействия реализма XVII в. с различными стилевыми формами. Проявления классицистических, Ренессансных в своей основе, тенденций в барочных композициях П. Санредама отражают кризис стиля искусства Раннего Нового времени, раскрывая тем самым особенности соотношений между мифом и реальностью.

Метафизический метод или метафизический реализм Дж. де Кирико состоит в непредвзятом взгляде на любой предмет, в том числе и на архитектуру, которая становится открытием, прозрением, источником вдохновения и фундаментом подлинности иллюзии. «Жизнь нуждается в иллюзиях, т. е. в неистинном, принимаемом за истинное. Она требует веры в истину, но потом оказывается достаточно иллюзии» (Ф. Ницше). Художнику была очень близка концепция непрерывности и циклично-

сти времени, оказавшая на него большое влияние, а также идея вечного возвращения, которую он почерпнул у Ницше. Метафизический взгляд предполагает, что время и пространство могут быть остановлены только в потоке образов. Санредам, воспроизводя различные модификации архитектурных элементов, выходит в «над-временье»; де Кирико, используя сходные приемы, пытается зафиксировать момент распадающегося на отдельные элементы мира. Обнаруживается некий парадокс, цель которого состоит в преодолении исторической традиции и, одновременно с этим, в сохранении неразрывной связи с ней. Стремясь к полному обновлению изобразительного языка, оба художника ставят задачу переосмысления традиционных выразительных средств. Метафизическую поэтику де Кирико предположительно можно представлять как логическое продолжение поисков визуального образа пространства-времени художников барокко — в частности, Питера Санредама.

Реконструкция концепции времени и пространства в творчестве двух художников, разделенных тремя веками, и обнаруживающееся иконографическое сходство произведений становятся предметом размышлений автора настоящего доклада.

Ключевые слова: искусство Раннего Нового времени, барокко, голландская живопись XVII века, архитектурный пейзаж, модернизм, де Кирико, метафизический метод

Oksana Tjupanova
Saint Petersburg Academy of Arts, Russian Federation

Pieter Saenredam and Giorgio de Chirico: The Spatial-Temporal Enigma in Painting of the 17th and 20th centuries

The spatial-temporal continuum is an integral part of the fine arts and has no chronological limitations. The attempt to "depict the time" is a sign of a crisis period when a realistic method, having exhausted opportunities, turns to a symbol. The tragic realism of the Baroque, while preserving its semantic integrity, nevertheless turns out to be spiritually close to modernism with its sense of radical destruction of the traditional value system. Modernism as the era of imitation is

revealed in the "melancholy perspective, with which the West always searched to replace once <…> full of meaning, a sacred place with geometric space, the outer world, non-existence" (Yves Bonnefoy). Such a replacement can be found in art of Dutch realism of the mid-17th century, which formed a specific small genre — an architectural painting.

One of the pioneers of this phenomenon was the artist and engraver Pieter Jansz Saenredam. The depiction of the architectural space makes it possible to reveal the complex nature of the interaction of realism of the XVII century with different style forms. The manifestations of classical, based on Renaissance, tendencies in P. Saenredam' Baroque compositions reflect the crisis of the style of art of the early Modern Age, thereby revealing the features of the relationship between myth and reality.

The metaphysical method or metaphysical realism of G. de Chirico consists in an unbiased view of any subject, including architecture, which becomes an opening, an insight, a source of inspiration and a foundation for the authenticity of the illusion. "Life needs faith in truth, but illusion is enough, which means that „truths" (F. Nietzsche). The artist was very close to the concept of continuity and cyclicity of time, which exercised a great influence on him, as well as the idea of the eternal return, which he learned from Nietzsche. The metaphysical view suggests that time and space could be stopped in the flow of images only. Saenreadam, reproducing various modifications of architectural elements, goes to the "over-time"; de Chirico, using similar techniques, tries to fix the moment of the decay in separate elements of the world. A paradox emerges whose goal is to overcome the historical tradition and, at the same time, to maintain an inextricable connection with it. Aspired to complete updating of the pictorial language, both artists set the task of rethinking traditional expressive meaning. The metaphysical poetics of de Chirico could supposedly be represented as a logical continuation of the search for a spatial-temporal visual image of the Baroque artists — in particular, Pieter Saenredam.

Reconstruction of the concept of time and space in the works of the two artists, separated by three centuries, and the revealed iconographic similarity of works become the subject of investigation of the author of this report.

Keywords: art of the early Modern Age, the Baroque, Dutch painting of the 17th century, architectural painting, modernism, de Chirico, metaphysical method

Чичварина Ольга Георгиевна
Издательско-торговая компания «Светалина», Российская Федерация

Образ Тиля Уленшпигеля и его графический эквивалент в западноевропейском рисунке

Большинство людей слышали о Тиле Уленшпигеле. В нашем сознании он воплощает в себе такие понятия фламандской души, как любовь к смеху и любовь к свободе. Но являются ли наши представления достоверными и сопоставимыми с изначальным образом Уленшпигеля? И откуда берет свои истоки этот образ? Ответы мы сможем найти на протяжении пяти вековой истории Тиля Уленшпигеля, восходящей к XVI в. и представленной в музее Уленшпигеля фламандского городка Дамме.

Существуют различные интерпретации образа Уленшпигеля. Одна из историй Тиля была создана в XIX в. франко-фламандским писателем Шарлем де Костером в 1867 г. Однако, оригинальный Уленшпигель совсем другой. Около 1500 г. немецкий писатель Герман Ботэ из города Брауншвейг в Германии первым написал рассказы об Уленшпигеле, частично основанные на немецких преданиях. По версии Ботэ, Уленшпигель олицетворял негодяя, жизнь и поступки которого переворачивали мир «с ног на голову», выходили за пределы дозволенных норм. Где бы он ни появился, с ним приходит хаос. Он бродит по миру и умирает в Мёльне в 1350 г. В этой книге как в зеркале мира, Ботэ хотел показать, что в обществе правит зло и греховная глупость.

Книга Ботэ была напечатана в Страсбурге, а после прибытия в Антверпен представлена там в 1518 г., переведенной на голландский язык, что принесло литературному произведению европейский успех и распространение.

Издание в прозе было очень успешным, отчасти из-за сочетания текста и рисунков, из-за чего до конца XIX в. произведение непрерывно переиздавалось, в результате чего Уленшпигель стал мошенником, чьи приключения были оценены простыми людьми и особенно детьми. В Германии Уленшпигель постепенно превратился в шута, который приглашает людей посмотреть в зеркало.

Понемногу смягчаются зловредные черты Уленшпигеля. А роман Шарля де Костера, опубликованный в 1867 г. не только придал фигуре Уленшпигеля новый импульс, но и сверг многовековую традицию.

Тиль становится положительным героем: противником короля Испании Филиппа II, приверженцем борьбы за свободу порабощаемых стран. Теперь он представлял собирательный образ различных эпох и времен: от критической личности представителей пролетариата до героя сопротивления во время Второй мировой войны. Он играет ведущую роль в детских книгах, является героем мультфильмов, звездой кино, театральных постановок, ораторий и песен.

В XX в. легенда об Уленшпигеле распространяется повсюду. Книга переведена более чем на 100 языков мира. В творческих адаптациях Уленшпигель становится частью различных идеологий: обращается в христианство и борется против французских революционно настроенных представителей «третьего сословия» санкюлотов в конце XVIII в.; казнен немцами во время Первой Мировой войны; в той же войне он оказывается лучшим бельгийским пилотом; он становится освободителем Фландрии и анархистом; он остается любимым Тилем в детских книгах и забавным человеком для всех жителей Земли. Его графический образ становится символом, который используется даже для торговой марки сыра и пива, радиостанций и названий туристических маршрутов.

Легендарная фигура до сих пор не утратила своей популярности и подвержена постоянно меняющимся взглядам на события, происходящие в мире, в зависимости от времени, политической ситуации и преобладающей морали. Уленшпигель обладает множеством лиц. И лишь от нас зависит, которое из них мы выберем для себя…

Ключевые слова: Тиль Уленшпигель, символ, графический образ, Герман Ботэ, Шарль де Костер

Olga Chichvarina
Trading company "Svetalina", Russian Federation

The Image of Till Eulenspiegel and His Graphic Equivalent in the West European Drawing

Most people have heard about Till Eulenspiegel. In our minds he embodies such concepts of the Flemish soul as love of laughter and love of freedom. But are our perceptions true and comparable to the original image of Eulenspiegel? And where does this image originate from? We will be able to find these answers in the five-century history of Till Eulenspiegel, dating back to the 16th century and represented in the museum of Eulenspiegel in the Flemish town of Damme.

There are various interpretations of the image of Eulenspiegel. One of the stories of Eulenspiegel was created in the 19th century by the Franco-Flemish writer Charles de Coster in 1867. However, the original Eulenspiegel is quite different. In 1500 German writer Hermann Bote from the city of Braunschweig was the first to write stories about Eulenspiegel, partly based on German legends. According to Bote, Eulenspiegel personified a scoundrel, whose life and deeds turned the world "upside down", went beyond the permitted norms. Wherever he appeared, chaos came with him. He wandered around the world and died in Möln in 1350. In this book, as in the mirror of the world, Bote wanted to show that in society there is evil and sinful stupidity.

Bote's book was printed in Strasbourg, and after arriving in Antwerp, it was presented there in 1518 and was translated into Dutch, which brought European success and dissemination.

The edition in prose was very successful, partly because of the combination of text and drawings, because of which until the end of the 19th century the work was continuously reprinted, as a result of which Eulenspiegel became a fraud whose adventures were appreciated by people and especially by children. In Germany Eulenspiegel gradually turned into a jester who invites people to look in the mirror.

Little by little, the evil traits of Eulenspiegel mitigate. Charles de Coster's novel published in 1867 not only gave the figure of Eulenspiegel a new impetus, but also overthrew the centuries-old tradition.

Till became a positive hero: the opponent of the King of Spain, Philip II, adherent to the struggle for freedom of enslaved countries. Now he represented the collective image of different epochs and times: from the critical personality of the representatives of the proletariat to the hero of resistance during the Second World War. He plays a leading role in children's books, is a cartoon hero, a movie star, theater productions, oratorios and songs.

In the 20th century the legend of Eulenspiegel spreads everywhere. The book has been translated into more than 100 languages. In creative adaptations, Eulenspiegel becomes part of various ideologies: he turns to Christianity and fights against the French revolutionary-minded representatives of the 'third estate' of the sans-culottes at the end of the 18th century; executed by the Germans during the First World War; in the same war he is the best Belgian pilot; he becomes a liberator of Flanders and an anarchist; he remains a favorite Till in children's books and a funny man for all people. Its graphic image becomes a symbol that is used even for the brand of cheese and beer, radio stations and names of tourist routes.

The legendary figure is still very popular and is subject to constantly changing views on the events happening in the world, depending on time, political situation and prevailing morality. Eulenspiegel has many faces. And it depends on us, which of them we choose for ourselves…

Keywords: Till Eulenspiegel, symbol, graphic image, Hermann Bote, Charles de Coster

Медведева Мария Владимировна
Институт истории материальной культуры РАН,
Российская Федерация

Фотографическая коллекция Гаврилы Рюмина: между Европой и Россией

Судьба Гаврилы Рюмина (Габриэль де Рюмин) и значение его деятельности для истории России и Швейцарии до сих пор остаются одними из самых впечатляющих и загадочных. Почти забытый на родине, он остается известнейшим и особо почитаемым русским жителем г. Лозанны за огромный вклад его семьи в развитие культуры и образования кантона Во. Исто-

рики фотографии относят его работы к ранней французской фотографии. На мировых аукционах стоимость его фотографий растет с каждым годом.

Гаврила Рюмин прожил краткую, но яркую жизнь. Он родился в Швейцарии в 1841 г., получил прекрасное образование, много путешествовал, увлекался естественными науками. Он рано проявил интерес к фотографии и очень быстро стал превосходным фотографом. Некоторые исследователи предполагают, что этому способствовало общение с известным английским фотографом Р. Фентоном. В 1858 г. Рюмин стал членом Французского фотографического общества, где активно принимал участие в обсуждении различных вопросов усовершенствования химии фотографических процессов. Его фотовыставки состоялись в Париже (1859), Амстердаме и Лондоне (1862). К сожалению, он скоропостижно скончался во время очередного путешествия в возрасте 30 лет в Бухаресте в 1871 г. По его завещанию 1,5 млн франков было передано в дар г. Лозанна. В 1906 г. на эти деньги было построено здание (Дворец Рюмина), где разместились Университет, музей и библиотека.

Фотографические таланты Рюмина наиболее ярко проявились в серии фотографий, сделанных им во время путешествия великого князя Константина Николаевича 1858–1859 гг. Вместе с ним Рюмин посетил Италию, Грецию, Палестину и другие страны. С осени 1858 г. до лета 1859 г. под его руководством в Париже выходила еженедельная газета, где публиковались различные хроники из русской жизни и литературы. В каждом номере он также давал фрагменты описания путешествия великого князя Константина Николаевича на Восток, в котором ему посчастливилось принимать участие. Самой известной и полной коллекцией из этой поездки до настоящего момента считаются 47 фотографий из собрания Французской национальной библиотеки. В 2 тома вошли крупноформатные альбуминовые снимки на картонных паспарту. На них можно увидеть Неаполь, Помпеи, Палермо, Монреале, Афины, Иерусалим. Европейские исследователи неоднократно обращались к ним. В 2015 г. одним их них было высказано предположение, что самый репрезентативный вариант этих фотографий следует искать в России в личных собраниях представителей царской семьи.

Действительно, такая коллекция с 1920-х годов хранится в Архиве Института истории материальной культуры РАН в фотофонде «Библиотека Мраморного Дворца» (собрание великих князей Константина Николаевича и Константина Константиновича). Ни сами фотографии, ни их описание никогда

не публиковались ранее; только краткое упоминание об их существовании в составе фондов содержится в общем обзоре фотоархива, составленном заведующей Т. М. Девель в 1950 г. Более ста фотографий собраны в два альбома. На снимках также, как и в коллекции Французской национальной библиотеки, представлены памятники городов Италии, Греции и Святой земли. Крупноформатные альбуминовые отпечатки с закругленными краями, наклеенные на картонные паспарту, отличаются особым техническим и художественным совершенством. На некоторых присутствует автограф Г. Рюмина.

Описание вновь выявленной русской фотографической коллекции Г. Рюмина вызывает целый комплекс вопросов по определению ее места в истории и искусстве Швейцарии, Франции и России. Окончательно ответить на них поможет только полное введение в научный оборот всей фотоколлекции, что уже давно востребовано мировым научным сообществом.

Ключевые слова: Рюмин, фотография, архив ИИМК РАН, Лозанна, великий князь Константин Николаевич, Италия, Афины, Иерусалим

Maria Medvedeva
Institute for the Study of Material Culture of the Russian Academy of Sciences, Russian Federation

Photographic Collection of Gavrila Ryumin (Gabriel de Rumine): Between Europe and Russia

The fate of Gavrila Ryumin (Gabriel de Rumine) and the significance of his activities for the history of Russia and Switzerland are still one of the most impressive and mysterious. Almost forgotten in the homeland, he remains the most famous Russian person of Lausanne for his family's contribution to the development of culture and education of the canton of Vaud. His works are considered part of early French photography. At world auctions, the cost of his photos is growing every year.

The life of Gavrila Ryumin was brief but bright. He was born in Switzerland in 1841, received an excellent education, traveled a lot. In his youth, he became interested in photography and quickly mastered the art of photography. Some researchers suggest that this was supported by communication with the famous

English photographer Roger Fenton — one of the pioneers of photography. In 1858, Gavrila Ryumin was accepted as a member of the French Photographic Society, where he actively participated in the discussion on improving the chemistry of photographic processes. His photo exhibitions took place in Paris (1859), Amsterdam and London (1862). Unfortunately, he suddenly died during the trip at the age of 30 in Bucharest in 1871. According to his will, 1.5 million francs were donated to Lausanne. In 1906, the building (Ryumin's Palace) was built with his money, where the University, a library and museums are located.

Ryumin's photographic talents were most clearly manifested in a series of photographs taken by him during the journey of Grand Duke Konstantin Nikolayevich in 1858–1859. Together with him, Ryumin visited Italy, Greece, Palestine and other countries. From the autumn of 1858 until the summer of 1859, under his edition, a weekly newspaper was printed in Paris, where various chronicles from Russian life and literature were published. In each issue he also gave a short overview of Grand Duke's journey. To the present day the most famous and complete collection from this trip is considered to be 47 photos from the collection of the French National Library. Two volumes contain large-size albumen prints on cardboard passepartout. They represent Naples, Pompeii, Palermo, Monreale, Athens and Jerusalem.

Now we can say that the archive of the Institute for the History of Material Culture of the Russian Academy of Sciences in St. Petersburg also holds a remarkable collection of Ryumin. From the 1920s his collection is stored in the photographic fond "The Library of the Marble Palace" (the Collection of the Grand Dukes Konstantin Nikolaevich and Konstantin Konstantinovich). Neither the photos themselves nor their descriptions have ever been published before, only mentioned once in the 1950s. More than one hundred photographs are collected in two albums. The photographs also reflect the monuments of Italian and Greek cities and the Holy Land. Large-size albumen prints with rounded edges were pasted on cardboard passepartout. All of them are distinguished by high technical and artistic quality.

Description of the Russian part of Ryumin's heritage provoked the appearance of many questions, how it can be distributed between the art history of Russia, Switzerland and France. Finally, only the full introduction of this collection into scientific use will help us to answer them.

Keywords: Gabriel de Rumine, photography, Archive of IHMC RAS, Lausanne, Grand Duke Konstantin Nikolayevich, Italy, Athens, Jerusalem

8

Русское искусство XVIII века

18th-Century Russian Art

Аронова Алла Александровна
Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ, Российская Федерация

Маскарад в русской триумфальной сценографии первой трети XVIII века: варианты жанра

Эпоха Петра — время рождения светского праздника в русской культуре. Изобилие торжеств, поводом для которых могло выступить буквально любое событие каждодневной жизни (как российского монарха, так и его многочисленного окружения), превращало светские торжество в необходимый элемент обновленного жизненного уклада. Теперь праздничное событие стало функционировать в трех формах (гражданский, придворный, церковный праздники). Светский праздник, оттачивая свою режиссуру и сценографию, прошел достаточно долгий путь апробации разнообразных приемов организации, всякий раз, в силу новизны, оставаясь событийным явлением. В последующие периоды правления, как в пределах XVIII в., так и позднее, именно он превратился в необходимое (если не главное) для жизни российского общества обиходное событие.

Основное направление праздничной драматургии эпохи — становление новой (светской) мифологии власти. Прежде всего, она воплощалась в образах антикизирующего военного триумфа, хорошо отработанного в европейской постренессансной церемониальной практике. Однако российский вариант поначалу (в Петровскую эпоху) интерпретировал исходный образец иначе — монарх представал в нем не главным триумфатором, а частью своего народа-победителя. Государственное мифотворчество, последовательно использовавшее богатый арсенал разнообразных средств выражения, от аллегорического языка античного и библейского мифа до возможностей временной архитектуры и маскарадных метафор, свидетельствовало об исчерпанности идеологического и художественного потенциала Средневековья и о стремительном движении российской культуры в сферу барочной самоидентификации.

Интерес к маскараду как особой форме развлечения обозначился в конце XVII в. учреждением Всепьянейшего собора — сложной травестийной конструкции, при помощи которой Петр I на протяжении всего времени

правления позиционировал своих приверженцев. Вариативность петровских карнавалов простиралась от кулуарных похорон придворных карликов до многодневных процессий в честь празднования военных побед.

Самый яркий пример включения этого жанра в викториальный праздник — маскарады, прошедшие в Петербурге и Москве по случаю празднования Ништадтского мира в 1721–1722 гг.

Правление Анны Иоанновны наследовало и использовало преобразовательные инициативы Петра I. В равной степени это коснулось и сценографии праздничных мероприятий. Интерес к маскараду в 1730-е годы сохранился, однако возможности этого жанра сузились до кулуарного придворного праздника.

Единственным примером, сопоставимым с прецедентами петровскими карнавальной сценографии, было празднование Белградского мира в Петербурге зимой 1740 г. Сопоставление сценария и сценографии двух военных торжеств Ништадтского мира и Белградского мира позволяет сделать определенные выводы о характере бытования маскарадного жанра в русской культуре первой трети XVIII в., принципах использования его сценографических приемов, а также произошедших изменениях в понимании маскарадного жанра, связанных со спецификой правления Петра I и Анны Иоанновны.

Ключевые слова: маскарад, светский праздник, военный триумф, сценография, Ништадтский мир, Петр I, Анна Иоанновна, Белградский мир

Alla Aronova
State Institute of Art Studies, Moscow, Russian Federation

Masquerade in Russian Triumphal Scenography at the First Third of the 18th Century: Variability of the Genre

The time of Peter the Great was a period of the birth of a secular festival in Russian culture. The abundance of celebrations, the occasion for which could be literally any event of everyday life (of the Russian monarch, or his numerous entourage), turned secular festival into the necessary element of a renewed lifestyle. Now the festive event began to function in three forms (civil, court,

Church holidays). Secular holiday, honing its directing and scenography, passed a long way of testing a variety of techniques of the organization, every time, due to novelty, remaining an eventful phenomenon. In subsequent periods, within the 18th century and later, it became an everyday event necessary (if not paramount) for the life of the Russian society.

The main direction of the festive drama of the era — the formation of a new (secular) mythology of power. First of all, it was embodied in the images of the military triumph à la antique, well-developed in European post-Renaissance ceremonial practice. However, the Russian version at first (in Petrine era) interpreted the original pattern in a different way. The monarch was represented in it not as the main triumphant, but as a part of his people who are all together the actual winners. State myth-making, which consistently used a rich arsenal of various means of expression, from the allegorical language of ancient and biblical myth to the possibilities of temporary architecture and masquerade metaphors, testified to the exhaustion of the ideological and artistic potential of the Middle Ages and the rapid movement of Russian culture in the sphere of Baroque self-identification.

Interest to masquerade as a special form of entertainment emerged in the late 17th century in the establishment of the Most-Comical All-Drunken Unholy Council — a complex travesty construction, with which Peter I positioned his adherents during the whole time of his reign. The variability of Peter's carnival ran from the backroom funeral of court dwarfs to multi-day processions to celebrate military victories.

The most striking example of the inclusion of this genre in the victorious festival are masquerades held in St. Petersburg and Moscow on the occasion of the celebration of the Nystad peace Treaty in 1721–1722.

The rule of Anna Ioannovna inherited and used transformative initiative of Peter I. This equally concerns the staging of festive events. Interest in the masquerade in the 1730s–1740s was preserved, however, the possibilities of the genre narrowed to the backroom of the court holiday.

The only example comparable to the precedents of scenography of Petrine-time carnival was the celebration of the Belgrade peace Treaty in St. Petersburg in the winter of 1740. A comparison of the script and scenography of the two military celebrations — that of Nystad peace Treaty and of the Belgrade peace Treaty — allows drawing certain conclusions about the nature of existence of masquerade genre in Russian culture in the first third of the 18th century, the

principles for the use of its scenographic techniques, as well as changes in the understanding of the masquerade genre that is associated with the specifics of the reign of Peter I and Anna Ioannovna.

Keywords: masquerade, secular festival, military triumph, scenography, Nystad peace Treaty, Belgrade peace Treaty, Peter I, Anna Ioannovna

Никифорова Лариса Викторовна
Академия русского балета имени А. Я. Вагановой, Российская Федерация

Боги в облаках: «эстетика картины» и аллегорический балет в России XVIII века

Под «эстетикой картины» применительно к театральному искусству понимается ориентация театральной мизансцены на конкретное или воображаемое живописное полотно, ориентация пластики и мимики актера на произведения скульптуры или живописи, а также общий принцип живописного видения сцены и сценического действия (Пави П. Словарь театра. М., 1997. С. 138).

Важнейшим этапом развития эстетики картины является XVIII — начало XIX в., когда происходит концептуализация подхода и разворачивается широкая сценическая практика (Frantz P. L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle. Paris, 1998). «Эстетика картины» характеризует важнейший принцип дорежиссерского театра и раскрывает процессы взаимодействия искусств в эпоху "ut pictura poesis", когда границы видов искусств еще не были проблематизированы, а подражание полагалось существом искусства.

«Эстетика картины» в полной мере характеризует сочинение балетов и актерское мастерство танцовщиков — советы подражать хорошей картине или статуе нередко звучат в записках балетмейстеров, начиная с реформатора балета Ж.-Ж. Новерра. Хваля же сцену землетрясения в балете «Кора и Алонзо», И. Глушковский сожалел, что «балет был сочинен много прежде знаменитой картины [«Последний день Помпеи» К. Брюллова], а то Дидло вероятно воспользовался бы ею для большего еще эффекта» (Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера. СПб., 2010. С. 338). Бук-

вальным проявлением «эстетики картины» является популярный в конце XVIII — начале XIX в. сюжет ожившей картины (например, «Живописец, влюбленный в свою модель» 1779; «Говорящая картина» 1775), а также жанр живой картины на профессиональной и любительской сцене.

Другая сторона взаимодействия театра и изобразительного искусства определена в труде П. Франкастеля как материальный знак — перенос на живописные полотна реквизита паралитургической драмы (Франкастель П. Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху кватроченто. М., 2005. С. 58). Среди такого реквизита — облака из ваты, ткани, дерева, маскировавшие в священных представлениях театральные машины, позволявшие святым возноситься над землей или спускаться с небес. В живописи облака (часто визуально сохранившие материальность театрального реквизита) служили сигнальным и одновременно драматическим средством различения небесного и земного регистров (Дамиш Ю. Теория облака. Набросок истории живописи. М., 2002. С. 104).

Мотив божества в облаках является наиболее очевидным и узнаваемым для понимания взаимосвязей живописи и театра в России XVIII в. Понимание того, что между театральными постановками и живописными полотнами или скульптурными рельефами не «стилистическое, а близнецовое родство» (Корндорф А. “Deus ex machina” и декоративная живопись русского барокко. К вопросу о границах жанров // Художественная культура. 2013. № 1) расширяет иконографию театра XVIII в.

В докладе будут представлены российские аллегорические полотна XVIII в., на которых облака обладают большим сходством с театральным реквизитом. В качестве прямой параллели живописного полотна и декоративного оформления балета будет рассмотрено полотно Генриха Бухгольца «Аллегория победы над турками» (1777, Государственный Эрмитаж), на котором с большой степенью вероятности запечатлена сценография балета «Новые Аргонавты» (1770, хореограф Г. Анджолини).

Ключевые слова: эстетика картины, взаимодействие театра и изобразительного искусства, мотив божества облаках, театральный реквизит, Генрих Бухгольц, балет «Новые аргонавты», аллегорический балет XVIII века

Larisa Nikiforova
Vaganova Ballet Academy, Russian Federation

Gods in the Clouds: "The Tableau Aesthetics" and the Allegorical Ballet in 18th-Century Russia

The "tableau aesthetics" in relation to the theatre means the resemblance of a mise-en-scène to a real or imaginary painting, and resemblance of the acting techniques and facial expressions to a sculpture or painting. It also involves the general principle of the "pictorial vision" of the stage (Patrice Pavis. Dictionary of the Theatre. Moscow, 1997. P. 138. In Russian).

The 18th and early 19th century was the most important period of "the tableau aesthetics", when conceptualization of such an approach took place and an intensive stage practice did develop (Frantz P. L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle, Paris, 1998). The "tableau aesthetics" characterizes the most important principle of pre-director's theater and reveals the interaction of arts in the epoch of "ut pictura poesis", when the boundaries of arts were not yet problematized and concepts of imitation and mimesis were central in the definition of art.

"The tableau aesthetics" characterizes ballets and actors' dancing skills — many choreographers, starting with the reformer of ballet Jean-Georges Noverre, advised dancers to imitate good pictures or statues. Adam Glushkovsky praised the scene of the earthquake in the ballet "Cora and Alonzo" by Charles Didelot, and regretted that "the ballet had been composed much earlier than the famous painting 'The Last Day of Pompeii' by K. Bryullov. Otherwise Didelot would have probably used it for stronger effect" (Glushkovskij A. Vospominaniya baletmejstera. Saint Petersburg, 2010. P. 338).

The other side of the interaction between the theater and visual arts was defined by P. Francastel as a "material sign". He wrote about the transfer of the theatrical property of the sacred representations from performance to the picture (Francastelle P. La Figure et le Lieu. L'ordre visuel du Quattrocento. Moscow, 2005. S. 2005. In Russian). Clouds made from cotton, fabric, wood, masked the theatrical machinery, which allowed the saints to ascend from the earth or descend from heaven. In painting clouds, often visually retaining the materiality of the theatrical props, served as a signal of hierophany and at the same time

were dramatic tools that distinguished the celestial and the terrestrial registers of a painting (Damish Hubert. Theory of the Cloud, Toward a History of Painting. Moscow, 2002. P. 104. In Russian).

The motif of the Gods in the clouds is the most obvious and recognizable for understanding of interactions between visual arts and theater in 18th-century Russia. Not a "stylistic but a twin affinity" (Korndorf A. "Deus ex machina" i dekorativnaja zhivopis' russkogo barokko. K voprosu o granicah zhanrov // Hudozhestvennaja kul'tura. 2013. No. 1) between theatrical productions and paintings, sculpture or decorative arts expands the iconography of the 18th-century theater.

The paper examines 18th-century Russian allegorical paintings, in which clouds have a great similarity to theatrical props. Direct interaction between performing and visual arts is exemplified by the painting "Allegory of Victory over the Turks" by Heinrich Buchholz (1777, State Hermitage) which most probably renders the scenography of the ballet "The New Argonauts" (1770, choreographer Gasparo Angiolini).

Keywords: "the tableau aesthetics", interactions between performing art and visual art, motive of the Gods in clouds, theatrical property, Heinrich Buchholz, "New Argonauts" Ballet, 18th century allegorical ballet

Скворцова Екатерина Александровна
Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация

«Портрет Елизаветы Петровны» Г. Г. фон Преннера (1754 г., ГТГ) и европейская традиция портрета в цветочном обрамлении

Исследования об австрийском художнике Г. Г. фон Преннере, работавшем в России, далеки от полноты. Они ограничиваются книгой-брошюрой В. Макарова (Л., 1929), тезисами доклада Н. Л. Рыковой в сборнике «Русская художественная культура XVIII века и иностранные мастера» (М., 1982), статьей С. О. Андросова (в сборнике «Памятники культуры. Новые открытия». М., 2001) и краткими статьями о его произведениях

в каталогах музеев и выставок (Елизавета Петровна и Москва. М., 2010; Цветы — остатки рая на земле. М., 2009). Пребывание Преннера в России, хотя и недолгое (1750–1755) и не вполне оправдавшее ожидания, заслуживает внимания хотя бы потому, что он был придворным портретистом императрицы Елизаветы Петровны.

Творчество Преннера в Вене и Риме также остается малоизученным. Единственный альбом его работ — "I taccuini di Georg Kaspar Prenner nel Museo Civico di Treviglio e altri disegni del lascito 'Dell'Era" (Bergamo, 1999) — несвободен от ошибок, связанных с недостаточной погруженностью в русский материал. Так, под номером 419 значится рисунок, описанный как портрет то ли Екатерины II, иконографии которой будто бы соответствуют черты лица изображенной (с чем невозможно согласиться), то ли Елизаветы (на том основании, что рассматриваемая группа рисунков была исполнена предположительно до вступления на престол Екатерины и что именно в годы правления Елизаветы Преннер работал в России). Аргументом в пользу последнего предположения, по мнению авторов, служит Орден св. Георгия, «типичный для портретов российских императоров». Учрежденный Екатериной II, он наоборот должен был бы расцениваться в качестве доказательства невозможности идентификации модели как Елизаветы. Однако в действительности на ленте через плечо императрицы мы видим не его, а Орден св. Андрея Первозванного. Несомненно, это портрет Елизаветы Петровны. Причем он близок хранящейся в Эрмитаже мозаике итальянского мастера А. Кокки по оригиналу Л. Каравака, которая была доставлена в Россию прибывшим из Рима Преннером.

Недостаточно изучен европейский контекст, необходимый для понимания портрета Елизаветы 1754 г. (ГТГ) — по выражению А. В. Лебедева, «большого курьезного портрета в цветочном обрамлении», который мог бы служить «великолепным плакатом елизаветинской эпохи» (Лебедев А. В. Русская живопись в XVIII веке. Л., 1928. С. 20). Л. А. Маркина указывает на «комплиментарный» символизм цветов и европейскую традицию изображения в цветочном венке Мадонны («Счастливая звезда» придворного живописца в России // Русское искусство, 2006, № 3). В издании к выставке «Драгоценная оправа. Картина и рама. Диалоги» (М., 2014) упоминается, что этот мотив характерен для немецкой школы живописи. Однако не конкретизировано, в каких жанрах он применялся; обойдена молчанием историческая связь немецких земель с Голландией, искусство

которой было его первоисточником. Маркина высказала предположение, что цветочную раму мог исполнить не Преннер, а иной живописец, возможно, Карвак (Цветы — остатки рая на земле. С. 42).

Европейские светские портреты во флоральных обрамлениях по отдельности воспроизводились в зарубежной литературе, но не были рассмотрены как особая типологическая линия. В докладе представлен их обзор, начиная с «Портрета эрцгерцога Фердинанда II» (ок. 1575, Музей истории искусства, Вена), одного из самых ранних примеров подобных изображений, с акцентом на портреты второй половины XVII — начала XVIII в., особенно представителей венценосных фамилий. Мастера-портретисты обычно создавали их в содружестве с голландскими или фламандскими художниками, исполнявшими цветочную раму (Адриан ван дер Спелт, Ян Дэвидс де Хем, Оттомар Эллигер Старший, Гаспар Петер Вербрюгген Младший, Даниель Сегерс, Йорис ван Сон и др.). Рассмотрены примеры из французского искусства конца XVII в., в том числе особый тип портрета в портрете, который будто бы окружен гирляндой из живых цветов, поддерживаемой вспомогательным персонажем. Особое внимание уделено Венской галерее императора Карла VI в Сталлбурге, имевшей целую залу с картинами в цветочных обрамлениях, в том числе портретами, которая могла быть известна Преннеру. С другой стороны, привлечен контекст русской литературы елизаветинского времени, в котором актуализировалась метафора сада, воплощавшая идею мира. Она была рассмотрена С. Байером (The Paradise Myth in Eighteenth-Century Russia. Stanford, 1991), но до сих пор не упоминалась в связи с портретом Преннера.

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 17–78–10130).

Ключевые слова: Г. Г. фон Преннер, русское искусство XVIII века, европейское искусство XVII–XVIII веков, живопись Россика, светский портрет в цветочном обрамлении, иконография императрицы Елизаветы Петровны

Ekaterina Skvortcova
Saint Petersburg State University, Russian Federation

Portrait of the Empress Elizaveta Petrovna by Georg Kaspar von Prenner (1754, State Tretyakov gallery) and European Tradition of Portraits in Flower Wreath

Georg Kaspar von Prenner is an Austrian painter active in Russia in 1750–1755. There is only a very limited number of studies on him, including a brochure by V. Makarov (Leningrad, 1929), abstracts of a paper by N. Rykova (in: "Russkaja hudozhestvennaja kul'tura XVIII veka i inostrannye mastera". Moscow, 1982), an article by S. Androsov introducing valuable archive materials (in "Pamiatniki kul'tury. Novie otkrytiia". Moscow, 2001) and entries in museum and exhibition catalogues. Though his stay in Russia was short and presumably he did not meet the expectations, he deserves the attention at least because he was a court portraitist of Empress Elizaveta Petrovna.

Prenner's creative activity in Vienna and in Rome remains also almost absolutely obscure. The only album of his works — "I taccuini di Georg Kaspar Prenner nel Museo Civico di Treviglio e altri disegni del lascito 'Dell'Era'" (Bergamo, 1999) — has obvious mistakes concerning Russian material. Under no. 419 the catalogue features a drawing described as a portrait of Catherine the Great (the authors claim that it corresponds to her iconography (in fact such an assertion is far from being true) or Elizabeth (on the ground that the group of drawings in question was in all probability created before Catherine's ascension to the throne and it was during Elizabeth's reign that Prenner worked in Russia). The authors support their reasoning with the argument that she wears the order of St. George "typical for the portraits of Russian Emperors". Established by Catherine the Great, had it been depicted, it should have been the undeniable argument for the drawing's not being a portrait of Elisabeth. However, actually in the portrait we see not the Order of St. George, but the Order of St. Andrew. Moreover, the portrait is similar to the mosaic by an Italian master A. Cocchi after L. Caravaque's original which was delivered to Saint Petersburg by Prenner who arrived from Rome.

Insufficiently studied is vice versa European context necessary for understanding Prenner's portrait of Elisabeth dating from 1754 (State Tretyakov gallery).

L. Markina points out "complimentary" symbolism of flowers and European tradition of depicting Madonna in floral wreath ("Schastlivaja Zvezda" pridvornogo zhivopisca v Rossii, in: Russkoe iskusstvo, 2006, no. 3). The authors of an exhibition catalogue "Dragocennaja oprava. Kartina i rama. Dialogi" (Moscow, 2014) argue that this is a conventional motif of the German school of painting (no. 4) but without specifying in which genres it is used and without mentioning the historical link of German lands with Holland while in actual fact the motif was borrowed from Dutch art. Markina assumes that the floral-garland frame could have been painted not by Prenner, but by some other artist, perhaps Louis Caravaque. Secular portraits in such frames were reproduced in European publications, but not collected and analysed as a certain type. The paper offers an overview of the known examples starting with "Portrait of Archduke Ferdinand II" (c. 1575, Kunsthistorisches Museum, Vienna), one of the earliest examples of such type of depiction, with the empasis on portraits of the second half of the 17th — early 18th centuries, especially those presenting members of the Royal families. Portraitists usually executed them in colloboration with Dutch and Flemish artists who created flower frames (Adriaen van der Spelt, Jan Davidsz de Heem, Ottomar Elliger the Elder, Gaspar Peeter Verbruggen the Yonger, Daniel Seghers, Joris van Son etc.). The paper also examines examples of portraits in floral frames from French art, including a special type of portrait in a portrait which seems to be surrounded with a garland of fresh flowers carried by a secondary character. Special attention is paid to the gallery of the Emperor Carl VI in Stallburg in Vienna which had a room with pictures exclusively in floral frames (counting some portraits) which could be known to Prenner. On the other hand, the paper draws attention to the context of literature of Elizabethan time which frequently used the metaphor of the garden epitomizing the idea of peace. It was examined by S. Baehr, but so far not mentioned in connection with the portrait by Prenner (The Paradise Myth in Eighteenth-Century Russia. Stanford, 1991).

* The research is carried out with the generous support of the Russian Scientific Foundation (project № 17–78–10130).

Keywords: G. K. von Prenner, 17th–18th-century European art, 18th-century Russian art, Rossica painting, portrait in flower wreath, iconography of Empress Elizaveta Petrovna

Тюхменева Екатерина Александровна
Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Российская Федерация

Репрезентация царских регалий в праздничном убранстве города в России. Эпоха Екатерины II

Екатерина II, не имевшая прямых родственных связей с правящей династией Романовых и пришедшая к власти в результате дворцового переворота, придавала коронационным торжествам огромное значение. При их подготовке ориентировались на церемониал предыдущих коронаций (преимущественно Елизаветы Петровны), получивший к тому времени устоявшиеся формы. Традиционным стал и набор царских регалий, включавший большую и малую императорские короны, державу, скипетр, мантию, цепь ордена св. Андрея Первозванного, государственный меч, знамя и печать, а также трон.

Как и в первой половине XVIII в., в екатерининское время принятые символы власти находят яркое отображение в программах праздничного убранства города, особенно посвященных коронационным торжествам и их годовщине. География оформления празднеств значительно расширяется, теперь это не только столичные города — Петербург и Москва, но и крупные провинциальные центры. Прежде всего, образы царских регалий включаются в живописные исторические и аллегорические полотна, императорские портреты, украшавшие временные декорационные конструкции — триумфальные ворота и обелиски, архитектурные постройки «огненных представлений». В развернутых многофигурных композициях они не только выступают в качестве атрибута, дополняющего то или иное изображение, но и могут играть основополагающую роль. Символы власти составляют и самостоятельные композиции, становясь главными героями эмблематических картин. Там они представлены либо в отдельности, либо в сочетании друг с другом или прочими важными по смыслу предметами. Кроме того, образ царских регалий, в первую очередь, императорской короны, воплощается в резном декоре праздничных архитектурных конструкций, что было характерно для фейерверков и иллюминаций

елизаветинской эпохи. По-прежнему наиболее часто используется образ короны — ключевого атрибута царской власти, как правило, многократно тиражировавшегося в пределах одного праздничного комплекса.

Изображения царских регалий, присутствовавшие в праздничном убранстве города, рассчитанном на широкий круг зрителей, традиционно помогали проводить идеи о божественном происхождении и небесном покровительстве земной власти, избранности монарха и его добродетельных качествах, которые гарантируют хорошее и справедливое управление и в итоге — наступление «золотого века». В эпоху Екатерины II эта программа получает несколько иную расстановку акцентов. В первую очередь подчеркиваются личные качества монархини, такие как мудрость и справедливость, а ее восшествие на престол рассматривается как поступок, продиктованный, если не «любовью подданных», то мыслями об их спасении и защите, усиливается тема правосудия. В композициях праздничных комплексов появляются новые аллегорические фигуры, облаченные в «императорскую порфиру» и с регалиями власти, — Премудрость, Минерва, Фемида, Высочайшая государственная власть или Величество. Августейшая особа может изображаться с мечом, а в сочетании с атрибутами власти нередко встречается образ весов. В целом правление Екатерины II расширяет границы репрезентации царских регалий, обогащая их новыми функциями и значениями в соответствии с развитием государственного мифа того времени.

* Исследование проводится при поддержке гранта РФФИ № 17–34–01066–ОГН.

Ключевые слова: царские регалии, праздничное убранство города, панегирическое искусство, триумфальные ворота, обелиск, фейерверк, иллюминация, Екатерина II, коронация, аллегория

Ekaterina Tyukhmeneva
Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Russian Federation

Representation of Royal Regalia in the Festive Decoration of the City in Russia. The Epoch of Catherine II

Catherine II attached great importance to the coronation celebrations. They were based on the ceremonial of the coronation of the previous rulers (mostly Elizabeth), which already received established forms. The set of Royal regalia, including the grand and small Imperial crowns, the orb, the scepter, the mantle, the chain of the order of St. Andrew, the state sword, the flag and the seal, as well as the throne, became traditional.

As in the first half of the 18th century, in Catherine's time the symbols of power are brightly represented in the programs of festive decoration of the city, especially in the ones devoted to coronation celebrations and their anniversaries. The geography of celebrations is expanding significantly, now it is not only the capital city of St. Petersburg and Moscow, but also large provincial centers. First of all, the images of the Royal regalia are included in picturesque historical and allegorical paintings, Imperial portraits, decorating triumphal arches and obelisks, architectural constructions of fireworks. In multi-figure compositions they are not simply attributes, but in some cases play a leading role. Symbols of power sometimes form independent compositions, becoming the main "characters" of emblematic paintings. There they are presented either individually or in combination with each other or other important objects. In addition, the image of the Royal regalia, first of all, the Imperial crown, is embodied in the carved decoration of festive architectural structures, which is typical of fireworks and illuminations of the Elizabethan era. As before, the image of the crown is a key attribute of the ruler's power repeatedly replicated within a single festive complex.

Images of Royal regalia, present in the festive decoration of the city, traditionally helped to spread ideas about the divine origin and heavenly patronage of earthly power, the monarch's virtuous qualities that guarantee good and fair governance and, as a result, the forthcoming "golden age". In the era of Catherine II, this program receives a slightly different emphasis. First of all, the personal qualities of the monarch, such as wisdom and justice, are emphasized,

and her accession to the throne is seen as an act dictated, if not by the "love of the citizens", then by thoughts of salvation and protection of them, the theme of justice being strengthened. In the compositions of the festive complexes, new allegorical figures appear, clad in the "imperial porphyry" and with the regalia of power — Wisdom, Minerva, Themis, Highest State Power or Majesty. Tzarina can be portrayed with a sword, in combination with the attributes of power the image of scales is often used. On the whole, the reign of Catherine II expands the boundaries of the representation of royal regalia, enriching them with new functions and meanings in accordance with the development of the state myth of that time.

* The research is carried out with the support of RFFI grant No. 17–34–01066–OGN.

Keywords: royal regalia, festive decoration of the city, panegyric art, triumphal arch, obelisk, fireworks, illumination, Catherine II, coronation, allegory

Карев Андрей Александрович
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

На границах русского портрета XVIII века

В науке об искусстве давно укоренилось понятие «границы жанра», которое обычно связано с исследованием природы и своеобразия феномена. Как правило, такой подход предполагает взгляд изнутри наружу в соответствии со сложившимися представлениями об «употребительных предметах» различных «родов» живописи (по терминологии И. Ф. Урванова 1793 г.), скульптуры или графики в европейском изобразительном искусстве Нового и даже Новейшего времени. Между тем рассмотрение собственно «пограничной» территории могло бы дать дополнительную информацию о состоянии дел в том или ином жанре, о его контактах с «соседями» и в конечном итоге о его возможностях, диктуемых временем и заказчиком. В качестве примера избран портрет XVIII в. в России, который чуть ли не первый среди жанров живописи обретает самостоятельность (хотя на первых порах и относительную) и к концу столетия

аккумулирует в себе самые высокие достижения отечественной художественной культуры.

Особого внимания достойна нижняя хронологическая граница, ознаменованная метаморфозой позднесредневековой «персоны» в портрет Нового времени. Любопытно, что запечатление важнейших мировоззренческих и художественных изменений в этом «перерождении» в контексте национальной культуры носило отнюдь не одноразовый характер, так или иначе повторяясь в рамках локальных школ и в сфере сословных интересов.

Выстраивание «боковых» границ портрета связано со сложением поощряемой Императорской Академией художеств полноценной системы жанров. Среди самых востребованных в портрете качеств иных жанров стала аллегория. Проявившаяся еще в XVII в. в виде портрета-тезиса, восходящего к культуре конклюзии, она в эпоху классицизма превратилась в важное звено связи портретного изображения с исторической картиной. Образцом пограничной ситуации являются полотна Д. Г. Левицкого «Портрет Екатерины II — законодательницы в храме богини Правосудия» 1783 г. и «Портрет Екатерины II в воинском одеянии под лавровым деревом» 1787 г. Испытал на себе влияние иносказательного образа и костюмированный портрет, история которого восходит к петровской эпохе.

Другой вариант пограничья дает взаимодействие фигуры модели и фона. Классическим примером может служить портрет с пейзажным фоном, представляющий схему микро-макрокосмических корреляций, восходящую к эпохе Возрождения. Появление портрета-прогулки с довольно развитой пейзажной средой совпало со становлением в России ландшафта как отдельного «рода живописи». Эти изменения сказались и в редких примерах охотничьего портрета. Интерьерный фон не имел подобного развития в XVIII в., хотя малоформатный портрет содержал предчувствие синтетического жанра «в комнатах», сформировавшегося в последующем столетии. То же можно сказать и о жанрово-бытовых возможностях портрета.

В целом же на примере портретной формы видно, что границы жанра — это известная условность и их прозрачность является свидетельством живой памяти о былой синкретической целостности и знаком готовности к новому синтезу.

Ключевые слова: портрет, живопись, жанр, аллегория, картина, классицизм

Andrey Karev
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

At the Limits of Russian Portrait Painting in the 18th Century

The notion of "the limits of genre" established in the history of art long ago. It is usually connected with research of the nature and special features of the phenomenon. As a rule, such an approach implies the inside-out view in accordance with the traditional ideas of "the appropriate objects" of various "types" of painting (by I. F. Urvanov's terminology, 1793), sculpture and graphics in European art of Modern and even Late Modern period. However, examination of "border area" between the genres can enrich our knowledge about the state of affairs in this or that genre, about its contacts with the "neighboring" genres and, finally, about its possibilities dictated by the time and by the commissioner. This can be examplified by 18th-century Russian art. Portrait was the first genre to get independence (though relative one) and by the end of the century it accumulated the highest achievements of Russian artistic culture.

The lowest chronological border marked by the metamorphosis of the late medieval "persona" into the portrait of the Modern period is worth special attention. Notably, the reflection of the most important changes in worldview and artistic culture in such a "rebirth" in the context of national culture did not occur once only. On the contrary, this process was, in this or that form, repeated in local schools and in the sphere of interests of the estates of the realm.

The construction of the "limits" of portrait is connected with the formation of the system of genres encouraged by the Imperial Academy of Fine Arts. Among the most demanded means of other genres in portrait was allegory. Having appeared as early as in the 17th century as "portrait-thesis", which goes back to the culture of "conclusion", it turned into an important link between a portrait image and a historical picture in the time of classicism. The example of the border situation is the painting by D. G. Levitsky "The Portrait of Catherine II Legislatrix in the Temple of Justice", 1783, and "The Portrait of Catherine II in Military Attire under a Laurel Tree", 1787. Fancy portrait which history goes back to Peter the Great's epoch was also influenced by allegoric imagery.

Another example of interaction of the genres is given by the interplay of the model and the background. A classical example is a portrait upon the background

of a landscape (so-called "portraits-walks") which presents a micro-macro-cosmic correlation going back to the Renaissance period. The emergence of a walk-portrait with a well-developed landscape coincided with the establishment of landscape in Russia as an independent "type of painting". Such changes also got reflected in rare examples of hunting portrait. Although the interior background was not so well developed in Russian art of the 18th century, small-size portrait foresaw the synthetic genre which was formed in the next century and got the name "in the rooms". The same can be said about potential of genre painting posessed by portrait.

On the whole, analysis of the example of portrait form reveals that the limits of genre are a certain convention and their transparency is an evidence of the living memory of the syncretic unity and a sign of readiness for new synthesis.

Keywords: portrait, painting, genre, allegory, picture, classicism

Юровецкая Анастасия Владимировна
Государственный научно-исследовательский институт реставрации, Российская Федерация

Опыт реставрации и исследования произведений Ф. С. Рокотова и его мастерской из собрания Государственного исторического музея

Начиная с 2015 г. в Отделе станковой масляной живописи Государственного научно-исследовательского института реставрации прошли реставрацию и исследование восемь портретов кисти Ф. С. Рокотова и его мастерской. Вышедшие из одной студии, они имели различную историю бытования, а значит и разное состояние сохранности. Некоторые хранились бережно и имели лишь незначительные повреждения, связанные с естественными процессами старения живописи (Портрет В. И. Стрешнева), другие страдали от неподходящего температурно-влажностного режима, непрофессиональной работы реставраторов (Портрет А. П. Сумарокова) и непостоянства вкусов своих владельцев, которые могли, следуя быстротечной моде, изменять формат и размер картин (Портрет Д. М. Матюшкина). Вследствие этих различий каждая картины требовала индиви-

дуально подхода при составлении плана исследовательской работы и реставрационного задания.

Благодаря физико-оптическим исследованиям сотрудники ГосНИИР смогли подробно изучить поверхность красочного слоя картин, окончательно определить сохранность авторской живописи и объем привнесенных поновлений. Съемка в инфракрасных и рентгеновских лучах позволила специалистам увидеть фрагменты авторского рисунка и изменения композиций, внесенные мастером в процессе написания портретов.

Чрезвычайно большое значение при реставрации и атрибуции живописи XVIII в. имеют физико-химические исследования, позволяющие определить не только оригинальный состав авторских живописных материалов (наполнитель грунта, пигменты, компоненты лакового покрытия), но и определить, какие составы были привнесены в полотно в процессе его бытования, что позволяет выбрать более щадящие и эффективные реставрационные методики.

В процессе возвращения портретам экспозиционного состояния наибольшие сложности вызывало устранение непрофессиональных реставрационных вмешательств, серьезно изменивших внешний вид картин. Так, на портретах А. Ф. Глебовой в детстве и графа Д. М. Матюшкина объем поздних записей доходил до половины живописной поверхности картины. Их удаление открывало фрагменты сильно поврежденной живописи, требовавшей тонирования утрат или даже реконструкции отдельных участков авторского красочного слоя. Поверхностные загрязнения на портрете Ф. Н. Ржевской были настолько плотными, что скрывали часть деталей одежды и даже черты лица. Поистине аварийным было состояние портрета А. П. Сумарокова. После попадания в сильную протечку, картина оказалась в руках неподготовленного реставратора. Красочный слой, остро нуждавшийся в укреплении, был обильно смазан на поверхности глютиновым клеем. Однако это не привело к хорошему результату, скорее наоборот усугубило состояние авторской живописи. Белковый клей превратился в жесткую толстую пленку, которая, высыхая, стала отрывать остатки красочного слоя от авторского грунта. Удаление пересохшего клея с поверхности картины потребовало исключительной по кропотливости работы, которую возможно было осуществлять только под микроскопом. К сожалению, фрагмент плеча и плаща поэта были значительно утрачены и потребовали реконструкции.

Проведенные исследования и реставрационные работы позволили серьезно расширить круг знаний о «творческой кухне» художника и его мастерской, а также подготовить произведения к масштабной выставке полотен Ф. С. Рокотова, которую Государственный исторический музей планирует провести в следующем году.

Ключевые слова: реставрация, живопись, сохранность, технологические исследования

Anastasia Yurovetskaya
The State Research Institute for Resoration, Russian Federation

Experience of Conservation and Research of Paintings by Fyodor Rokotov and His Studio from Collection of State Historical Museum

Eight portraits by Fyodor Rokotov and his studio have been examined and restored in the Oil Painting Department of the State Research Institute for Restoration since 2015. Painted in the same atelier, they have different provenance and consequently different state of preservation. Some of them were stored with much care and had little damage which appeared due to the natural ageing of the painting material (Portrait of Vasiliy Streshnev). Others suffered because of temperature and humidity unsuitable for paintings, previous unprofessional restorations (Portrait of Alexander Sumarokov) and caprices of their owners, who could change the size and shape of paintings according to the fashion (Portrait of Dmitriy Matyushkin). For all these reasons the paintings needed an individual approach in formulating tasks for their technological examination and conservation.

Physical and optical research helped specialists from the State Research Institute for Restoration to explore the surfaces of the paintings in order to define their state of preservation and to distinguish the original painting from later inclusions. Photofixation in infrared rays and X-rays helped to determine underlying drawings and changes in the composition made by the artist.

Physical and chemical research is extremely important for the conservation and attribution of the 18th-century paintings. Not only do they help to learn about the authentic materials that were used by the artist (ground fillers, pigments and

binding media of varnish layers), but also to determine the chemical composition that was added later. This eventually helps to choose proper conservation methods.

The most difficult part in the conservation process in this particular case was to remove unprofessional inclusions made by conservators that seriously changed the paintings. The amount of the latest overpaints on the portraits of Alexandra Glebova and Dmitriy Matyushkin was up to the half of the whole painting surface. As they were taken off, a badly damaged original paint layers appeared from underneath. They were to be retouched or even reconstructed. The layer of dirt on the portrait of Feodosia Rzhevskaya was so thick that it concealed some details of clothing and even some facial features. The portrait of Alexander Sumarokov was indeed in an emergency state. After getting into a bad water leakage the painting was treated by unprofessional restorer. The paint layer that desparately needed consolidation was abundantly covered by gluten glue. However, this did not give the expected results. Vice versa it worsened the condition of the picture. The gluten glue turned into a hard thick membrane that started to pull away the paint from the ground while getting dry. Removal of that overdry glue turned out to be a very accurate and hard work that could be done only under microscope. Unfortunately, the fragment with a shoulder and a coat of the poet was badly damaged and had to be reconstructed.

Technological examination and restoration helped to gain new knowledge about creative methods of the artist and his studio. It also contributed to preparing the pictures for the big exhibition of paintings by Fyodor Rokotov that is to open in the State Historical Museum next year.

Keywords: conservation, oil painting, state condition, technological examination

Колмогорова Екатерина Евгеньевна
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

К вопросу о границах термина «семейный портрет» в России XVIII — начала XIX века

Доклад посвящен рассмотрению понятия «семейный портрет» и его семантического поля в русском искусстве XVIII — начала XIX в. Господствовавший в указанное время расширенный тип семьи с четко обозначенными в соответствии с существовавшей иерархией ролями почти напрямую отражался в портрете, как в варианте галереи, так и в виде группового изображения на одном полотне, которое и принято называть семейным портретом. Амплуа главы семейства, матери, дочери, невесты и т. д., определяли как композицию, так и семантику таких произведений. Существенно ситуация не менялась и в том случае, когда, помимо непосредственных родственников, моделями полотна становились не родные по крови, но по разным обстоятельствам близкие люди. Достаточно редко именуются семейным портретом двойные изображения, среди которых особое место занимают образы матери с дочерью или матери с сыном, хотя, по сути, мы имеем здесь дело с фрагментом фамильного портрета. Самостоятельным типом воспринимается и двойное изображение детей: братьев и сестер. Эта репрезентация родственных связей, как и вариант взаимодействия натурной персоны с однажды уже изображенной (портрет с со скульптурным бюстом, гравированным, станковым портретом или миниатюрой), вполне соответствует качествам семейного портрета. Подобные ситуации, разумеется, требуют оговорок в зависимости от задач исследования.

Важно иметь в виду и такие особенности отечественной ситуации, как отсутствие опыта портретов членов различных гильдий, корпораций и попечителей благотворительных учреждений, характерного для традиции ряда западноевропейских школ. Воплощенный, за редким исключением, лишь в семейном портрете вариант группового изображения создавал ситуацию своего рода избранности, словно бы исключая возможность иного взаимодействия в рамках полотна, такого, например, как в английских

«сценах собеседования» (“conversation pieces”). В России корпоративное единство было принято изображать в виде галерей, как, например, в образах опекунов Московского воспитательного дома или Ярославского сиротского приюта. Во многом указанные особенности, как и специфика становления фамильного портрета, были обусловлены характером «семейного мифа», который в плане взаимодействия с изобразительным искусством и, в частности, — с портретом, кажется менее изученным, чем миф государственный.

Другой угол зрения предполагает анализ иных, «внутренних» границ фамильных изображений. Сами по себе двойные и групповые портреты знаменуют разрушение рамок эгоцентрического «я» в портрете, переход от него к коллективному «мы» и, соответственно, усложнение живописной задачи показать человека как часть общего, семейного, сохраняя при этом его индивидуальность. В меньшей степени это свойственно парным портретам, которые сохраняют между собой дистанцию и имеют собственные равноценные пространства.

Ключевые слова: портрет, семейный портрет, русская живопись XVIII — начала XIX века, границы в портретной живописи, семья в России XVIII века, функции портрета

Ekaterina Kolmogorova
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

To the Question of Boundaries of the Term “Family Portrait” in the 18th — Early 19th-Century Russia

The report is devoted to the study of the concept “family portrait” and its semantic field in the 18th — early 19th-century Russian art. An extended type of family dominated at that time. Each member of the family had a clear role in accordance with the family hierarchy. As the research shows this situation was directly reflected in portraiture both in portrait galleries and in group images commonly referred to as family portrait. These roles (head of the household, daughter, bride, etc) define both the composition and the semantic of portraits. If the models of a portrait depicted apart from family members are not blood

relatives but people close to the family due to different circumstances, the principles of depiction do not change significantly. Double portraits among which a special place is occupied by images of mother and daughter or son are rarely called a family portrait although in fact they are a sort of its fragment. The double images of children (brothers or sisters) are also perceived as an independent type of portraiture. Such representation of filiation as well as works of art which include "a portrait in the portrait" (sculptural bust, engraved portrait, easel portrait or miniature) correspond to the family portrait features. These situations require proviso according to the research subject.

The lack of experience in creating portraits of guilds members, corporations and trustees of charitable institutions which is typical of a number of Western European schools, is one of the important features of the 18th-century Russian art. Being embodied only in the family context, with rare exceptions, the Russian type of group portrait creates a unique situation in the pan-European art as if excluding the possibility of another interaction within the canvas, such as diversity of "conversation pieces" in England, for example. Corporate unity in Russia, as was the custom in those days, was represented in the form of portrait galleries, as for example the images of trustees of the Moscow Educational Home. These features as well as the specifics of the group portrait establishment in the Russian art were largely due to the characteristic of the "family myth" which seems to be less studied than the "state myth" in terms of the visual art and portraiture in particular.

The paper also focuses on the destroying of the frames of the egocentric "I" and transition to the collective "we" in the double and group family portraits. Linked to this is the complication of the artistic task of showing a person as a part of a family, but still preserving his individuality. It is less typical to pair portraits, which preserve a distance between each other and have their individual equal spaces.

Keywords: portrait, family portrait, 18th — early 19th-century Russian painting, the boundaries in portraiture, family in 18th-century Russia, functions of a portrait

Чебакова Полина Александровна
Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация

Двойной портрет в русском искусстве XVIII века: тема дружественных уз

Понятие дружбы относится к зыбкому миру чувств, изучение которого в последние десятилетия оформилось как особая дисциплина исторической науки — история эмоций. На материале русской литературы XVIII в. к теме дружественных уз в контексте сентиментализма одной из первых обратилась Н. Д. Кочеткова (Литература русского сентиментализма. Л., 1970). Новую веху в ее исследовании открыл А. Л. Зорин (Появление героя. М., 2016). На материале изобразительного искусства эту тему затрагивал Г. В. Вдовин (Персона — Индивидуальность — Личность. М., 2005), его изыскания о самосознании личности в XVIII в. составляют основу для ее дальнейшей разработки. Изучение темы дружбы на материале русского двойного портрета пока не удостоилось специального исследования, которое могло бы обогатить знания о мире эмоций в XVIII в. и расширить представления о двойном портрете как особой жанровой разновидности. Цель настоящего доклада — выяснить смысловые нюансы трактовки темы дружбы в русском искусстве XVIII в. на примере двойных портретов. Задачами являются поиск истоков русского двойного портрета, определение культурного (прежде всего литературного) контекста, выявление гендерных различий трактовки темы и установление иконографических типов, визуализирующих тему дружбы.

Впервые на материале словарей, русской прозы и поэзии XVIII в. была предпринята попытка выявить смысловые коннотации понятия дружбы, которое сводится к товариществу, взаимной любви, доверию, союзу, единодушию, согласию. Исходя из этого был определен круг портретов, которые можно причислить к выражающим тему дружественных уз. Были выявлены русские истоки темы содружества в мужском двойном портрете — это иконы с изображениями святых братьев и соратников, портреты братьев-царей Петра и Иоанна в период двоецарствия. Идея содружества, общего духовного подвига, явленная в иконописи, приобретает в двой-

ном портрете XVIII в. политические коннотации. Таковы изображения братьев Орловых (Де Велли (?), 1770-е, ГИМ, ГМЗ «Царицыно») и великих князей Александра и Константина Павловичей (Р. Бромптон, 1781, ГЭ; И. Б. Лампи-Старший, 1795, ГМЗ «Павловск»). Тема дружбы как сердечного согласия и единства чувств появляется впервые в женском двойном портрете, в особенности — в портретах В. Л. Боровиковского. Большое значение для отражения представлений о дружбе в портрете имела эстетика сентиментализма. Однако если у Боровиковского трактовка темы дружбы является однозначной, то в двойных портретах смольнянок Д. Г. Левицкого (1772, ГРМ) очевиден процесс сращивания представлений о дружбе как мотивированном сотрудничестве, характерных для мужских портретов, и о дружбе как гармонии чувств и эмоциональной привязанности, свойственных женским портретам. К двойному портрету в XVIII в. можно отнести также изображения монарха с аллегорической фигурой, воплощающей его добродетель. Этот тип был заимствован из европейской иконографии. В нем фантазийная фигура приравнена к главному персонажу и демонстрирует характерное для XVIII в. представление о дружеских отношениях правителя и персонификации его достоинств.

Трактовка темы дружественных уз в русском двойном портрете XVIII в. согласуется с ее отображением в литературе этого периода и всегда находится в корреляционной зависимости от пола, возраста и социального статуса моделей.

Ключевые слова: русское искусство XVIII века, двойной портрет, тема дружбы

Polina Chebakova
Saint Petersburg State University, Russian Federation

Double Portrait in 18th-Century Russian Art: The Theme of Friendship

A concept of friendship inheres in the subtle world of feelings, the study of which in recent decades has emerged as a special discipline of historical science — the history of emotions. Among the first researchers who addressed the

theme of friendship ties in context of sentimentalism on the material of literature was N. D. Kochetkova (Literature of Russian Sentimentalism. Leningrad, 1970). A milestone in the study of this topic is a recent monograph by A. L. Zorin (The Appearance of the Hero. Moscow, 2016). On the material of fine arts this theme was touched upon by G. V. Vdovin (Person — Individuality — Personality. Moscow, 2005). His exploration of the human self-consciousness in 18th-century Russia forms an important basis for further research. The study of the theme of friendship on the material of double portrait in 18th-century Russian art has so far not been specially studied. Such research can enrich the knowledge about the world of emotions in the 18th century as well as the understanding of double portrait as a special kind of portrait painting. The purpose of this report is to illustrate the nuances of interpreting the theme of friendship in Russian art of the 18th century on the material of double portrait. The tasks of the paper are to find the sources of double portrait in Russian art, to characterize the cultural (primarily literary) context, to identify gender differences in the treatment of the topic and to describe iconographic types visualizing this topic.

It is the first time that an attempt to reveal the semantic connotations of the concept of friendship on the material of dictionaries, Russian prose and poetry of the 18th century have been carried out. The word "friendship" in 18th-century Russia was understood as partnership, mutual love, trust, union, unanimity and agreement. A circle of portraits which can be regarded as expressing the theme of friendship ties was determined. Russian sources of the colloboration theme in male double portrait were revealed. They can be found in icons with images of two saints and portraits of the two tsars-brothers Peter and John. The idea of partnership and spiritual feat in 18th-century double portrait does acquire political connotations. This can be exemplified by portraits of Orlov brothers and Grand Dukes Alexander and Konstantin (J. L. de Veilly (?), 1770s, State Historical Museum, R. Brompton, 1781, Hermitage Museum, J. B. Lampi the Elder, 1795, State Museum "Pavlovsk"). The specifics of male, female double portrait with adult and children models were defined. The theme of friendship as unity of feelings appears for the first time in female double portrait in connection with aesthetic of sentimentalism. Some female double images, such as portrait of smol'nianky by D. Levitskii allow us to talk about the fusion of ideas about friendship as a motivated cooperation typical for male portrait and as a harmony of feelings, an emotional affection. In the 18th-century art it is possible to classify as a double portrait images of a monarch with an allegorical figure. In such por-

traits the fictional figure is equated with the main character and demonstrates the understanding of friendship as friendship ties between the ruler and the personification of his virtues.

The interpretation of the theme of friendship in Russian double portrait of the 18th century is consistent with its reflection in literature of this period and always correlates with gender, age and social status of models.

Keywords: Russian art of the 18th century, double portrait, theme of friendship

Тетермазова Залина Валерьевна
Государственный исторический музей, Российская Федерация

Между живописью и графикой. Цветная гравюра в России XVIII века

Особенный интерес к цвету, который проявляли мастера различных видов искусства в Европе XVIII столетия, отразился и на практике создания гравюр в России. Значительное число эстампов, созданных в техниках пунктира и меццо-тинто, было отпечатано как в черно-белом варианте, так и в один или несколько цветов. Последние особенно редки. В соответствии с существовавшей в то время в России практикой, многоцветные отпечатки исполнялись в технике à la poupée (в переводе с французского языка означает «с куклой». Так называли кусок ткани, свернутый в форме шара, которым наносили краску на гравировальную доску), когда для создания оттиска на бумаге медную доску каждый раз заново покрывали разными красками и иногда дополняли раскраской акварелью или гуашью. Это означает, что каждый оттиск, сделанный в технике à la poupée, представляет собой образец уникального цветового решения.

Тем не менее, в работах, посвященных истории русской гравюры, многоцветные оттиски, как правило, остаются вне сферы внимания исследователей.

Учитывая, что большинство гравюр, созданных в России в конце XVIII — начале XIX столетий (включая отпечатанные в цвете), было исполнено по живописным оригиналам, важным и интересным представляется изучение взаимоотношения между живописью и практикой цветной печати.

Какие метаморфозы претерпевал портретный образ, попадая с плоскости холста в пространство хрупких бумажных листов? Какова была роль цвета в этом процессе? Какие материалы и технологии использовались для создания цветных оттисков и как они воспринимались в России?

В поиске ответов на эти вопросы предполагается обратиться к сравнительному анализу памятников живописи и их цветных воспроизведений в техниках пунктира и меццо-тинто, созданных Г. И. Скородумовым, Дж. Уокером и И. А. Селивановым, хранящихся в коллекциях Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург), Государственного Русского музея (Санкт-Петербург), Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (Москва), Британского музея (Лондон), Музея Фицуильям (Кембридж) и Ашмолеанского музея (Оксфорд).

Перевод изображения с живописного холста на сотни бумажных листов позволял тем, кто не имел возможности увидеть оригинал, составить представление о том, как он выглядел. Благодаря цвету, образы на гравюрах становились более жизнеподобными, более похожими на живописные оригиналы, которые они воспроизводили. Тем не менее, процесс перевода образа с масляной живописи в цветной пунктир и цветное меццо-тинто не сводился к обычной репродукции. В своих лучших работах русские мастера сумели представить уникальные интерпретации живописных оригиналов, создавая многоцветные изображения, гармонично сочетавшие изящество техники и тонкость колорита.

Ключевые слова: живопись, гравюра, цветная гравюра, пунктир, меццо-тинто

Zalina Tetermazova
State Historical Museum, Russian Federation

Between Painting and Graphic Arts: Colour Printmaking in 18th-Century Russia

A special interest in colour characteristic for the entire 18th century European visual arts had its impact on Russian printmaking. A significant number of stipple and mezzotint engravings were printed both in black and white and in

colour. The latter are particularly rare. As was the common practice at that time engravers made multicolour prints with a single printing when the plate had to be freshly inked for each impression (à la poupée technique — the French term "à la poupée" means "with a doll" and refers to the wad of fabric shaped like a ball, which was used for applying the ink to a copperplate) and in some cases further hand-coloured. This makes every single multicolour impression an example of a unique colour solution.

Nevertheless, in scholarly research on Russian printmaking colour-printed images have been ignored or dealt with only briefly.

Considering that most engravings created in Russia during the late 18th and early 19th centuries (including colour-printed ones) were executed after painted originals, for a proper understanding of the process it is crucial to study the relationship between painting and printing in colour. What kind of metamorphosis did images go through, when transitioning from the canvas surface onto fragile sheets of paper? What was the role of colour in this process? Which materials and practices were involved in the production and reception of colour-printed images in Russia?

In seeking answers to these questions, the paper focuses on the comparative analysis of paintings and colour mezzotint and stipple engravings that are stored in the Hermitage Museum (Saint Petersburg), the State Russian Museum (Saint Petersburg), the State Pushkin Museum of Fine Arts (Moscow), the British Museum (London), the Fitzwilliam Museum (Cambridge) and the Ashmolean Museum (Oxford) etc.

The reason for translating the painting onto hundreds of sheets of paper was that it enabled people who did not have the access to the original to get an idea of what the original image looked like. Adding colour to the prints made the images look more vivid, more like in the paintings they represented. Nevertheless, the process of translating an image from an oil painting into colour stippling or colour mezzotint should not be understood as a mere reproduction. In their best works Russian engravers managed to represent the unique interpretations of the painted originals and to create multicolored images that harmoniously combined the finest technique with the delicate colour solution.

Keywords: painting, printing, colour printing, stipple, mezzotint

Полякова Екатерина Васильевна
Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова, Российская Федерация

Художники и мастера на русских шелковых фабриках XVIII века

В XVIII в. основным заказчиком дорогих шелковых и парчовых тканей являлся Императорский двор. Российская империя придерживалась политики ограничения поставок дорогих шелковых и парчовых тканей из-за границы. Для придворного обихода старались приобретать ткани собственного производства, тем самым поддерживая развитие русских шелковых мануфактур. Москва стала центром развития шелкоткачества, в отличие от других стран, в России это производство было новым опытом. Первая частная шелковая фабрика была основана в 1714 г. Алексеем Милютиным, но уже к 1750 г. было несколько крупных производств, способных выполнять большие заказы. Как правило, когда поступал заказ на изготовление значительного количества шелковой ткани, он разделялся между несколькими фабриками. На развивающихся мануфактурах существовала большая необходимость в опытных специалистах, особенно это касалось рисовальщиков. Подготовка собственных художников-мастеров началась еще в правление Петра I, когда несколько человек были посланы для обучения в Италию. В то время на многих русских фабриках работали иностранные мастера, у которых обучались русские ученики. Они приезжали из разных стран в поисках работы и большого заработка. Сохранились документы, где рассматривались вопросы о найме иностранцев на русские шелковые фабрики. Издавались специальные указы об условиях сотрудничества. Любому иностранному мастеру оплачивали проезд в Россию и обратно, а также проживание на все время его пребывания. Амбассадоры и послы в разных странах и городах, таких как Венеция, Лион, Париж, Лондон, Вена, Копенгаген и многие другие, вели поиск необходимых специалистов. Во времена правления Екатерины II в Москве была открыта специальная рисовальная школа, или, как ее называли, «рисовальная фабрика», для подготовки художников по тканям на шелковые фабрики. Сохранился архивный документ о приеме на службу штофных

рисовальщиков родом из Лиона Г. Ивера и А. Пекодиера и отправлении их в Москву для устройства рисовальной школы. Именной Указ Ее Императорского Величества был подписан 20 октября 1764 г. В ходе исследования выявлены имена ранее неизвестных русских и иностранных художников, создававших проекты для тканей московских мануфактур в XVIII в. Впервые подробно рассматривается проблема подготовки специалистов-мастеров начиная с момента основания русского шелкоткачества. Все научные выводы базируются на фундаментальной источниковедческой базе, включающей архивные материалы.

Ключевые слова: русские шелковые мануфактуры, искусство XVIII века, художники по тканям, шелк, рисовальная школа

Ekaterina Polyakova
Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts, Russian Federation

Draugtsmen and Craftsmen of the Russian Silk Manufactories of the 18th Century

In the 18th century fine silks and brocades in Russia were commisioned for the most part by the Imperial Court. Indeed, the Russian Empire had a strict policy of restricting the import of fine silk and brocade textiles from abroad. Textiles for the Court were mainly purchased in Russia in order to support Russian silk manufactories. Moscow was the centre of all silk-weaving. For Russia it was indeed a new industry. The first Russian private silk manufacture was established in 1714 by Alexey Milyutin. By 1750, however, there were already several relatively large manufactures capable to complete the orders. Large orders were usually divided amongst several manufactories. As manufactures developed, they faced the increasing demand for experienced specialists, particulary for draughtsmen. Teaching of Russian masters started as early as in Petrine time when several pupils were sent to study in Italy. Then foreign masters worked at many Russian manufactures and took on Russian pupils. They came to Russia in search of better payment. The documents preserved concerning the questions of employment of foreigners at Russian silk factories. Special decrees were issued

setting out the conditions of such employment. Every foreign craftsman had his travel expenses to and from Russia paid, as well as living expenses during his time in the country. Russian representatives, ambassadors and envoys in many foreign cities (particularly in Venice, Lyon, Paris, London, Vienna and Copenhagen) were to seek out the necessary specialists. In the reign of Catherine II a special drawing school or "drawing fabric" was established in Moscow in order to prepare professional draugtsmen for silk manufactures. There is an archival document on employment of two silk textile designers from Lyon, Guy Hiver and Antoine de la Pecauxdiers, who came to Moscow to set up a school. Her Imperial Majesty's personal decree was signed on 20 October 1764. Hivers and Pecauxdiers were expected to teach the students at the Moscow school in the manner of the academy in Lyon. Education was to include drawing flowers from life. The school enjoyed some success. French artists produced new designs for Moscow manufactures. Graduates of 1773 were permitted to find employment at a silk manufactory of their own choice.

Research is completely based on studying of archival documents.

Keywords: Russian silk manufactories, art of the 18th century, silk textile designers, silk textiles, drawing school

Постернак Кирилл Владимирович
Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева, Российская Федерация

Границы дозволенного: скульптура в русских иконостасах эпохи барокко

Традиция украшения иконостасов скульптурными (рельефными) изображениями восходит к убранству византийских и древнерусских алтарных преград. В XVI–XVII вв. она прослеживается в оформлении тябловых и особенно «флемских» иконостасов.

В петровское время употребление скульптуры становится более широким. Она занимает важное место в программах иконостасов, отчасти принимает на себя функции иконных образов. Многие оригинальные памятники были созданы по инициативе самого Петра I. Вопреки распро-

страненному мнению, указ Синода 1722 г. о запрещении церковной скульптуры не касался алтарных преград. Он был направлен, прежде всего, против древнерусской статуарной пластики, тогда как украшенные скульптурой иконостасы продолжали непрерывно создаваться (с ведома царя и Синода) на протяжении 1720–1730-х годов.

Ситуация кардинально изменилась в царствование Елизаветы Петровны (1741–1761). Императрица с большим вниманием относилась к церковным каноническим предписаниям. Она лично рассматривала подаваемые ей проекты храмов и иконостасов, требовала их исправления в соответствии с православной («греческой») традицией. Использование скульптуры в столичных храмах было резко ограничено. Более того, переделкам подверглись многие иконостасы предшествующего периода, за исключением отдельных памятников, связанных с именем Петра I, — например, иконостаса Петропавловского собора.

На этом фоне неосновательными выглядят утверждения о влиянии петербургской архитектуры на провинциальные иконостасы середины XVIII века. Напротив, петербургские иконостасы этого времени выглядят более строгими и более традиционными по сравнению с памятниками, создававшимися в других регионах страны. Мы утверждаем, что в данном случае решающим было не петербургское, а московское влияние, под воздействием которого и сформировался тип провинциального барочного иконостаса с обилием скульптуры, скульптурными царскими вратами и другими «вольностями», уже немыслимыми в столице.

Ситуация вновь изменилась в царствование Екатерины II. Скульптура петербургских иконостасов значительно усложнилась, были возрождены некоторые забытые мотивы петровского времени. В 1770-е годы развитие барочного иконостаса в Петербурге пресеклось в связи с переменой стилистических предпочтений в пользу классицизма. Однако в провинции барочные традиции употребления иконостасной скульптуры продержались вплоть до начала XIX в.

Использование скульптуры в иконостасах было окончательно запрещено указом Синода в 1835 г. Это было сделано не только из идеологических соображений. Толчком к подписанию указа стала трагедия в одном из храмов Орловской губернии, где упавшая с иконостаса скульптура убила прихожанина.

Ключевые слова: иконостас, алтарная преграда, скульптура, барокко, церковная архитектура

Kirill Posternak
Schusev State Museum of Architecture, Russian Federation

Limits of the Permitted: Sculpture in Russian Iconostases of the Baroque Era

The tradition of decorating iconostases with sculptural (relief) imagery dates back to the decoration of Byzantine and Old Russian choir screens (templa). In the following centuries, it can be traced in the design of "Tyablo" and "Flemish" iconostases.

At the time of Peter the Great, the use of sculpture became more widespread. It plays an important role in the programs of iconostases, partly taking over the functions of icon images. Many original monuments were created on the initiative of Peter the Great. Contrary to popular belief, the Synod's decree of 1722, banning church sculpture, did not apply to iconostases. It was aimed, first, against the Old Russian statuary plastics, whereas iconostases, decorated with sculpture, continued to be created (with the knowledge of the Tsar and the Synod) during the 1720–1730s.

The situation changed radically during the reign of Elizabeth Petrovna (1741–1761). The Empress paid great attention to church canonical prescriptions. She personally considered the projects of churches and iconostases submitted to her, and required their amendment in line with the Orthodox ("Greek") tradition. The use of sculpture in churches in the capital was severely restricted. Moreover, many iconostases of the previous period underwent alterations, except for certain monuments associated with the name of Peter the Great, such as the iconostasis of the Peter and Paul Cathedral.

In this context, statements about the influence of Saint Petersburg architecture on the provincial iconostases of the mid-18th century seem to be unfounded. On the contrary, Saint Petersburg iconostases of this time look stricter and more traditional, as compared to the monuments created in other regions of the country. We claim that, in the province, decisive was not St. Petersburg's, but Moscow's influence, which formed the type of the provincial baroque iconostasis with an

abundance of sculptures, decorating the holy gates, and other "liberties", already impossible in the capital.

The situation changed again during the reign of Catherine II. The sculpture of St. Petersburg iconostases became much more complicated; some forgotten motives of Peter's time were revived. In the 1770s, the development of baroque iconostasis in Saint Petersburg faded away due to the change of stylistic preferences in favor of classicism. However, in the province, baroque tradition of the use of sculpture in the decoration of iconostasis lasted until the early 19th century.

The use of sculpture in iconostases was finally forbidden by a Synod's decree in 1835. This was done not only for ideological reasons. The cause for the decree was a tragedy in one of the temples of the Orel province, where a sculpture, which fell from the iconostasis, killed a parishioner.

Keywords: iconostasis, altar screen, sculpture, Baroque, church architecture

Чежина Юлия Игоревна
Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация

От «Золотого всадника» к «Медному»: вопросы иконографии

Гениальные произведения искусства неисчерпаемы для исследования и всегда сохраняют потенциальную возможность открытия новых аспектов формы и содержания и выявления нюансов формирования творческого замысла автора и его воплощения.

Известный как «Медный всадник» благодаря поэме А. С. Пушкина, памятник Петру I работы Э.-М. Фальконе был открыт в 1782 г., а начало его создания относится к 1765 г. Этому монументу, знаковому в истории не только отечественной, но и мировой скульптуры, посвящено множество публикаций, от общих обзоров петербургских достопримечательностей до фундаментальных трудов. На первый взгляд, в его изучении не осталось лакун: подробно проанализированы все детали, начиная с идеи проекта и заканчивая установкой статуи. Однако, как отмечал А. Л. Каганович, автор монографии о «Медном всаднике», возведение памятника можно назвать эпопеей, которая «не нашла еще должного отражения в литературе».

Обращаясь к пластическому образу Петра Великого, изваянному Фальконе, специалисты традиционно рассматривают его в ряду предшествующих европейских конных монументов властителей и героев, от античной статуи Марка Аврелия в Риме и ренессансной — кондотьера Коллеони А. Верроккьо в Венеции до памятников XVII–XVIII вв. — Ф. Жирардона, А. Шлютера и Б.-К. Растрелли. Тем не менее, ни А. Л. Каганович, ни К. В. Малиновский, ни другие исследователи не упоминают в качестве иконографического прототипа «Медного всадника» так называемого «Золотого всадника» (нем. Goldener Reiter) в Дрездене.

Конная статуя Августа Сильного, курфюрста Саксонии, короля польского и великого князя литовского, исполненная придворным скульптором-французом Ж.-Ж. Винашем, при участии немца Л. Видеманна, в мастерской которого она была отлита из меди и покрыта золотой амальгамой в 1732–1734 гг., заняла свое место на городской Рыночной площади в 1736 г. Годом ранее французский архитектор З. Лонжелюн создал пьедестал памятника, где позолоченными буквами на латыни начертаны титулы венценосного всадника, представленного в римских доспехах восседающим верхом на вздыбленном коне.

Дрезденский монумент не мог не быть известен Фальконе и, без сомнения, повлиял на художественное решение «Медного всадника», хотя последний превосходит его и по выразительности образа, и по композиции, и по совершенству пропорций, в том числе в соотношении скульптуры с постаментом.

В обоих случаях заказ исходил от правящей особы (Фридриха Августа I Саксонского и Августа II Польского и Екатерины II соответственно), что говорит о государственной значимости памятников. Курфюрст Саксонии скачет в направлении Польского королевства, в то время как рука русского императора простерта в сторону Швеции. Закономерно, что и «Золотой всадник», и «Медный» стали городскими символами.

В искусстве всегда ценится индивидуальность и самостоятельность, что совсем не исключает использования неких образцов, служащих источником для развития творческой мысли. Статуя Августа Сильного явилась подобным источником для шедевра Фальконе.

Ключевые слова: скульптура второй половины XVIII в., конный монумент, россика, иконография, Медный всадник, Золотой всадник, Э.-М. Фальконе

Iuliia Chezhina
Saint Petersburg State University, Russian Federation

From the "Golden Horseman" to the "Bronze Horseman": Questions of Iconography

Great works of art are inexhaustible for research and always retain the potential for discovering new aspects of form and content and for revealing the nuances of the author's creative idea and its embodiment.

Known as the "Bronze Horseman", thanks to the poem of Alexander Pushkin, the monument to Peter I by Étienne Maurice Falconet was opened in 1782. The beginning of its creation dates back to 1765. A lot of publications (from general reviews of Petersburg sights to fundamental works) are devoted to this monument which is famous in the history of both Russian and world sculpture. It may seem there is no lacuna in these studies: all the details were analyzed thoroughly, from the idea of the project up to the installation of the statue. However, Kaganovich, the author of the monograph on the "Bronze Horseman", noted that the erection of the monument could be called an epic, which "yet has not been adequately reflected in literature".

Turning to the plastic image of Peter the Great sculptured by Falconet art historians traditionally consider it among the previous European equestrian monuments of rulers and heroes: from the ancient statue of Marcus Aurelius in Rome and the Renaissance statue of the condottier Colleoni by Andrea Verrocchio in Venice to the monuments of the 17th–18th centuries by François Girardon, Andreas Schlüter and Bartolomeo Carlo Rastrelli. Nevertheless, neither Avraam Kaganovich, nor Konstantin Malinovsky, nor other researchers mention the so-called "Golden Horseman" in Dresden as an iconographic prototype of the "Bronze Horseman".

The equestrian statue of Augustus the Strong, Elector of Saxony, King of Poland and Grand Duke of Lithuania, was executed by the French court sculptor Jean Joseph Vinache together with the German Ludwig Wiedemann, in whose workshop it was cast from copper and covered with gold amalgam in 1732–1734. It took its place at the city's Market Square in 1736. A year earlier the French architect Zacharias Longuelune had created the pedestal of the monument with

the titles of the crowned horseman inscribed in Latin. The rider is represented in Roman armor, on a rearing horse.

Surely, Falconet knew the Dresden monument, which undoubtedly influenced the artistic decision of the "Bronze Horseman", although the latter is much more expressive and perfect in composition and in proportions, including correlation of the sculpture with the pedestal.

Both statues were commissioned by the rulers (Frederick Augustus I of Saxony and Augustus II of Poland and Catherine II respectively), which confirms the state significance of the monuments. The elector of Saxony gallops in the direction of the Polish kingdom, while the hand of the Russian Emperor is stretched towards Sweden. It is natural that both the "Golden Horseman" and the "Bronze Horseman" became city symbols.

In art individuality and independence are always valued, which does not exclude the use of certain models that serve as a source for the development of creative thought. The statue of Augustus the Strong became such a source for the masterpiece by Falconet.

Keywords: sculpture of the second half of the 18th century, equestrian monument, rossica, iconography, Bronze Horseman, Golden Horseman, Étienne Maurice Falconet

Щедрова Ольга Вячеславовна
Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, Российская Федерация

Античная традиция в творчестве Ф. Г. Гордеева

Особенности творческого пути выдающегося мастера русской скульптуры XVIII в. Ф. Г. Гордеева не получили достаточно широкого освещения в литературе. Последним и наиболее полным исследованием, посвященным ему, является труд В. Рогачевского, опубликованный в 1960 г. На основе изучения новых литературных и архивных источников, хранящихся в фонде Академии художеств в РГИА, будет сделана попытка определить особенности трактовки наследия античного искусства в творчестве ма-

стера, его сочетание с национальной традицией, проследить специфику произведений в контексте развития классицизма в скульптуре второй половины XVIII в.

Проблема античного наследия в творчестве Ф. Г. Гордеева, как и его современников, возникает и решается на различных уровнях. Обращение к нему проявлялось в непосредственном использовании сюжетов, в изучении произведений искусства, их копировании, воспроизведении композиционных приемов, поз, жестов, костюмов, расположении драпировок, при создании работ на различные сюжеты, в том числе и из русской истории. Оно проявлялось во включении персонажей античной пластики в композиции, где они сами становятся предметом изображения, в трактовке натуры, ее исправлении в соответствии с представлениями об идеальной красоте. Собственно произведения античного искусства в творчестве Гордеева занимают особое место. Он не только знакомился со слепками в период обучения в Академии, где рисовал с них и лепил, копировал эстампы, где воспроизводились произведения римской скульптуры. Он изучал античную историю, мифологию, литературу, проходя соответствующие курсы, исполняя роли в спектаклях академического театра. Если для Шубина, Козловского, Прокофьева, Щедрина, Мартоса непосредственное обращение к античному искусству завершилось вместе с окончанием пенсионерской поездки, далее были античные сюжеты, элементы классических рельефов, включаемые в композиции, была и ассоциативная связь, то Гордеев непосредственно воспроизводил произведения античного искусства всю жизнь.

Рассматривая произведения художника можно отметить, что в них преобладает античная тематика, широко использованы приемы фризового построения рельефов — процессии, соблюден принцип античного пропорционирования и планового построения. Характерно, что сюжеты рельефов оказываются созвучны времени. Так, тема Амура и Психеи получает в эти годы распространение в поэзии, прозе, музыке. В 1789 г. создает свою знаменитую композицию Канова. Таким образом, сюжетно-тематически античное наследие проявляется в творчестве художника в общем русле развития отечественного и мирового искусства. Наиболее глубокое, опосредованное восприятие античности проявилось в мемориальной пластике Гордеева. Исполненные им надгробия семейства Голицыных для

Москвы и Петербурга позволяют проследить эволюцию его творческого метода, отражающую общую эволюцию стиля.

Античное наследие в мемориальной пластике Гордеева проявляется, в первую очередь, в самом факте обращения к этому жанру. Однако типология надгробий связана уже с европейским искусством более позднего времени. От античности исходят принципы взаимоотношения скульптурных и архитектурных форм, законы построения рельефа, композиционные протооригиналы скульптуры. В арсенале древности заимствована многочисленная атрибутика, приобретающая значение аллегории. Все это служило средством для создания нового художественного образа, являющего собой пример синтеза античных традиций. Для Гордеева античность всегда оставалась прекрасным каноном, который он знал глубже, чем любой из современников и по причине многолетней педагогической практики в Академии, и благодаря постоянной работе в мастерской по отливке античных статуй, и главное, вероятно, в силу особенностей своего творческого дарования, в полной мере выразившего особенности и этапы эволюции стиля своей эпохи.

Ключевые слова: античное наследие, Гордеев, скульптура, Академия художеств, мемориальная пластика

Olga Shchedrova
Saint Petersburg Academy of Arts, Russian Federation

Antique Tradition in F. G. Gordeev's Works

Some features of the creative career of the outstanding 18th-century Russian sculptor F. G. Gordeev have not received a sufficiently wide coverage in the literature. The last and the most complete study devoted to him is the work by V. Rogachevsky, published in 1960. On the basis of the study of new literary and archival sources stored in the Fund of the Academy of Arts in Russian State Historical Archive, the paper offers an attempt to define the peculiarities of the interpretation of the heritage of ancient art in the artist's work, to reveal its combination with the national tradition and to trace the specifics of the works in the

context of the development of classicism in the sculpture of the second half of the 18th century.

The issue of the antique heritage in F. G. Gordeev's as well as his contemporaries' works originates and is solved at different levels. Reference to classical antiquity appeared in direct use of classical subjects, in studying works of art, copying, use of compositional techniques, poses, gestures, clothing, location of draperies, in creating art works on different subjects including those from the Russian history. It appeared in characters of the classical plastic arts included in compositions where they become the subject-matter of depiction, in the interpretation of nature, its adjustment in accordance with concepts of ideal beauty. Works of classical art take a special place in F. G. Gordeev's heritage. He got familiar with the casts during his studies at the Academy, where he used them as an example when drawing and sculpting, copying prints, replicating the works of Roman sculpture. He also studied classical history, mythology, literature taking relevant courses, playing parts in performances staged at the Academy Theatre.

Examining the artist's works, one can notice that classical motifs dominate, the techniques of friso-based design of reliefs — processions — are widely used, the principles of classical proportioning and planned configuration are followed. Notably, the subjects of reliefs are in tune with the spirit of the times. Thus, the motif of Amour and Psyche becomes widespread in poetry, prose, music at the time. In 1789, Canova creates his famous composition. Thus, the narrative classical heritage manifests itself in the artist's work within the general course of development of Russian and world art. A deeper perception of classical antiquity appeared in Gordeev's memorial plastic works. The Golitsyns family's gravestones he executed for Moscow and Saint Petersburg allow us to trace the evolution of his creative method that reflects the general evolution of the style.

The antique heritage in Gordeev's memorial plastic works emerges, first and foremost, in the fact of his working in this genre. However, the typology of the gravestones is related to the European art of a later period. The principles of relations between sculptural and architectural forms, the laws of relief design, the compositional proto-originals of the sculpture originate in classical antiquity. Multitudinous paraphernalia assuming the importance of allegory is borrowed from antiquity. All that acted as a means to create new imagery which was an example of a synthesis of classical traditions. For Gordeev, classical antiquity always remained the beautiful canon that he knew better than any of his contemporaries owing to both many years of teaching experience at the Academy, and

continuous work in the workshop casting classical statues, and probably mainly due to the peculiarities of his creative talent fully expressing the features and stages of the evolution of the style of that era.

Keywords: antique tradition, Gordeev, sculpture, Academy of Fine Arts, memorial plastic

Боровкова Наталья Валерьевна
Горный музей Санкт-Петербургского горного университета, Российская Федерация

Камнерезное искусство Урала и Алтая конца XVIII — XIX веков: феномен русской культуры или западноевропейское заимствование?

Изучение русского камнерезного искусства остается важной и актуальной задачей современного российского искусствознания. Сегодня необходимо по-новому взглянуть на это направление русского декоративно-прикладного искусства. Наиболее важно ответить на вопрос, является ли русское камнерезное искусство исключительно внутренним явлением или оно основано на западноевропейских заимствованиях.

В рамках данного исследования будут рассмотрены произведения, выполненные на двух камнерезных предприятиях Урала и Алтая: Екатеринбургской и Колыванской гранильных фабриках. Российские фабрики работали исключительно по заказам Кабинета. К концу XVIII в. сложилась особая система заказа изделий на камнерезных фабриках. С этой целью были выполнены специальные наборы «проб» природного декоративного камня. Кабинет составлял специальные альбомы с проектами изделий, при отправке заказа на фабрику высылали эскиз и указывали номер камня, из которого это изделие необходимо было исполнить. Во второй половине XIX в. ассортимент продукции стал разнообразнее. Этому способствовало несколько факторов: активное участие в выставочной деятельности, ослабление контроля Кабинета и воли заказчиков, возможность исполнения частных заказов, распространение графических материалов с работами западноевропейских мастеров.

Комплексное изучение русского камнерезного искусства показывает наличие связей с европейской модой, традициями и технологией. В Россию для организации камнерезного производства приглашали европейских специалистов. Путешественники привозили изящные предметы, выполненные из декоративного камня европейскими мастерами.

К концу XVIII в. камнерезное производство в Западной Европе прошло гораздо более длительный путь развития, чем в России. Производство художественных изделий из камня осуществлялось в Италии, Франции, Англии, Швеции и других европейских странах. Русские заказчики хотели иметь такие же предметы, а мастера пытались подражать и воспроизводить европейские аналоги.

Так, при сопоставлении российских предметов в XIX в. с проектами декоративных ваз, украшавших сады Трианона и Версаля, видно несомненное влияние последних. Но при наличии очевидного сходства их декоративного оформлении, для русских мастеров характерно умение раскрыть уникальные эстетические свойства материала. На первом этапе несомненно ощущалось влияние западноевропейских мастеров, но в дальнейшем русское камнерезное искусство начало приобретать собственные уникальные черты, хотя и развивалось в русле господствовавших общеевропейских стилистических направлений.

Ключевые слова: камнерезное искусство, Екатеринбургская гранильная фабрика, Колыванская гранильная фабрика, декоративно-прикладное искусство, природный декоративный камень

Natalya Borovkova
Museum of Saint-Petersburg Mining University, Russian Federation

The Lapidary Art of the Urals and Altai of the Late 18th — 19th Centuries: A Russian Cultural Phenomenon or Borrowing from Europe?

The study of Russian lapidary art remains an important and urgent task of Russian contemporary art studies. Today it is necessary to take a fresh look at this part of Russian applied arts. It is most important to answer the question

whether Russian lapidary art is an exclusively domestic phenomenon or it is based on European art techniques.

The present paper examines artworks produced on Yekaterinburg (Ural) and Kolyvan (Altai) lapidary factories. Russian factories worked exclusively for the Cabinet of His Imperial Majesty. By the end of the 18th century a special ordering system was formed at lapidary factories. For this purpose, special samples sets of natural decorative stone were made. The Cabinet made special albums with product designs and the order sent to the factory was accompanied by a sketch and the specified number of the stone from which this product should be produced. In the second half of the 19th century, product range became more diverse. Several factors contributed to this diversity: participation in exhibition activities, loosening of the Cabinet control and diminishing of influence of customer's desire, the possibility of private orders, the spread of graphic materials with the works of Western European masters.

Comprehensive studies show the connection of Russian lapidary art with European fashion, traditions, and technologies. European experts were invited to organize lapidary workshops in Russia. Travellers brought elegant pieces of art made of decorative stones by European masters.

By the end of the 18th century, lapidary production in Europe had made a much longer way of development than in Russia. Stone art objects were made in Italy, France, England, Sweden, and other European countries. Russian customers wanted to have similar items, and masters tried to imitate and reproduce them.

The influence of the decorative vases that adorn Trianon and Versailles gardens on Russian lapidary art items produced in the 19th century is obvious. But despite similarities, Russian masters demonstrate greater ability to reveal the unique aesthetic properties of the material. Initially the influence of Western European masters was stronger. However, with the time Russian lapidary art, developing in line with the European stylistic trends, acquired its own unique features.

Keywords: lapidary art, Ekaterinburg lapidary factorie, Kolyvan lapidary factorie, decorative stone, decorative art

Клименко Сергей Васильевич
Московский архитектурный институт (Государственная академия), Российская Федерация

К периодизации русской архитектуры первой половины XVIII века: между петровской и аннинской эпохами

Эпохи правления Петра Великого, Елизаветы Петровны и Екатерины Великой в представлениях большинства людей сегодня воспринимаются как самые яркие периоды в истории русской истории XVIII в. Архитектуре этих эпох, с которыми связан расцвет «больших» стилей, в частности, елизаветинского барокко и екатерининского классицизма, посвящен огромный корпус исследований. Такое внимание затмило архитектурное развитие в краткие периоды «малых» царствований, растворившихся в ряду «больших». К числу таких периодов, несомненно, относится правление императрицы Анны Иоанновны (1730–1740). По отношению к аннинскому десятилетию сформировался целый ряд особенно устойчивых штампов (классические примеры — «немецкое засилье» и «бироновщина»), сделавших его в самых широких представлениях, пожалуй, самым «страшным» десятилетием XVIII столетия, отмеченным полным забвением реформ Петра Великого. Такой взгляд естественным образом переносился и на архитектуру этого времени, которая якобы не была отмечена никакими яркими достижениями. За последние два десятилетия историкам удалось уйти от категоричных оценок этой эпохи, но противоречивость в ее изучении до сих пор остается. Сегодня очевидно, что установление жестких рамок каждого периода в русской истории XVIII в. в соответствии с годами правления того или иного государя не соотносится с реальными границами эпох, связанными с действительно значительными изменениями. В этой связи отмечается правомерность выделения первой половины XVIII в. как единого периода русской архитектуры, как это и было предложено в коллективной монографии «Русская архитектура первой половины XVIII века», вышедшей в 1954 г. под редакцией И. Э. Грабаря. Однако из-за поддержанных советской историографией оценок десятилетия правления Анны Иоанновны как «немецкого заси-

лья», вынесенный в название книги такой хронологический период в тексте оказался рассмотрен не столь целостно.

В докладе предпринимается попытка проанализировать особенности генезиса и развития архитектуры аннинского времени. Подчеркивается ее органичная связь с архитектурой и градостроительством Петровского времени. Это нашло отражение отчасти в развитии столичного Петербурга в 1730-х годах на основе анализа некоторых нереализованных градостроительных идей 1710–1720-х годов и в эволюции форм организации архитектурно-строительной деятельности, заложенных в частности в проектах и теоретических рассуждениях французского архитектора на русской службе Ж.-Б. А. Леблона. Особое внимание уделено продолжению тенденций Петровского времени, отразившихся в стилистических трансформациях архитектуры 1730-х годов, в связи с чем представляется неубедительным применение термина «раннее барокко» для ее характеристики. В то же время отмечается, что архитектура 1740-х годов, приходящихся на время правления Елизаветы Петровны, при всем очевидном приоритете барочных тенденций, сохраняет отчасти «многостилье» двух предшествующих десятилетий.

Ключевые слова: императрица Анна Иоанновна, архитектура 1730-х годов, Петровское время, стиль, первая половина XVIII века, архитектурно-строительная деятельность, периодизация

Sergey Klimenko
Moscow Architectural Institute (State Academy), Russian Federation

On the Periodization of Russian Architecture in the First Half of 18th Century: Between the Petrine and Anna Epochs

The epochs of the reign of Peter the Great, Elizabeth Petrovna and Catherine the Great in the minds of most people today are perceived as the brightest periods in the Russian history of the 18th century. Numerous studies are devoted to architecture of these epochs, which is associated with the golden age of "great" styles, in particular Elizabeth's baroque and Catherine's classicism. Such attention to them eclipsed the architectural development in the short periods of

"small" reigns, dissolved in the series of "big" ones. The reign of Empress Anna Ioannovna (1730–1740) undoubtedly belongs to such brief periods. In relation to Anna's decade a number of particularly resistant stamps, such as "German domination" and "Biron's age", has been formed, making it the most "terrible" decade of the 18th century, marked by complete disregard of the reforms of Peter the Great. Such an approach was also transferred to the architecture of the time, which, allegedly, was not marked with any bright achievements. Over the past two decades, historians managed to move beyond the categorical estimates of this era, but the inconsistency in its study still does remain. Today it is obvious that the establishment of the rigid framework of each period in the Russian history of the 18th century, in accordance with the years of any sovereign's reign, does not correlate with the real boundaries of the epochs associated with really significant changes. In this regard, the appropriateness of the separation of the first half of the 18th century as a single period of Russian architecture, as it was suggested in the collective monograph "Russian architecture in the first half of 18th century" published in 1954 under the editorship of I. E. Grabar, was noted. However, because of the assessments of the decade of the reign of Anna Ioannovna as "German domination" supported by Soviet historiography, such a chronological period in the text was not treated so integrally, though it appeared in the title of the book.

The report makes an attempt to analyze the features of the genesis and development of the architecture of Anna's era. It emphasizes its organic connection with the architecture and town planning of the Petrine era. This was partially reflected in the development of metropolitan Petersburg in the 1730s on the basis of the analysis of some unrealized town-planning ideas of the 1710–1720s and in the evolution of the forms of organization of architectural and construction activities laid, in particular, in the projects and theoretical reasoning of the French architect in the Russian service J.-B. A. Leblon. Particular attention is paid to the continuation of the trends of Peter's time, reflected in the stylistic transformations of the architecture of the 1730s, which makes it unconvincing to use the term "early baroque" to define it. At the same time, it is noted that the architecture of the 1740s attributable to the time of the reign of Elizabeth, with all the obvious priority of baroque trends, partly retains the "multi-style" of the two preceding decades.

Keywords: Empress Anna Ioannovna, architecture of the 1730s, Peter the Great epoch, style, first half of the 18th century, architectural and construction activity, periodization

Станюкович-Денисова Екатерина Юрьевна
Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация

Коллекция русских архитектурных чертежей Национального музея в Стокгольме и путешествия императрицы Елизаветы Петровны в начале ее царствования

Выявленный в конце 1950-х годов значительный корпус русских архитектурных чертежей в коллекции Национального музея (Швеция), несмотря на свою известность, до сих пор не получил адекватного отражения в научных исследованиях. Он был обнаружен и первично исследован шведским ученым, в то время сотрудником Национального музея, Бьорном Хенриком Халльстремом, опубликовавшем его каталог в сопровождении краткого вступления, представляющего основные положения диссертации, в выпуске трудов музея (Nationalmusei skriftserie 9. Stockholm, 1963). Каталог, сразу же ставший библиографической редкостью, включал в себя сведения об около 400 чертежах, изображавших разные архитектурные сооружения на территории Российской империи первой половины XVIII в. Халльстрем разделил их на три группы: 1. единообразные чертежи городской застройки Санкт-Петербурга 1740-х годов; 2. архитектурные чертежи: рабочие чертежи или проекты; оригиналы и копии; 3. карандашные любительские рисунки.

Самый крупный корпус материалов, содержащих большинство профессиональных чертежей (1 и часть 2 группы), отражает застройку Петербурга и пригородов петровского и аннинского времени. Именно он был полностью показан на выставке в Эрмитаже, привезенной из Швеции в 1961 г. Изучением этой части коллекции долгие годы занимался Ю. М. Денисов (1925–2001), однако ряд его исследований так и остался неопубликованным. Именно работы этих двух ученых заложили концептуальную и фактографическую основу последующих локальных исследований.

В дальнейшем отдельные чертежи привлекались петербургскими исследователями при обращении к различным архитектурным сюжетам и конкретным историческим зданиям и районам (А. Н. Воронихина, Н. В. Калязина, Е. И. Краснова, В. В. Антонов, Л. И. Бройтман, К. В. Малиновский, М. В. Николаева, Е. Ю. Барышникова (Станюкович-Денисова)). Предпринимались попытки дать интерпретации и петербургской части коллекции в целом (К. В. Малиновский, Е. В. Гусарова, А. Ю. Краснолуцкий, Е. Ю. Станюкович-Денисова). В 2017 г. чертежи были изданы издательством «Крига». Очевидно, что петербургская часть этой коллекций наиболее изучена и до сих пор является важнейшим изобразительным источником по архитектуре 1720–1740-х годов.

Второй по объему и значимости представляется московская часть коллекции (Кремль, Немецкая слобода, Анненгоф, Коломенское, Измайлово и др.), к которой обращались А. Ф. Крашенинников. О. С. Евангулова и продолжают активно изучать Л. И. Иванова-Веэн, С. В. Клименко, Г. К. Смирнов и др.

Остальные чертежи раскладываются на небольшие группы по несколько листов, относящихся к другим географическим пунктам, в том числе: городам (Тверь, Киев), монастырям (Троице-Сергиева Лавра), имениям (Братовщина, Перово, Покровское) и др. Следует заметить, что здесь доля карандашных любительских (специально исполненных?) рисунков возрастает.

Б. Х. Халльстрем (1963) выдвинул гипотезу о том, что коллекция была сформирована голштинским воспитателем великого князя Петра Федоровича Фридрихом Вильгельмом Берхгольцем до 1745 г. Несмотря на ряд уточнений, сделанных различными исследователями, это предположение до сих пор сохраняется в виде основной версии. Ранее (2012) нами было предложено связывать состав коллекции с местами пребывания великого князя Петра Федоровича. Возможно эти графические материалы собирались с целью прославления и мемориализации Голштейского дома, например, в виде атласа-альбома.

В начале своего царствования императрица Елизавета Петровна в сопровождении двора и великокняжеской четы предприняла ряд богомолий, среди которых несомненно выделялись Москва и путешествие на Украину (1744). В докладе предпринимается попытка на основе новых данных связать состав стокгольмских чертежей с маршрутами поездок императрицы Елизаветы Петровны, таким образом, очертив границы Российского

государства глазами придворного свиты, голштинца из окружения Петра Федоровича.

Ключевые слова: русская архитектура, XVIII век, императрица Елизавета Петровна, Петр III, Ф. В. Берхгольц, архитектурные чертежи, Тессин-Хорлеманская коллекция, придворные путешествия, Петербург, Москва, Украина, Ю. М. Денисов, Б. Халльстрем, великий князь Петр Федорович

Ekaterina Staniukovich-Denisova
Saint Petersburg State University, Russian Federation

The Collection of Russian Architectural Drawings at the National Museum of Stockholm and the Journeys of Empress Elizaveta Petrovna at the Beginning of Her Reign

The significant corpus of Russian architectural drawings in the collection of the National Museum in Stockholm discovered in the 1950s has not received the proper attention it deserves yet. It was discovered and studied for the first time by the Swedish researcher Bjorn Henrik Hallström, an employee of the National Museum, who published his catalogue accompanied by brief introduction in one of the issues of the museum press (Nationalmusei skriftserie 9. Stockholm, 1963).

The catalogue, which from the start became a bibliographical rarity, included around four hundred drawings depicting different architectural structures on the territory of the Russian empire of the first half of the 18th century. Hallström divided them in three groups: 1. measurement drawings from St. Petersburg in 1740s; 2. architectural drawings: working drawings or projects, originals and copies; 3. amateur drawings in pencil.

The largest part contained mostly professional drawings of the first two groups. It depicted the architecture of St. Petersburg and its suburbs dating to Peter the Great and Empress Anna's epochs. It was brought from Sweden and presented during the exhibition at the State Hermitage Museum in 1961. Yury M. Denisov (1925–2001) studied that part of the corpus for many years. However, most of his works have never been published.

The research conducted by those two scientists became the conceptual and factographic basis for further local scientific development. Thereafter some drawings were used as illustrative material for studying a number of historical areas and monuments (A. N. Voronikhina, N. V. Kalyazina, E. I. Krasnova, V. V. Antonov, L. I. Broytman, K. V. Malinovsky, M. V. Nikolaeva, E. Yu. Baryshnikova (Stanukovich-Denisova)). The drawings were published by the "Kriga" publishing house in 2017. It is quite obvious that the St. Petersburg part of the collection is a very important source on the history of architecture of the 1720–1740s.

The second in volume and value is the part of the collection associated with Moscow (the Kremlin, the German Sloboda, Annenhof, Bratovschina, Kolomenskoye, Ismailovo, etc) which also has been actively researched by A. F. Krasheninnikov, O. S. Evangulova, L. I. Ivanova-Vein, S. V. Klimenko, G. K. Smirnov and others.

The rest of the drawings could be divided into small groups of few drawings which depict other geographical points including cities (Tver', Kiev), monasteries (the Trinity Lavra of St. Segius), manors (Bratovschina, Perovo, Pokrovskoye) etc. It should be mentioned that the number of pencil amateur drawings in those groups increases.

Hallström hypothesized (1963) that the collection was created by Friedrich Wilhelm Bergholtz, a tutor of Grand Duke Piotr Fyodorovich before 1745. Despite the number of revisions made by different researchers, it is still the main version of the origins of the collection. We suggested (2012) that the contents of the collection might have corresponded with the places the Grand Duke had visited. Perhaps those graphic materials were gathered for the sake of glorification and memorialization of the Holstein house; for example, as an atlas-album.

At the beginning of her reign Empress Elizaveta Petrovna accompanied by her court and the Grand Duke couple made a few pilgrimages to Moscow and Ukraine (1744). The presentation is an attempt to tie the contents of the Stockholm drawings with the path of Empress Elizaveta Petrovna pilgrimages and to outline the borders of Russia through the eyes of the Holsteinean man from the royal court.

Keywords: Russian architecture, 18th century, empress Elisabeth of Russia, Peter III, F.-W. Bergholtz, architectural drawings, Tessin Hårleman Collection, court travels, St. Petersburg, Moscow, Ukraine, Yury Denisov, Bjorn Hallstroem, Grand Duke Piotr Fyodorovich

Рядова Мария
Государственный музей-заповедник «Царское Село», Российская Федерация

Проблематика консервации Дворцовой церкви Воскресения Христова в Екатерининском дворце

Дворцовая церковь Воскресения Христова является неотъемлемой частью Екатерининского дворца. Сохранившаяся отделка храма — уникальный образец творчества архитектора Франческо-Бартоломео Растрелли.

За годы своего существования церковь дважды реставрировалась: после пожара 1820 г. архитектором Василием Стасовым и в 1863 г. после второго пожара — архитектором Александром Видовым.

В годы Великой Отечественной войны церковь сильно пострадала от разрушений и разграблений. Живописный плафон центрального зала во время Великой Отечественной войны был фактически уничтожен бомбой, попавшей в перекрытие.

В послевоенные годы произведены первоочередные консервационные работы, в результате которых церковь приобрела экспозиционный вид, несмотря на отсутствие почти всех икон, плафонов, а также утрату части элементов декоративного убранства.

Сегодня это уникальный интерьер царскосельского дворцово-паркового ансамбля, сохранивший подлинную отделку, — шедевр искусства XVIII в. несмотря на повреждения, которые принесло время.

В 2015 году у музея появилась возможность приступить к комплексной реставрации интерьера церкви за счет благотворительного пожертвования.

Основа концепции проекта — консервация подлинных элементов декора и реставрация с минимальным восполнением утрат в соответствии с Международной хартией по консервации и реставрации памятников и достопримечательных мест, сохранение материальной истории для будущих поколений.

Каждый реставрационный проект неповторим, поскольку невозможно решать новые задачи по шаблонам. Каким бы обширным ни был опыт реставраторов, они неизбежно сталкиваются с разнообразными сложностями и интересными, ранее неизвестными деталями. Не является

исключением и Дворцовая церковь. Для научно-методического контроля за выполнением работ музеем создан научно-реставрационный совет с участием ведущих специалистов органов охраны памятников и специалистов-реставраторов Санкт-Петербурга.

Основные вопросы, которые были решены в ходе всесторонних дискуссий, потребовавшие дополнительных исследований и материалов, принятые решения по которым будут представлены в докладе, следующие:

- Технология восстановления деревянных стеновых панелей с консервацией льняного холста и лежащих на нем исторических красочных слоев с восполнением утрат красочного слоя.
- Технология консервации сохранившихся декоративных деталей из дерева, папье-маше и мастики.
- Материалы и технология воссоздания объемообразующих элементов.
- Консервация сохранившейся живописи и степень реставрационного вмешательства.
- Воссоздание утраченных икон иконостаса.

Ключевые слова: конесервация, отделка XVIII века, реставрационное вмешательство, Растрелли, Стасов, резьба, позолота

Maria Riadova
The Tsarskoe Selo State Museum and Heritage Site, Russian Federation

Problems of Preservation of the Catherine Palace Chapel (Church of the Resurrection)

The Church of the Resurrection in the Grand Palace of Tsarskoye Selo (the Catherine Palace) was consecrated on 30 July 1756 in the presence of Empress Elizabeth. The church was constructed between 1745 and 1748 by Francesco Bartolomeo Rastrelli. Despite suffering two fires, in 1820 and 1863, up until the Second World War its spacious interior with two tiers of windows and a choir gallery retained its original appearance almost unaltered. Like the state rooms of the palace, the church amazed those who saw it with the magnificence of its décor. Glistening gilded Corinthian columns entwined with carved garlands,

the figures of angels and ornamental details are spotlit upon the background of the walls painted in Prussian blue colour.

The Palace Chapel was badly damaged during the Nazi occupation of Tsarskoe Selo in the 1940s. Its paintings were almost completely lost and its gilt carvings scattered around the park. During the Soviet period the interior was conservated.

Today it is a unique interior of the Tsarskoe Selo palace and park ensemble, which preserved the original decoration — a masterpiece of 18th-century art, despite all the damage brought by the time.

In 2015, the museum got an opportunity to proceed with the complex restoration of the interior of the church at the expense of a charitable donation.

The basis of the concept of the project is the preservation of authentic elements and conservation with a minimum repair of loss in accordance with international standards of preservation of material history for future generations.

Each restoration project is unique, because it is impossible to solve new tasks simply according to the existing models. Despite wide experience of the restorers, they inevitably face a variety of complexities and interesting previously unknown details. The Palace Church is no exception. For scientific and methodological control over the works, a scientific and restoration council was established in the museum with participation of leading specialists in the protection of monuments and restorers of St. Petersburg.

- The main issues finally resolved during the comprehensive discussions demanded additional studies and materials, they are the following:
- The technology of restoration of wooden wall panels with the preservation of linen canvas and the historical layers on it, replacing the loss of the paint layer.
- Technology of conservation of preserved decorative details from wood, papier-mâché and mastic.
- Materials and technology for the reconstruction of volume-forming elements.
- Conservation of the preserved painting and the degree of restoration intervention.
- Recreating the lost icons of the iconostasis.

Keywords: conservation, decor of 18th century, restoration intervention, Rastrelli, Stasov, carving, gilding

Яковлев Алексей Николаевич
Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ, Российская Федерация

Типология тетраконхов в русской храмовой архитектуре эпохи барокко и классицизма как отголосок нарышкинского стиля

Последствия сильного «иконографического взрыва» эпохи нарышкинского стиля ощущались в архитектуре России вплоть до конца XVIII в.

С типом храмов-тетраконхов связаны три основных проблемы. Первая проблема — происхождение и распространение типа в русской архитектуре XVII–XVIII вв. Общеизвестна связь новаторских построек нарышкинской эпохи с Украиной, где уже в середине XVII в. появляются тетраконхи. И. Л. Бусева-Давыдова справедливо связала Новый собор Донского монастыря в Москве (1684–1689) с иконографией Никольского собора в Нежине (1659). Однако ярусное башнеобразное построение таких памятников, как церковь Покрова в Филях (1690–1694), лежит в русле московской традиции. Распространение типа шло путем копирования популярных образцов. В иконографии можно выделить два региона-источника — Москву и Украину, — которые взаимодействовали между собой.

Под влиянием Москвы в середине — второй половине XVIII в. получили распространение ярусные тетраконхи, например: церкви Крестовоздвижения в Татаринцеве (1737); Покрова в Рубцове (1745); двухэтажные церкви Иоанна Предтечи в Хирино (1758) и Вознесения в Вознесенском (1784), по образцу храма в Филях; или монументальные церкви Всех Скорбящих в Фёдоровском (1768) и Покрова в Покровском-Гагарине (1776) — вариации на тему Крестовоздвиженского собора в Москве (1707–1726, не сохр.).

Украинские типы тетраконхов с экседрами, равновысокими основному объему, также были нередки в России. Например, старый Троицкий Измайловский собор в Петербурге (1754–1756, перестроен) или церковь Покрова в Шапках (1781–1786, не сохр.); церкви Апостола Филиппа (1801, не сохр.) и Фёдоровской Богоматери (1805–1818) — обе в Угличе.

В то же время на Украину из Москвы проникали влияния нарышкинского стиля, а позднее барокко и классицизма из Петербурга, как в церкви Трех Святителей в Лемешах (1755). Троицкая церковь в Диканьке (1780)

копировала известные московские образцы, такие как храмы в Филях и Уборах.

Вторая проблема — эволюция композиционных приемов от более простых планов периода барокко к более сложным в период классицизма, таким как: церкви Николая Чудотворца в Никольском-Гагарине (1774–1776, И. Е. Старов), Спасская в Луканове (1787–1798) или св. Екатерины в Мурине (1786–1790, Н. А. Львов).

Третья проблема — взаимодействие центрических и продольных схем плана. Изначально чисто центрические тетраконхи не всегда были удобны с практической точки зрения. Нередко к центрическим зданиям позднее делали пристройки, как, например, в Казанской церкви в Поречье (1763). К середине XVIII в. появились структуры, сочетавшие центричность и продольность в единое целое. Проблему эту могли решать по-разному. Например, в Никольской церкви в Даниловском (1768–1771) к тетраконху просто примыкает колокольня, а Воскресенский собор в Почепе (1765–1771) имеет в плане латинский крест-триконх с трапезной.

Ключевые слова: церковная архитектура, нарышкинский стиль, барокко, классицизм, тетраконх, прототип, иконография, типология, провинция, влияния, Украина, Россия, центрический план

Alexey Yakovlev
State Institute of Art Studies, Moscow, Russian Federation

Typology of Tetraconch in the Russian Church Architecture of the Baroque and Classicism as the Echo of the Naryshkin Style

The influence of the strong "iconographic explosion" of the Naryshkin style was felt in Russian architecture until the end of the 18th century.

There are three main problems associated with the type of tetraconch churches. The first problem is the origin and distribution of the type in the Russian architecture of the 17th–18th centuries. The relation of innovative buildings of Naryshkin style with Ukraine where tetraconchs appear as early as in the middle of the 17th century is well-known. I. L. Buseva-Davydova rightly connected the new Cathedral of the Donskoy monastery in Moscow (1684–1689) with the

iconography of St. Nicholas Cathedral in Nezhyn (1659). However, the multi-tiered tower-like constructions such as the Church of the Intercession in Fili (1690–1694), corresponds to the Moscow tradition. The type was distributed with copying popular prototipes. It is possible to distinguish two regions — sources of iconography that interacted with each other: Moscow and Ukraine.

Under the influence of Moscow in the middle – second half of the 18th century multi-tiered tetraconchs became widespread, for example: the Church of the Exaltation of the Cross in Tatarintsevo (1737); the Chuch of the Intercession in Rubtsovo (1745); two-storied Church of St. John the Baptist in Hirino (1758), and Ascension Church in Voznesenskoe (1784), erected according to the model of the temple in Fili; or monumental Church of All Who Sorrow in Fedorovskoye (1768) and of the Intercession in the Pokrovskoe-Gagarino (1776) — variations of the type of Exaltation of the Cross Cathedral in Moscow (1707–1726, not preserved).

Ukrainian types of tetrakhonchs with exedras equal to the main volume were also common in Russia. For example, the old Trinity Izmailovsky Cathedral in St. Petersburg (1754–1756, rebuilt), or the Church of the Intercession in Shapki (1781–1786, not preserved); the Church of the Apostle Philip (1801, not preserved) and Fedorovskaya mother of God (1805–1818) — both in Uglich.

On the other hand, the influence of the Naryshkin style penetrated into Ukraine from Moscow, as well as later Baroque and Classicism from St. Petersburg, which can be illustrated by the Church of Three Saints in Lemeshi (1755). Trinity Church in Dikanka (1780) copied well-known Moscow samples, such as the Churches at Fili and Ubory.

The second problem is the evolution of compositional devices from the simple plans of the Baroque period to more complex ones in the period of Classicism, such as: the Church of St. Nicholas in Nikolskoe-Gagarino (1774–1776, I.E. Starov), Spasskaya Church in Lukanovo (1787–1798), or St. Catherine Church in Murino (1786–1790, N. A. L'vov).

The third problem is the interaction of centric and longitudinal schemes of the plan. Initially a purely centric tetraconch was not always convenient from a practical point of view. Quite often centric buildings were later extended, as for example, the Kazan Church in the Porechiye (1763). By the mid-18th century, a structure combining centric and longitudinal schemes did emerge. The combination could be arranged in different ways. For example: in St. Nicholas Church in the Danilovskoe (1768–1771) the bell tower is simply adjacent to the

tetraconch; whereas the Resurrection Cathedral in Pochep (1765–1771) has a plan in shape of a Latin cross triconch with refectory.

Keywords: church architecture, Naryshkin style, baroque, classicism, tetrakonch, prototype, iconography, typology, province, influence, Ukraine, Russia, centric plan

Масиель Санчес Лев Карлосович
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Российская Федерация

Вологодская школа архитектуры: пределы разнообразия и границы распространения

Региональные школы — важнейшее явление русской архитектуры XVIII в. Целый ряд исследований последних десятилетий определил их черты и нанес на карту их границы практически по всей России. Город Вологда и ее окрестности — как ни странно — остается на ней белым пятном. Даже беглое знакомство с ее архитектурой (а подробных исследований никогда не проводилось) показало отсутствие общих черт, удивительное в ситуации очень интенсивного каменного строительства. В других центрах даже при меньшем количестве построек всегда формировались региональные архитектурные школы.

В фокусе моего исследования — единственная на территории региона группа памятников середины XVIII в., обладающая чертами, которые могли бы представлять «вологодскую школу». Но где был центр этой «школы»? Памятники расположены в основном вокруг Кубенского озера, и только два из них находятся в самой Вологде. Где пролегают ее пределы — внутри города Вологды и одновременно в сотнях километров от него, где находится один из памятников? Не слишком ли много объектов тогда — примерно в три раза больше — на той же территории оказываются вне рамок «школы»? Как определить ее границы относительно соседних школ: устюжской, прежде всего, но также ярославской, костромской, тотемской, белозерской?

В докладе предлагаются варианты ответов на эти вопросы, основанные на принципиально новом корпусе данных. Во-первых, это изобразительный материал (натурный и опубликованный архивный) по всем сохранившимся и исчезнувшим памятникам региона (более сотни объектов); практически ни один из сельских памятников не публиковался и не изучался. И, во-вторых, это опубликованный в 2014 г. документ, позволивший уточнить (и часто радикально пересмотреть) датировки существенной часть храмов города Вологды и, следовательно, меняющий существующие представления о развитии ее архитектуры.

Таким образом, в докладе предлагается рассмотрение наиболее актуальных вопросов исследования региональных традиций, основанное на обширном визуальном и документальном материале, совершенно не введенном в научный оборот.

Ключевые слова: Вологда, Русский Север, средневековая традиция, региональная школа, русская архитектура, барокко

Lev Maciel
The National Research University "Higher School of Economics", Russian Federation

Architectural Tradition of 18th-Century Vologda: Formal Heterogenity and Geographical Limits

Regional schools are the most important phenomenon of Russian architecture of the 18th century. A number of studies in recent decades have identified their traits and mapped their boundaries almost throughout whole Russia. The city of Vologda and its surroundings — strangely enough — remains a blank spot. Even a cursory acquaintance with its architecture (detailed studies of it have not been carried out so far) shows the lack of common features, unusual for a city so rich in stone constructions. In other centers, even those with fewer buildings, regional architectural schools always formed.

The focus of my research is a small group of monuments of the region, which has features that could represent the "Vologda school". But where was the center of this "school"? The abovementioned monuments are located mainly around

Kubensky lake, and only two of them are located in Vologda itself. Where are the limits of the school: inside the city of Vologda and at the same time hundreds of kilometers away, where the most remote of the monuments are located? Aren't there too many constructions in the same area dissimilar to the "school" (mainly about three times as many as those which form the school), are they? How to determine its boundaries with respect to neighboring schools: primarily Ustiug, but also Yaroslavl, Kostroma, Tot'ma, Beloozero?

The paper offers answers to these questions based on a fundamentally new body of data. First, a complete catalogue of photographs of all existing and destroyed monuments in the region (more than one hundred objects), created for this research. Almost none of the regional rural sites has ever been published or studied. And second, an 18th-century document first published in 2014, which enables us to clarify (and often radically revise) the dating of the churches in Vologda, and, consequently, to change existing ideas about the development of its architecture.

Thus, the paper engages with the most current issues in the study of regional traditions, based on extensive visual and documentary material that has not previously entered the literature.

Keywords: Vologda, The Russian North, medieval tradition, regional school, Russian architecture, Baroque

Ходаковский Евгений Валентинович
Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация

Грань веков: русская деревянная архитектура в годы правления Павла I

По образному сравнению Н. Я. Эйдельмана, март 1801 г. стал «весной столетия», когда миновали мрачные ужасы «павловской зимы» (Эйдельман Н. Я. Грань веков. Политическая борьба в России. Конец XVIII — начало XIX столетия. М., 1992. С. 368). Действительно, при существующих в историографии многочисленных, порой противоположных оценках правления Павла I общеизвестно, что многие его решения имели эмоцио-

нальную подоплеку, как, например, отправка отряда В. Орлова в Индию, возвращенного только уже после событий 11 марта 1801 г. Однако некоторые из постановлений императора так и не были отменены даже после цареубийства, и их действие приняло почти необратимый характер.

Для истории русского зодчества судьбоносную роль сыграл Указ от 25 декабря 1800 г., поскольку именно он пресек многовековую непрерывную традицию возведения деревянных храмов на Руси, продолжившуюся даже в эпоху петровских реформ и почти не подпавшую под влияние процессов, радикально изменивших характер столичного искусства XVIII в. Напротив, вторая половина столетия стала своеобразным «серебряным веком» русского деревянного зодчества, когда появляются такие шедевры, как церкви Успения в Кондопоге (1774), св. Дмитрия Солунского в Верхней Уфтюге (1784) или ансамбль в Турчасово (1786–1795), где шатер Благовещенского храма еще раз продемонстрировал прямую преемственность с древнерусской строительной практикой. Но всего лишь через пять лет, 25 декабря 1800 г., «по случаю всеподданнейшего донесения, что Калужской губернии Масальского уезда в селе Шуях сгорела приходская церковь, Государь повелеть соизволил, чтоб генерально по всем Епархиям, если где деревянная церковь сгорит, не позволять строить новой деревянной» (Полное собрание законов Российской Империи. Собр. 1. Т. XXVI. № 19.701. С. 483). Однако еще днем ранее, 24 декабря, генерал-прокурор и, по сути, главный делопроизводитель двора Павла I, П. Х. Обольянинов сообщил архиепископу Новгородскому и С.-Петербургскому Амвросию «высочайшую волю… для внесения в Святейший правительствующий Синод дабы впредь по сему поступать», что и было исполнено «того ж дня, дабы по сей высочайшей воле поступаемо было» (РГИА. Ф. 815. Оп. 15. Д. 83. О высочайшем повелении о циркулярном предписании епархиальным архиереям о запрещении строить деревянные церкви. 1800 г. Л. 1–3). Указ был принят к исполнению очень быстро. Уже 27 декабря на заседании Св. Синода «приказали о должном и непременном по сему высочайшему Его Императорского Величества повелению исполнении Синодальным членам и прочим преосвященным епархиальным архиереям, так же ставропигиальным Лаврам и монастырям, предписать указами…» (РГИА. Ф. 796. Оп. 81. Д. 804. Дело по Высочайшему повелению о нестроении деревянных церквей. 1800–1801 гг. Л. 2, 3).

Взошедший на престол Александр I не стал отменять действие этого указа, подтвердив его 19 апреля 1801 г. Таким образом, «грань веков» нужно понимать гораздо шире — она стала гранью целых эпох в истории русской деревянной архитектуры, которой словно не было приуготовлено место в наступившем XIX в. Хотя спустя поколение эта наиболее самобытная ветвь национального зодчества все же пробилась и проросла, но монаршая воля, изъявленная в последние дни XVIII столетия, навсегда изменила ее судьбу.

* Исследование выполнено при поддержке Российского Фонда фундаментальных исследований (проект № 18–012–00247 «Деревянная храмовая архитектура Русского Севера конца XVIII — начала XX вв.»).

Ключевые слова: деревянное зодчество, русская архитектура XVIII–XIX веков, Синод, Павел I

Evgeny Khodakovsky
Saint Petersburg State University, Russian Federation

The Edge of Ages: Russian Wooden Architecture in the Reign of Paul I

N. Eidelmann metaphorically compared March of 1801 with the "spring of the century", when the "gloomy horrors" of the "Pavlovian winter" passed over. Indeed, there are many, sometimes contradictory, evaluations of the reign of Paul I in historiography, but it is commonly known that many of his decisions were emotionally motivated, such as sending V. Orlov's squad to India, which was returned only after the events of March 11, 1801. However, some of the orders of the emperor were never abolished even after the regicide, and their action was almost irreversible.

For the history of Russian architecture, a decisive role was played by the Decree, issued on December 25, 1800, that cut the centuries-old enduring tradition of erecting wooden churches in Russia, which continued even in the era of the Petrine reforms and was hardly influenced by those processes that radically changed the character of the 18th-century Russian art. On the contrary, the second half of the century became a kind of "silver age" of Russian wooden

architecture, represented by such masterpieces as the Assumption Church in Kondopoga (1774), St. Dmitry Solunsky Church in Verkhniaia Uftuga (1784). The majestic ensemble in Turchasovo (1786–1795) with the tent-roofed Annunciation Church once again demonstrated the direct continuity with the Old Russian building practice. Yet, five years later, on December 25, 1800, "on the occasion of the most devoted report that the parish church burned down in the village of Shuya in the Masalsky district of the Kaluga governorate, it was deigned to order that in all dioceses, if the wooden church burns down, do not allow to build a new wooden". However, the day before, on December 24, the prosecutor-general and, in fact, the chief official of the court of Paul I, P. Obolyaninov had informed the archbishop of Novgorod and St. Petersburg, Ambrosiy, on "the Highest will… for bringing it into the Holy Synod in order to do so in future", which was done on the same day, "so that this Highest will could be done." The decree was implemented very quickly. Already on December 27 at the meeting of the Holy Synod "the proper and indispensable command of the highest Imperial Majesty for fulfillment by the Synodal members and other Most Reverend diocesan bishops, as well as Stauropegic Lavra and monasteries, to enact decrees…" was proclaimed.

Alexander I, who ascended the throne, did not cancel the decree, but confirmed it on April 19, 1801. Thus, the "edge of the centuries" must be comprehended much broader — it became the edge of huge epochs in the history of Russian wooden architecture, which did not seem to be welcomed in the new 19th century. Although a generation later this most distinct branch of national architecture made its way through and grew up, the monarch's will, expressed in the last days of the eighteenth century, changed its destiny forever.

* The reaserch is supported by the Russian Fund of Fundamental Studies (project No. 18–012–00247 "Wooden Church Architecture of the Russian North of the Late 18 – early 20 Century").

Keywords: wooden architecture, Russian architecture, 18–19 centuries, Synod, Paul I

Новикова Ольга Валерьевна
Государственный Русский музей, Российская Федерация

Жё-де-пом — зал для игры в мяч Мраморного дворца в архитектуре Санкт-Петербурга XVIII — начала XIX века

Игра в мяч — одно из старейших спортивных развлечений, которое впоследствии стало родоначальником целого ряда современных игр, а также специальное сооружение для игры в мяч были распространены в Санкт-Петербурге в XVIII — начале XIX в.

С середины XVIII в. для игры в мяч строили как отдельные здания, так и оборудовали залы во дворцах. Существовал зал для игры в мяч рядом с Царскосельским дворцом, в Зимнем дворце, в Сухопутном Шляхетском кадетском корпусе.

Эти сооружения имели свои архитектурные особенности.

Архитектура отдельных сооружений середины и конца XVIII столетия частично описана. Об оформлении залов для игры в мяч во дворцах Санкт-Петербурга практически ничего не известно.

Зал для игры в мяч был предусмотрен при проектировании Мраморного дворца. Это был самый большой двусветный зал, входивший в группу помещений юго-западной части здания, которую сейчас можно было бы назвать оздоровительным комплексом, состоящим из русской и греческой бани, а также комнаты отдыха после ванны.

В 1782 г. произошло изменение в предназначении помещения. Зал для игры в мяч был перенесен в северо-западную часть Служебного дома и разместился рядом с Манежем Мраморного дворца.

При оформлении зала мастера, работавшие над его интерьером, придерживались определенных правил, существовавших еще со времен средневековья.

В начале XIX в. это помещение стали использовать под библиотеку, затем приспособили под жилые квартиры служителей Мраморного дворца.

Исследование, основанное на архивных документах («Описях» и архитектурной графике), позволяет представить зал для игры в мяч в конце XVIII — начале XIX в. на примере Мраморного дворца.

Ключевые слова: зал для игры в мяч, Мраморный дворец, служебный дом Мраморного дворца

Olga Novikova
State Russian Museum, Russian Federation

"Jeu de la paume" — the Hall for Ball Games of the Marble Palace in the Architecture of St. Petersburg in the 18th — Early 19th Century

Jeu de paume is one of the oldest sports entertainments, which later gave birth to a number of modern ball games, and demanded a special venue, which appeared in Saint Petersburg in the 18th — early 19th centuries.

Since the mid-18th century, separate buildings were specially constructed for this purpose and halls equipped in palaces. There was a hall for jeu depaum next to the Tsarskoye Selo Palace, in the Winter Palace, in the building of Landed Gentry Cadet Corps.

These buildings had specific architectural features. The architecture of special buildings for jeu de paum of the mid-18th century and late 18th century has already been partially described. Contrary to this, the design of such halls in the palaces of St. Petersburg have not so far attracted the attention of the scholars.

Such a hall was initially devised in the the Marble Palace. It was the largest hall in the building, with windows on both sides, included in a group of rooms in the south-western part of the palace, which can be called a health complex consisting of a Russian and Greek baths, as well as a relaxation room behind them.

The purpose of the premises was changed in 1782. The hall for jeu de paum was moved to the north-western part of the Service House and was located next to the Manege of the Marble Palace.

Masters who worked on the design of the interior abided by the rules that existed since the Middle Ages.

In the 19th century the room was used as a library. Then it was adapted for the residential apartments of the servants of the Marble Palace.

The present research is based on archival documents such as "Inventories" and architectural drawings and offers a chance to imagine the hall for jeu de paum on the example of the Marble Palace, at the end of 18 — beginning of the 19th century.

Keywords: Jeu de la paume, Marble Palace, Service House

Евсевьев Михаил Юрьевич
Санкт-Петербургский государственный университет, Российская Федерация

Проблемы изучения творчества и творческого наследия Сильвестра Щедрина петербургского периода его жизни (1791–1818 гг.)

О людях поколения, к которому принадлежит Сильвестр Щедрин, мы знаем больше, чем о поколении их отцов, поскольку сохранилось гораздо больше источников, свидетельствующих о жизни людей начала XIX в. Однако совершенно очевидно, что, с одной стороны, их все же недостаточно для достижения удовлетворительного знания, а с другой, даже имеющиеся источники часто не используются для создания убедительной реконструкции картины возникновения и формирования генераторов творчества даже наиболее известных отечественных художников. Чтобы расширить границы познания нужно предельно внимательно (скрупулезно) вглядеться (проникнуть) в контекстуальные подробности творческой биографии мастера, начиная с «младых ногтей». Мы ничего не знаем о том, как рос будущий художник, о том, как влияла на него семья, какие отношения были у Сильвестра с младшими сестрой и братом, как он относился к «папиньке», что значило для него творчество как таковое, почему он, как часто бывает, не пошел по стопам отца и не захотел стать скульптором. Влияла ли на него природа или ее проявления? Музыка? Он хотел стать художником (живописцем? пейзажистом?) или стал им потому, что его поместили в Академию художеств?

Чем были для него годы учения? Товарищей, ближайших соучеников он часто вспоминал в Италии поименно и даже изобразил всю академическую компанию на одном из петербургских пейзажей (Вид с Петровского острова на Тучков мост. 1815. ГТГ). Его походы в Эрмитаж с первым учителем, дядей Семеном Щедриным, и детские воспоминания о Каналетто — чудесный штрих, «луч солнца» для биографа художника. Смерть

дяди в 1804 г. и переход в класс Михаила Матвеевича Иванова не могли не повлиять на характер его живописи. Но как?

В 1817 г. он написал автопортрет, на котором совершенно не похож на то, что нарисовали и написали с него Петр Басин (1821, ГРМ и 1822, ГТГ) и Карл Брюллов (1824, ГРМ). Он видел себя другим? Но больше никогда не писал портретов, не оставил ни одного портретного наброска. Даже когда захотел иметь перед глазами изображение матери и отца, обратился в Петербург с просьбой прислать их. Почему?

Не секрет, что исследователи творческой биографии С. Ф. Щедрина задумывались о том, почему за весь петербургский период он написал, как можно судить, всего несколько работ. Общеизвестны четыре пейзажа художника, написанные в 1814–1817 гг.: «Александр I у Шафгаузенского водопада» (1814, ГРМ. Авторское повторение. Прага); «Вид с Петровского острова на Тучков мост» (1815, ГТГ); «Вид с Петровского острова» (1816, ГРМ); «Вид на Петровский остров» (1817). И упомянутый автопортрет 1817 г. А где же еще три, по крайней мере, произведения петербургского периода, которые были написаны художником с 1811 по 1818 гг.: академическая программа, за которую С. Ф. Щедрин получил золотую медаль; «Приморский город или селение вдали, а на переднем плане стадо рогатого скота» (1811, местонахождение неизвестно); «Вид Биржи» («Вид на Биржу») (Около 1815, местонахождение неизвестно); «Пароход» (не позднее первой половины 1818 г., местонахождение неизвестно)? Отчего так трудно и долго нарастало качество живописи художника, прежде чем стало возможным говорить о растущих пейзажах Сильвестра Щедрина?

В докладе, насколько позволит метод сопряжения фактов с гипотезами, будут даны ответы на поставленные в тезисах вопросы.

Ключевые слова: Сильвестр Щедрин, Санкт-Петербург, пейзажная живопись, русское искусство первой трети XIX века, Академия художеств

Michael Evseviev
Saint Petersburg State University, Russian Federation

Problems of Studying the Creativity and Creative Heritage of Sylvester Shchedrin during the St. Petersburg Period of His Life (1791–1818)

We know more about the people of the generation to which Sylvester Shchedrin belongs than about the generation of their fathers, since there are much more sources that bear witness to the life of people of the early 19th century. However, it is quite obvious that, on the one hand, those are still not enough to achieve satisfactory knowledge, and, on the other hand, even the available sources are often not used to create a convincing reconstruction of the picture of the emergence and formation of creative generators of even the most famous domestic artists. In order to broaden the boundaries of knowledge, it is necessary to carefully (scrupulously) examine (find the way into) the contextual details of the master's creative biography, starting since one was knee-high. We do not know anything about how the future artist was brought up, how the family influenced him, what relationships Sylvester and his younger sister and brother had, how he treated "papinka" (his dad), what the creativity meant to him, why he, as it often happened, did not follow in the steps of his father and did not want to become a sculptor. Did the Nature or its display influence him? Music? Did he want to become an artist (a painter? a landscape painter?) or did he become one because of he was sent to the Academy of Arts?

What were the years of studying for him? He often recalled by name his comrades, the closest classmates, in Italy and even depicted the whole academic company on one of the St. Petersburg's landscapes ("View from the Petrovsky Island to the Tuchkov Bridge", 1815, STG). His visits to the Hermitage with the first teacher, uncle Semyon Shchedrin, and childhood memories of Canaletto — a wonderful stroke, "ray of sun" for the biographer of the artist. The death of his uncle in 1804 and the transition to the class of Mikhail Matveyevich Ivanov could not but affect the character of his painting. But how?

In 1817, he painted a self-portrait, which is completely different from his portraits by P. Basin (1821, RM, 1822, STG) and K. Bryullov (1824, RM). Did he see himself differently? But he never painted portraits any more, nor did he leave

any portrait sketches. Even when he wanted to have an image of his mother and father in front of him, he asked to send them from Petersburg. Why?

It's no secret that the researchers of the creative biography of S. F. Shchedrin thought about the reason why during the entire Petersburg period he painted, as one can judge, only a few works. Four landscapes written in 1814–1817 by the artist are generally known: "Alexander I at the Schaffhausen waterfall" (1814. SRM (author's copy, Prague)); "View from the Petrovsky Island to the Tuchkov Bridge" (1815, STG); "View from the Petrovsky Island" (1816. SRM); "View of the Petrovsky Island" (1817) and the above-mentioned self-portrait (1817). And where are at least three other paintings of the Petersburg period, which were created from 1811 to 1818: an academic program for which Shchedrin received a gold medal — "Seaside town or the village in the distance with a herd of cattle" (1811); "View to the House of Exchange" (ar. 1815); "Steamboat" (not later than the first half of 1818)? Why did the quality of the artist's painting increase with such difficulty and for so long time before it became possible to talk about the progressing landscapes of S. Shchedrin?

To the extent that the method of combining facts with hypotheses will allow, the report will answer to the questions posed in the theses.

Keywords: Sylvester Shchedrin, Saint Petersburg, landscape painting, Russian art of the first third of the 19th century, Academy of Arts

9

Русское искусство XIX века и академическая традиция

19th-Century Russian Art and the Academic Tradition

Усачева Светлана Владимировна
Государственная Третьяковская галерея, Российская Федерация

Идеальный пейзаж в русском искусстве: история восприятия

Доклад посвящен восприятию классического пейзажного образа в разные исторические периоды русского искусства. Прослеживается эволюция отношения профессионалов и знатоков живописи к смысловым и формальным особенностям жанра от рубежа XVIII–XIX вв. до конца XIX столетия, времени расцвета национальной пейзажной школы.

Представления о содержании и способах создания ландшафтной картины, воспринятые отечественным искусством из западноевропейской среды, были изначально обусловлены целым рядом эстетических нормативов. Тогда же сформировались определенные параметры видения художественного природного образа, именуемого современниками идеальным. Свойства «идеального» пейзажа классицизма воплотили в своих произведениях Сем. Ф. Щедрин и Ф. М. Матвеев, суждения о роли и задачах их творчества нашли отражение в теоретических трудах, практических руководствах и различного рода литературных источниках рубежа XVIII–XIX столетий.

Своеобразной границей, определившей трансформацию отношения к «идеальному» пейзажу, явилась эпоха романтизма. Требование портретности, предъявляемое к городским и природным ландшафтам, возросшая роль пленэрной живописи способствовали разрушению смысловой и пространственной целостности, изменению типологической структуры жанра. Возникло противостояние между сторонниками топографически конкретных и идеализированных изображений. Новое отношение к нормативам классического искусства способствовало их активному переосмыслению, но не утрате. Романтическая трактовка академических нормативов нашла отражение в произведениях Сильв. Ф. Щедрина и М. Н. Воробьева. Творчество этих живописцев во многом сформировало иное смысловое понимание пейзажного образа, сохранившего, тем не менее, «идеальную» основу художественной структуры.

Классическое пейзажное видение так или иначе ощутимо в произведениях художников второй половины XIX в., когда «идеальный» пейзаж стал

своего рода запретным жанром в оценке критиков и знатоков искусства. Преемственность творческих критериев, заложенных в академическом искусстве, вновь и вновь обнаруживается в практике пейзажной живописи и представлениях о ней, подтверждая актуальность формулировки contemporary classic.

Ключевые слова: пейзажная живопись, пленэрная живопись, русское искусство, идеальный пейзаж, эпоха классицизма, эпоха романтизма, С. Ф. Щедрин, Ф. М. Матвеев, Сильв. Ф. Щедрин, М. Н. Воробьев

Svetlana Usacheva
The State Tretyakov Gallery, Russian Federation

Ideal Landscape in Russian Art: The History of Perception

The report is devoted to the perception of classical landscape image in different historical periods of Russian art. The evolution of the attitude of professionals and connoisseurs of art to the semantic and formal features of the genre from the turn of the 18th–19th centuries to the end of the 19th century, which is the heyday of the national landscape school, is traced.

A number of aesthetic standards originally determined ideas about the content and methods of creating a landscape picture, perceived by Russian art from the West European environment. At the same time certain parameters of the vision of the artistic image of nature that were called ideal by contemporaries, were formed. Properties of the "ideal" landscape of classicism were embodied in the works of Sem. F. Shchedrin and F. M. Matveyev, judgments about the role and tasks of their creativity were reflected in theoretical works, practical guides and various literary sources of the turn of the 18th–19th centuries.

The epoch of romanticism was something of a boundary that determined the transformation of the attitude to the ideal landscape. The requirement of being "portrait-like", applied to urban and natural landscapes and the increased role of plein air painting contributed to the destruction of semantic and spatial integrity, a change in the typological structure of the genre. There was a confrontation between supporters of topographically specific and idealized images. A new attitude toward the norms of classical art contributed to their active rethinking,

but not to disappearance. The romantic interpretation of academic standards was reflected in the works of Silv. F. Shchedrin and M. N. Vorobyov. The works of these artists in many ways formed a different understanding of the tasks and the plot content of landscape painting, while at the same time preserving the "ideal" foundation of its imaginative and artistic structure.

This foundation is somehow present in the works of artists of the second half of the 19th century, when the classic landscape itself became in fact a forbidden genre in the evaluation of critics and connoisseurs of art. The continuity of the creative criteria inherent in the classical tradition again and again is found in the practice of landscape painting and its perception, confirming the relevance of the term "contemporary classic".

Keywords: landscape painting, plein air painting, Russian art, the ideal landscape, the era of classicism, the era of Romanticism, S. F. Shchedrin, F. M. Matveev, Silv. F. Shchedrin, M. N. Vorobyev

Желнова Елена Геннадьевна
Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, Российская Федерация

Исторический живописец П. И. Соколов. Выход за пределы канонов классицизма

Петр Иванович Соколов (1753–1791) — академик исторической живописи, профессор и педагог Императорской академии художеств, был одним из продолжателей традиций стиля классицизм, начало которого в русском искусстве связано с именем его учителя Антона Лосенко. Свое обучение он начинал в стенах Императорской Академии художеств под руководством А. П. Лосенко (1737–1773), продолжив освоение мастерства в пенсионерской поездке в Италии с 1773 по 1778 гг. в мастерской знаменитого итальянского художника Помпео Батони (1708–1787).

Индивидуальный художественный стиль П. И. Соколова складывался под влиянием эстетических идеалов эпохи, высказанных многими русскими просветителями второй половины XVIII в., а также европейской традиции академического образования.

Живопись классицизма строилась на основе достаточно жестких границ и канонов изображения фигур, построения композиции и колорита картины. Примером для воспитанников Академии художеств служили произведения Западной Европы, хранящиеся в собраниях академического музея и Эрмитажа, а практика пенсионерских поездок в Италию позволила им изучать античное искусство наравне с работами художников разных эпох и направлений, в том числе современных итальянских и французских мастеров.

Однако, создавая совершенные произведения, построенные по всем законам классицизма, Петр Соколов искал вдохновение и в работах «старых мастеров», среди которых особенно его привлекали Болонские академисты (братья Карраччи, Доменикино, Гвидо Рени). Он копировал их полотна, изучал движение человека и складок одежды, выполняя многочисленные зарисовки с натуры, а для «учения колеров» копировал произведения Рубенса и Рембрандта.

Современник Петра Соколова И. А. Акимов (1755–1814), находившийся с ним в пенсионерской поездке в Риме, сравнивал его талант с произведениями Джордано — художника, искусство которого связано с эпохой барокко.

«Итальянский журнал» П. И. Соколова, хранящийся в РГИА, также наглядно показывает, произведения каких художников прежде всего произвели особое впечатление на русского мастера. В наши дни журнал художника остается важным документом, характеризующим изучение произведений западноевропейской живописи, скульптуры и архитектуры, содержащим комментарии и личную оценку Соколова. В своих трудах, посвященных русскому искусству второй половины XVIII в., об этом журнале сообщали исследователи, но в отличие от подобного журнала А. П. Лосенко, он остается не опубликованным.

В РГИА сохранились отчетные рапорты Петра Ивановича Соколова и письма комиссионера от Академии художеств в Риме Рейфенштейна, которые помогают исследователям восстановить процесс обучения художника в мастерской Помпео Батони и в Парижской академии в Риме. Документы показывают, что живопись Соколова в Императорской Академии художеств считалась прекрасным примером воплощения лучших традиций классицизма и служила образцами для копирования.

Однако важным остается вопрос, в какой мере знакомство, изучение и копирование произведений европейской живописи XVI–XVIII вв. отразилось на сложении индивидуальной художественной манеры русского живописца и позволило ему выйти за границы классицизма.

Ключевые слова: академик исторической живописи П. И. Соколов, русская историческая живопись, искусство классицизма

Elena Zhelnova
Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture of Ilya Glazunov, Russian Federation

Historical Painter Petr I. Sokolov. Going beyond the Borders of Classicism

Petr Sokolov (1753–1791) is an academic of historical painting, professor of Imperial Fine Arts Academy. He was one of the adherents of the traditional classical style, which was established in Russia by his teacher Anton Losenko. He studied at the Academy in Losenko's studio and then in 1773–1778 in Pompeo Batoni's studio in Italy.

His unique style was influenced by the aesthetics of the Enlightment, formulated by European and Russian intellectuals, as well as by the European tradition of academic education.

The painting of neo-classicism was based on strict rules concerning depiction of figures, composition and color scheme. European paintings from the Museum of the Academy and from the Hermitage were used by the Academy students as a model. They continued their education in Italy where they were able to study ancient art as well as Italian and French painters from 16th–18th centuries.

When creating his splendid paintings, Sokolov derived inspiration from Old Masters, especially Carracci brothers, Domenichino, Guido Reni. He copied their paintings, but also studied anatomy and practiced depicting draperies by drawing numerous sketches from life. To hone his colour feeling he copied paintings by Rubens and Rembrandt.

His contemporary Ivan Akimov (1755–1814) who was as a pensioner of the Academy together with him in Rome compared his talent with the genius of Jordano who was an artist of Baroque style.

"Italian diary" of Sokolov kept in Russian State Historical Archive in Saint Peterburg demonstrates paintings by which artists he preferred. Today it remains an important historical document which characterizes the study of European paintings, sculptures and architecture and containing comments and estimate of Sokolov. Sokolov's "Italian diary" is mentioned in works on Russian arts of the 18th century, but unlike similar diary by Losenko, it remains unpublished.

Sokolov's reports and letters of Academy's agent in Rome Iohann Friedrich Reifenstein kept in Russian State Historical Archive in Saint Petersburg enable researchers to trace the process of the artist's studying in studio of Batoni and in Parisian Academy in Rome. The documents demonstrate that his paintings were considered to be a paragon of a great classical picture and were themselves a subject for copying by younger generations.

But the question is still open: how far the study and copying of European painting of 16th–18th centuries influenced his own unique style and helped him to break the traditions of neoclassicism?

Keywords: academic of historical painting P. I. Sokolov, Russian historical painting, classical art

Рябова Елена Александровна
Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация

К вопросу о возможной принадлежности альбома рисунков «Виды России» из собрания Государственного Эрмитажа творчеству А. Г. Венецианова

Альбом рисунков «Виды России» из собрания Государственного Эрмитажа является неопубликованным и неизученным памятником русской станковой графики XIX в. Предположение о принадлежности альбома А. Г. Венецианову или его школе прозвучало первый и до настоящего времени единственный раз в каталоге выставки «Акварель и рисунок русских

художников конца XVIII — середины XIX века» (Государственный Эрмитаж. Акварель и рисунок русских художников конца XVIII — середины XIX века. Каталог выставки / Сост. Г. А. Принцева Л., 1972), на которой были представлены, но не опубликованы, два листа из него. Таким образом, целенаправленное исследование альбома «Виды России» из собрания ГЭ может открыть новые перспективы в изучении творческого наследия А. Г. Венецианова.

Данный альбом представляет собой серию рисунков, выполненных итальянским карандашом либо тушью, и акварелей, основной тематикой которых является сельская повседневная жизнь в России XIX в. Все они выполнены на писчей бумаге, филиграни которой позволяют условно датировать рисунки первой третью столетия. Сопоставление листов альбома с работами ряда художников (О. А. Кипренского, Е. А. Мартынова, М. Н. Воробьева, Е. И. Есакова и Сильв. Ф. Щедрина), творчество которых приходится на это время, выявило существенные отличия творческого почерка автора альбома и указанных мастеров. Ближе всего к листам из альбома «Виды России» находятся работы А. Г. Венецианова. Сопоставление трех листов художника из собрания ГМИИ им. Пушкина с изображением крестьянских построек с аналогичными из Государственного Эрмитажа показало, что они имеют общие основные признаки принадлежности одному автору, а именно: выбор сюжета изображения, его трактовка, а также техническое исполнение. Более того, это предположение подтверждают имеющиеся в левом верхнем углу числовые и буквенные надписи, нанесенные тушью на каждой из входящих в альбом работ, аналогичные которым также имеются на трех листах из ГМИИ им. Пушкина. Такого же характера надпись была обнаружена на рисунке из Государственного Русского музея, приписываемом А. Г. Венецианову. Анализ этого рисунка показал, что он близок по своей стилистике и содержанию как к трем листам из ГМИИ им. Пушкина, так и к рисункам альбома «Виды России». Все это указывает на родственное происхождение произведений.

Кроме того, в Русском музее находится серия набросков А. Г. Венецианова на крестьянскую тему, сопоставление которых с рисунками исследуемого альбома также позволяет предположить, что он непосредственным образом связан с творчеством художника.

Материалы, подтверждающие авторство А. Г. Венецианова, также имеются в Третьяковской галерее. Наряду с литографией «Избы и деревья

в Порхове», в собрании этого музея находится портрет Михаила Петровича Родзянко. Сравнение портрета с изображением крестьянина из альбома «Виды России» также свидетельствует в пользу гипотезы о том, что данный альбом, по всей вероятности, был создан А. Г. Венециановым.

Рисунки альбома «Виды России» не только вполне соответствуют творческой практике А. Г. Венецианова, но и иллюстрируют его теоретические взгляды, в том числе внимательное изучение и решение проблем передачи пространства и естественного освещения. Предположение об А. Г. Венецианове как возможном авторе рисунков расширяет прежние границы представлений о творческом методе художника и открывает новые перспективы не только для «венециановедения», но и изучения русского искусства в целом.

Ключевые слова: русское искусство первой половины XIX века, А. Г. Венецианов, атрибуция, станковая графика, Государственный Эрмитаж, альбом рисунков, рисунок, акварель, видовые альбомы

Elena Ryabova
Saint Petersburg State University, Russian Federation

To the Question of Possible Alexey Venetsianov's Authorship of the Album of Drawings "Views of Russia" from the Collection of the State Hermitage

Album of drawings "Views of Russia" from the collection of the State Hermitage remains unpublished and unexplored. The assumption that the album's author was Alexey Venetsianov or some artist of his school was introduced in an exhibition catalogue "The State Hermitage. Watercolor Paintings and Drawings of the Russian Artists of Late 18th — Mid-19th Century" (Prepared by G. A. Printseva, Leningrad, 1972), in which two drawings from it were described, though not published. Therefore, scrupluous examination of the album "Views of Russia" from the collection of the State Hermitage may discover new perspectives in studies of Alexey Venetsianov.

This album is comprised of the series of drawings made with burnt sienna or ink, and water-color drawings. The main topic of them is daily rural life of

Russia in the 19th century. All of them were made on writing paper, with water marks enabling us to date these drawings roughly to the first thirty years of the 19th century. Comparison of the drawings with works of a number of artists (O. A. Kiprensky, E. A. Martynov, M. N. Vorobyev, E. I. Yesakov and Sylvester Shchedrin), whose artistic activities also date back to the same period, revealed significant differences between the idiom of the album's author and the stated artists. Works by Alexey Venetsianov correspond to drawings of the "Views of Russia" most of all. Comparison of three drawings by this artist depicting peasant houses from Pushkin State Museum of Fine Arts with the similar pictures from the State Hermitage revealed that they have common basic features, namely the selected subject, its interpretation, as well as the technique. This allows attributing both to the same author. Moreover, this assumption is confirmed by numerical and textual inscriptions left in the upper corner, which were made with ink on each drawing from the album, with similar inscriptions on three drawings from the Pushkin State Museum of Fine Arts. The same inscription has been discovered on a drawing from the Russian Museum, which was also believed to belong to Alexey Venetsianov. Analysis of this drawing has shown that it is close in stylistics and contents to three drawings from the Pushkin State Museum of Fine Arts, as well as to the drawings from the album "Views of Russia". All these facts evince common origin of these works.

In addition to that, there is a series of sketches by Alexey Venetsianov on a peasant topic in the State Russian museum and the comparison of them with the drawings from the album in question also allows us to assume that it is directly related to Venetsianov's creative activity.

There are other materials proving the authorship of Alexey Venetsianov in the State Tretyakov Gallery.

Drawings from the album "Views of Russia" not only correspond to Alexey Venetsianov's creative activities, but also illustrate his theoretical views, including careful study of the problem of space and natural lighting. The assumption that Alexey Venetsianov may be the author of the drawings from the Hermitage enriches our knowledge of the artist's creative method and opens new perspectives in studies of Venetsianov, as well as the Russian art in general.

Keywords: the Russian art of the first half of the 19th century, Alexey Venetsianov, attribution, easel graphic works, the State Hermitage, album of drawings, drawing, water-color painting, albums with views

Сечин Александр Георгиевич
Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, Российская Федерация

«Утро помещицы» — программное произведение А. Г. Венецианова

Программной работой А. Г. Венецианова, в которой он решительно заявил о своем методе писать «à la Натура», принято считать картину «Гумно» (1822–1823), и тому есть веские основания — заявление самого живописца и иные сопутствующие ее созданию обстоятельства. За более скромной вещью «Утро помещицы, или Хозяйка, раздающая лен» (1823), которую и сам художник называл «картиночкой», по праву закрепилась слава одного из совершеннейших колористических творений живописца, а также, с легкой руки А. Н. Савинова и других советских историков искусства, выразительного манифеста гармонии взаимоотношений помещиков с их крепостными крестьянами, чему Венецианов следовал в жизни.

Между тем, созданная одновременно с «Гумном» и тоже поднесенная в дар императору картина таит в себе в завуалированной форме полемику художника с представителями академической школы живописи как раз по вопросу творческого метода. Не секрет, что Венецианов стремился вступить в ряды академических профессоров и был отторгнут ими. «Утро помещицы», в отличие от множества незаконченных эскизов неудавшейся официальной программы — изображения «Натурного класса» Академии, очень красноречиво демонстрирует не только кредо живописца, но и его возможные шаги по реформированию образовательной системы старейшего учебного заведения России в области изящных искусств. Произведение содержит отсылки к известным образам бесспорных авторитетов академического классицизма: Рафаэля Санти (Ипатия в «Афинской школе» — стоящая крестьянка) и Антона Рафаэля Менгса («Автопортрет» для галереи Уффици — помещица). Античное искусство здесь представлено и самим образцом — статуэткой «Венеры на корточках», стоящей на шкафу, и его живописным претворением — сидящей в той же позе крестьянской девушкой. В основу этих авторских живописных метафор Венециановым были положены вполне узнаваемые профессорами Академии художеств

изображения, буквально находящиеся перед их глазами: в Эрмитаже уже в то время можно было видеть и уменьшенную копию «Афинской школы», выполненную в технике масляной живописи Шарлем Лебреном, и авторское повторение «Автопортрета» Менгса. Пресуществленные методом «à la Натура» настолько кардинально, что современному зрителю, даже искушенному, они, как правило, не явны, почти ходульные образы ожили, наполнились плотью и кровью и органично вошли важной вехой в историю отечественной живописи как отдельного вида искусства, обладающего собственными неповторимыми выразительными средствами.

Таким образом, «Утро помещицы», с одной стороны, демонстрирует приверженность Венецианова академическим ценностям, прежде всего — античному искусству, которое вдохновляло и обоих Рафаэлей. Если посмотреть на героинь его произведения еще более пристальным взглядом, то можно увидеть за их фигурами тени тех «трех Венер Греческих», о которых художник позже писал в своих теоретических заметках «Нечто о перспективе». С другой стороны, изумительное по мастерству одушевление форм античного и основанного на подражании ему новейшего искусства изображением современниц автора способом «à la Натура» должно было засвидетельствовать правду его творческого метода.

Ключевые слова: А. Г. Венецианов, Утро помещицы, программное произведение, академический классицизм, античное искусство, Рафаэль, Антон Рафаэль Менгс, творческий метод, живописная метафора, Венера

Alexander Sechin
Herzen State Pedagogical University of Russia, Russian Federation

“The Morning of a Lady of the Manor” as a Programme Work of Alexey Venetsianov

The picture “A Threshing Floor” (1822–23) is usually considered as a programme work of Alexej Venetsianov in which he resolutely declared his method to paint “à la Nature”, and for that opinion there are serious grounds: the statement of the painter and other circumstances accompanying its making. The more modest panel painting “The Morning of a Lady of the Manor, or A Mis-

tress Distributing Flax to Peasant Women" (1823) which the artist called "little picture" justly deserved its fame as one of the most perfect coloristic creations of the painter. In addition, Alexej Savinov and other Soviet historians of art considered this work as an expressive manifesto of harmony of relationship of landowners with their serfs which Venetsianov followed in life.

Meanwhile, the picture painted along with "A Threshing Floor" and presented to the Russian emperor, also embodies an implicit polemic of the artist with representatives of the academic school of painting concerning the artistic method. It is known that Venetsianov sought to join the ranks of the professors of the Imperial Academy of Arts and was rejected by them. "The Morning of a Lady of the Manor", unlike a set of incomplete sketches of the unfortunate official programme subject of which was an image of the "Life class" of the Academy, very eloquently shows not only credo of the painter, but also his possible steps on reforming the educational system of the Imperial Academy of Arts. The work contains hints at the known images of indisputable authorities of the academic classicism: Raphael (the standing peasant woman bears a likeness to Hypatia from the fresco "The School of Athens") and Anton Raphael Mengs (the lady bears a resemblance to his "Self-portrait" for the Uffizi Gallery). The ancient art is also presented here both by a copy of the "Crouching Venus" standing on a wardrobe and by her pictorial recreation: the peasant woman in the same attitude. The images which served as the basis for Venetsianov's pictorial metaphors were well known to the professors of the Academy of Arts, as they were right before their eyes. It was already possible to see in the Hermitage at that time both a small copy of "The School of Athens" executed by Charles Le Brun in the technique of oil painting and an author's copy of the "Self-portrait" of Mengs. By means of the method "à la Nature" these almost stilted images changed to such a degree that even a sophisticated modern-day viewer does not recognize them as a rule. They were filled with flesh and blood and represent an important milestone in the history of Russian painting as a separate art form, which has its own unique expressive means.

Thus, "The Morning of a Lady of the Manor" by Venetsianov, on the one hand, demonstrates his commitment to the values of the Academy, first of all to the ancient art that had inspired both Raphaels. If you look at the figures of the work more closely, you can see behind them the images of those "three Greek Venuses", about which the artist later wrote in his theoretical notes "Something about the Perspective". On the other hand, the amazing skill of animation of the forms

of ancient art and the images of modern art based on imitation of classical ones by means of painting author's contemporaries "à la Nature" was to prove the truth of his artistic method.

Keywords: Alexej Venetsianov, "The Morning of a Lady of the Manor", programme work, academic classicism, ancient art, Raphael, Anton Raphael Mengs, artistic method, pictorial metaphor, Venus

Соловьева Анастасия Александровна
Независимый исследователь, Российская Федерация

Окно в портретах В. А. Тропинина 1832–1855 годов

С 1830-х годов модель на портретах В. А. Тропинина часто изображается в интерьере с окном. Это «Девушка у окна», портрет Е. И. Карзинкиной в русском костюме, портреты П. Н. Зубова, Н. С. Селивановского, Е. А. Селивановской, Ю. Ф. Самарина и др. Самым известным произведением Тропинина, где присутствует окно, является «Автопортрет с кистями и палитрой на фоне окна с видом на Кремль», исполненный в 1844 г. (повторение 1846 г.). Интерьеры, их наполнение, форма окон, пейзажи в них варьируются от реального до сложносоставного и фантазийного.

Свидетельства современников, например Н. А. Рамазанова, и исследования творчества Тропинина А. М. Амшинской, Е. Ф. Петиновой и др. позволяют говорить о том, что художник, часто делая наброски в доме заказчика, всегда заканчивал работу над портретами в своей мастерской. Там он сводил все воедино, там «все улаживалось, все сверялось с жизнью».

С 1825 г. Тропинин, получивший вольную, жил в Москве в одном владении, но в разных его домах. До 1832 г. это был дом на Волхонке (№ 11), затем до 1856 г. флигель на Ленивке (современный адрес ул. Волхонка, д. 9, стр. 2). Именно здесь, на Ленивке, начиная с 1830-х годов Тропинин стал центральной фигурой московской художественной жизни. Квартира художника была на втором этаже и состояла из просторного зала и примыкавшей к нему комнаты с одним окном, в ней и была мастерская художника. В мастерской возле этого окна и были написаны все портреты. Самым достоверным изображением мастерской художника с тем самым

единственным окном является портрет жены Тропинина Анны Ивановны, сделанный в 1855 г.

В настоящей статье сделана попытка осмысления художественного приема — трансформации реального интерьера и пейзажа за окном в портретах Тропинина периода его жизни в доме на Ленивке. Предлагается проследить, как окно, вернее, пространство, ограниченное оконной рамой, позволяет художнику обыгрывать тему «внутреннего и внешнего» своих персонажей и как художник определяет границу своего домашнего круга и общественной жизни Москвы и рубеж его сопричастности. Идея окна в портретах Тропинина была рассмотрена в работе Е. И. Марченко, но совершенно в другом ракурсе.

В 1879 г. бывший дом Тропинина тоже претерпел трансформацию, двухэтажный дом был надстроен одним этажом. В новом третьем этаже появилось примечательное окно, значительно большее по размерам, чем все остальные. Часто ошибочно считают, что это и есть окно Тропинина. Данная статья дает возможность вывести из исключительно краеведческого аспекта точное местонахождение мастерской В. А. Тропинина и окна, которое фигурирует на его портретах.

Ключевые слова: русское искусство, живопись, портрет, автопортрет, модель, интерьер, мастерская

Anastasia Soloveva
Independent researcher, Russian Federation

Window in V. Tropinin's Portraits of 1832–1855

Since the 1830s Vasiliy Tropinin often portrays models upon the background of the window. The well-known examples are "A Young Girl by the Window", "The Portrait of E. Karzinkina, in a Russian Dress", portraits of P. Zubov, N. Selivanovskiy, E. Selivanovskaya, Yu. Samarin. "The Self-Portrait with Brushes and a Palette against the Window Facing the Kremlin" (1844, duplicated in 1846) is the most famous canvas of that kind. Interiors, their content, shapes of the windows and landscapes seen from them represent the rich variety in which the reality, the mix of the reality and fiction, and pure fiction change each other.

Evidence of contemporaries (for example, of N. Ramazanov) and studies of Tropinin's art (by A. Amshinskaya, E. Petrinova) enable us to conclude thatTropinin always completed his works in his studio where he brought everything together and "where everything was settled and checked in with the life", although the artist made sketches at commissioner's home.

After Tropinin became free in 1825, he lived in Moscow, in one domain, but in its different houses. Those were a mansion in Volkhonka street (N11), before 1832, and an extension to the main house in Lenivka street (Volkhonka 9, b. 2 nowadays). It was the apartment in Lenivka where Tropinin became the leading figure of the Moscow art life in the 1830s. His flat on the second floor consisted of an airy hall and his studio in an adjoining room, with the one window only. It was in that room and by that window that all his portraits were painted. The portrait of Anna Ivanovna, Tropinin's wife (1855), provides the most reliable rendition of the room and the window in question.

Therein we try to reflect on the artist's technique of transforming the real interior and the real landscape seen from the window that Tropinin used to apply when he lived in Lenivka. Which way does the window, or should we say, the space within the window frame let Tropinin tackle the theme of the "internal" and the "external" of his models, or to draw the borderline between this domestic surrounding and the public life? The problem of the window in Tropinin's portraits has already been the subject of scrutiny of E. Marchenko, however from an absolutely different perspective.

In 1879 Tropinin's former mansion underwent transformation because the third floor was added. In the new third floor a remarkable window did appear. As it is pretty big, it was often mistakenly considered to be the one in Tropinin's studio. The present article aims to enrich the problem of the exact location of Tropinin's window and studio with impotant nuances other than connected exclusively with the local history.

Keywords: Russian art, painting, portrait, self-portrait, artist's model, interior, artist's workshop

Степанова Светлана Степановна
Государственная Третьяковская галерея, Российская Федерация

Отступление от правил, или пределы возможностей классической системы

На материале русского искусства XIX в. предлагается рассмотреть «границы» и «горизонты» художественной системы классицизма.

Пути преодоления или слома традиционных академических принципов затрагивали основы классической системы формопостроения, но в своих наиболее кардинальных вариантах базировались на мировоззренческих идеях.

Формализация классического метода и, как следствие, его перерождение в академизм, заставляла искать способы оживотворения косной художественной формы.

Александр Иванов с наибольшей очевидностью показал пределы возможностей академического стиля в решении сверхзадач, затрагивающих сферу сакральных смыслов. Но, вместе с тем, его творческий путь со всей очевидностью выявил, что не стилевая система (классицизм, романтизм, реализм) как таковая, а сверхзадача, порожденная индивидуальным художественным поиском, определяет метод и формы воплощения замысла. Условно говоря, Иванов проделал путь от академического классицизма к сакральному реализму.

В широком спектре изменений, которым подвергалась классическая система, можно выявить и «девиантную» форму, чаще всего связанную с определенной степенью физических отклонений (исключая абсолютные психические состояния), — творчество П. А. Федотова, М. А. Врубеля (до периода полного овладения болезнью их психикой), или идейными соображениями — Н. Н. Ге, И. Е. Репин.

Русская академическая школа, едва перешагнув столетний рубеж, подверглась и суровой критике, и протестному движению («Бунт 14-ти»).

Однако критика «академизма» со стороны сторонников кардинальных изменений нередко утрировала степень жесткости системы и категоричности ее установок, что было вызвано идейными позициями и требованиями содержательного характера.

Вопросы, поставленные в докладе, — какие параметры и формальные основы классической системы подвергались изменениям в первую очередь, а какие сохраняли свою жизнеспособность? Как осуществлялся переход от «изящной натуры, соединенной с идеалом», к живой изобразительной форме? Какими пластическими средствами преодолевался риторический характер эмоциональной и нравственно-этической составляющей художественного образа (К. П. Брюллов, Ф. А. Бруни, К. Д. Флавицкий, Н. Н. Ге)?

Одна из задач — определить «ивановский след» в русском искусстве, то есть последовательный, органичный природе художника путь поиска новых средств выразительности при решении творческих сверхзадач.

Ключевые слова: классицизм, романтизм, реализм, художественный метод, историческая живопись, формализация метода, система формопостроения, сверхзадача

Svetlana Stepanova
The State Tretyakov Gallery, Russian Federation

Deviation from the Rules or the Limited Capacities of the Classical System

The paper examines the “borders” and “horizons” of classicism on the material of 19th-century Russian art.

The means of overcoming or dismantling traditional academic principles affected the very basics of the classical system of creating forms, but in their most extreme versions they were based on philosophical concepts.

The formalization of the classical method and its subsequent transition to academic art obliged artists to look for means of animating rigid art forms.

Aleksandr Ivanov vividly displayed the limitations of the academic style in addressing supertasks, related to the scope of sacred senses. However, at the same time, his artistic activity clearly demonstrated that the method and forms of bringing artistic vision to life are determined by the supertask, created as part of the individual creative quest, and not by any stylistic system (classicism, romanticism, realism). That is to say, Ivanov made his way from academic classicism to sacred realism.

Within the wide range of changes, which the classical system underwent, it is possible to find a "deviant" form, which is usually related to a certain level of physical deviations (excluding pure mental conditions) — oeuvre of P. A. Fedotov, M. A. Vrubel (until the disease completely assumed control of their mind), or ideology which can be exemplified by the art of N. N. Ge, I. E. Repin.

The Russian academic school bacame a subject of harsh criticism and faced a protest movement ("The Revolt of the Fourteen") straight after its centenary. However, criticism against "academicism" by advocates of fundamental changes often exaggerated the degree of the system's rigidity and the categorical nature of its tenets, but this was caused by ideological reasons and demands to the content of art.

The report raises the following questions: which measurements and formal fundamentals of the classical system were changed in the first place and which of them remained viable? How did a transition from "graceful nature, combined with an ideal" to a vivid visual form happend? Which plastic means were used to overcome the rhetorical nature of the emotional and moral-ethic aspects of an artistic image (K. P. Bryullov, F. A. Bruni, K. D. Flavitsky, N. N. Ge)?

One of the objectives was to define the "Ivanov trail" in Russian art, i.e. the artist's consistent way of searching for new means of expression while solving artistic supertasks.

Keywords: classicism, romanticis, realism, artistic method, historical painting, formalization of the method, system form creation, supertask

Хасьянова Лейла Самиуловна
Союз художников РФ, Российская Федерация

«Нужна ли русская академия в Риме?»

Для художников нет в мире лучшего уголка
земли, как Рим. Он — всемирная академия
художеств. Если вы любите искусство,
то хоть пешком, но будьте в Риме.

С. И. Гальберг.

«Действительно, никакая другая страна не может быть так полезна молодому художнику, желающему усовершенствоваться в своем искусстве, как Италия. Здесь на каждом шагу встречаешь классические лица и костюмы, художественно наброшенные на плечи плащи, живописную одежду духовенства, капуцин и кардиналов…», — восхищался Н.А Рамазанов.

Первые пенсионеры появились в Риме еще во времена царствования Петра I. Там построили «свои виллы с прекрасными, изящно отделанными мастерскими несколько иностранных художников, добившихся общеевропейской известности, в том числе испанский художник Вильегас: его вилла считается одной из достопримечательностей нового Рима. Также часто посещается итальянцами и разноязычным “космополисом” вилла Семирадского».

Сначала выпускников Академии посылали только в центр классического искусства Рим, но в 1852–1876 гг., когда президентом Императорской Академии художеств была Великая княгиня Мария Николаевна, пенсионерам дали свободу выбора. Это правило действовало до 1885 г., когда было решено, что Париж, Дюссельдорф, Мюнхен и другие центры оказывают плохое влияние на нравственность пенсионеров, тогда вновь возник вопрос о Русской академии в Риме. Вечный город всегда притягивал к себе художников из разных стран, поэтому вопрос об устройстве в Риме Академии для русских пенсионеров, по примеру Académie de France на вилле Медичи, и их обязательного пребывания в Вечном городе, обсуждался Академией художеств на протяжении долгого времени.

С 1886 г. в печати возобновились публикации о необходимости устроить в Риме отделение Академии художеств для пенсионеров, посылаемых за границу после получения большой золотой медали. Указывали даже на улицу и дом, где могла бы разместиться Академия. Министерство иностранных дел решило уступить в собственность Академии художеств дом на Via dei Polacchi, где проживали работники посольства. Когда этот дом оказался неподходящим для Академии, его решили продать, а на вырученные деньги построить новый дом в районе Porta del Popolo или Porta Pia. Выдвигалась кандидатура то одного, то другого художника на место будущего директора Римской Академии. Доклад посвящен рассмотрению причин, по которым этот вопрос так и не был решен.

Ключевые слова: художественное образование, Академия художеств, Рим

Leila Khasianova
The Union of Artists of Russion Federation, Russian Federation

"Do We Need a Russian Academy in Rome?"

There is no better corner for artists on earth,
like Rome. This is a world academy of
arts. If you love art,
then even on foot, but be in Rom".
S. I. Galberg.

"Indeed, no other country can be so useful to a young artist who wants to hone in his skills in art, as Italy. Here at every step you meet classical faces and costumes, cloaks artistically thrown over the shoulders, picturesque clothes of the clergy, capuchin and cardinals…", — wrote N. A. Ramazanov.

The first Russian pensioners appeared in Rome during the reign of Peter I. There some famed foreign artists built "impressive villas with skillfully and beautifully decorated studios, and among them is Villegas, whose villa is thought to be one of the landmarks of new Rome. Also Henryk Siemiradzki's villa is often visited by Italian and multilingual cosmopolis".

Graduates of the Academy were normally sent only to Rome which was the center of classical art, but in 1852–1876, when the President of the Imperial Academy of Arts was Grand Duchess Maria Nikolaevna, pensioners were given freedom of choice. This lasted until 1885, when it was decided that Paris, Dusseldorf, Munich and other centers had a bad influence on the morality of pensioners. And the question of the Russian Academy in Rome was raised.

The eternal Rome always attracted artists from all over the world, and that is why the question of opening the Academy for Russian pensioners, like Académie de France in Medici's villa, was being discussed for a very long time. Since 1886, new publications about the necessity to arrange in Rome a branch of the Academy of Arts for pensioners sent abroad after receiving a large gold medal emerged again. Their authors even pointed to the street and the house where the Academy could be located. The Ministry of Foreign Affairs decided to cede the property of the Academy of Arts on Via dei Polacchi, where the embassy staff lived, to the Academy. When this house turned out to be unsuitable for the Academy, they

decided to sell it, and to build a new one in the area of Porta del Popolo or Porta Pia. The suggestion of one or another artist as the future director of the Roman Academy was put forward.

This report examines the reasons why this question was not resolved and Henryk Siemiradzki's personal participation in its discussion.

Keywords: art education, Academy of arts, Rome

Павлова Анна Леонидовна
Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Российская Федерация

За рамками гравюрного образца: лики в росписях Богоявленского храма с. Еськи Бежецкого района Тверской области (1843–1847 гг.)

Важность различных немецких гравированных Библий XVII–XVIII вв. как образцов для церковных росписей второй четверти XIX в. широко известна. Однако не менее интересно для исследования то, что остаётся за рамками гравюрного прототипа. Гравюра служила в первую очередь для создания основной композиционной схемы сюжета. Многие задачи, касающиеся программы росписей, формата, масштаба, орнаментального оформления, колорита и деталей, художники решали самостоятельно. Основные различия между прообразами и росписями особенно заметны в чертах ликов, которые никогда в точности не воспроизводили гравюры. Таким образом, характер написания ликов — одна из наиболее типичных черт для той или иной школы, артели или мастера. Одними гравюрами пользовались в различных областях России: принципы изображения ликов конкретизируют региональные различия.

Одновременно, лики в наиболее значительных сохранившихся памятниках монументального искусства — сфера самого яркого и самостоятельного художественного творчества. Именно к таким памятникам относится роспись Богоявленского храма с. Еськи Бежецкого района Тверской области (1843–1847). Здесь хорошо заметны особенности, присущие Тверско-

му классицизму в целом. Наибольшее значение росписи с. Еськи имеют с точки зрения самобытности приемов академической системы письма, что особенно сказалось в узнаваемых ликах святых. Композиции были написаны по образцу гравюр Библии Кристофа Вайгеля (1695), Филиппа Андреаса Килиана (1758) и др., а лики в них рельефно демонстрируют художественный язык регионального классицизма. Именно лики делают росписи с. Еськи неповторимыми, несмотря на то, что сами сюжеты выполнены по образцу известных гравюр. Сравнение гравюры и росписи позволяет вникнуть в суть творческого метода региональных художников и увидеть их незаурядное мастерство.

Основные образы, находящиеся на близком расстоянии от зрителя, в храме с. Еськи были доверены лучшему мастеру артели, чья рука хорошо читается в целом ряде изображений. Среди них следует назвать ряд фигур из алтарного пространства: Христа-Младенца из композиции «Поклонение ангелов Христу-Младенцу», ангела из сюжета «Поклонение ангелов Святому Духу», Богоматерь из «Взятия Божией Матери на небо», а также написанных отдельно святителей Григория Богослова и Василия Великого. При явном сходстве приемов изображения каждый лик отличается индивидуальностью и имеет черты, присущие соответствующему типу святости.

Рассмотрение личного письма в росписях позволяет наглядно показать различия стенописи, иконописи и портретов того времени. Изучение приёмов создания отдельного образа дает возможность увидеть оригинальность и ценность регионального, в частности Тверского, монументального искусства эпохи классицизма.

Ключевые слова: церковные росписи, классицизм, церковь Богоявления с. Еськи, Тверская область, лики, гравюрные образцы

Anna Pavlova
Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Russian Federation

Exceeding the Limits of Engraved Patterns: Holy Faces in the Wall-Paintings (1843–1847) of the Epiphany Church at the Village of Yes'ky, Bezhetsky District, Tver Region

The importance of various German engraved Bibles of the 17th–18th centuries as church wall-painting patterns of the second quarter of the 19th century is well-known. However, it is equally interesting to study the cases that exceed the limits of engraved prototypes. First of all, the engraving served as a basis for the composition of the subject. But painters used to solve many problems such as the programme of the painting, the format, the scale, the ornamental design and the colouring independently. The main differences between the prototypes and the paintings are evident in details and the most important among them are holy faces that never reproduced the engravings exactly. So, the way the holy faces were painted was one of the most distinguishable features for this or that school, artel or master. The same engravings were used in different regions of Russia but the depiction of the holy faces defines regional features.

At the same time the holy faces in the most significant works of monumental art are the spere of the brightest and most independent creative activity. Such a monument are wall-paintings of the Epiphany church at the village of Yes'ky, Bezhetsky district, Tver region. All the peculiarities typical of Tver classicism as a whole are obvious in them. The main glory of the Yes'ky village wall-paintings (1843–1847) is the specific interpretation of the devices of academic painting which especially evident in the recognizable saints' faces. The compositions were painted on the basis of the engraved Bibles by Christoph Weigel (1695), Philipp Andreas Kilian (1758) and others. However, the holy faces in the paintings demonstrate artistic methods of the regional classicism. It is the holy faces that make the Yes'ki paintings unique. The comparison of the engravings and paintings enables us to understand the essence of artistic devices used by regional painters and testifies to their outstanding craftsmanship.

The main images disposed at a short distance from a viewer in the Yes'ki church were entrusted to the best painter of the artel whose hand is recognizable

in many paintings. Among them of special notice are a number of figures in the altar space: Christ Child from the composition "Adoration of the Angels", the angel from "Adoration of Angels to the Holy Spirit", the Mother of God from "Assumption of the Virgin", as well as the Saints Gregory the Theologian and Basil the Great painted separately. While the methods of painting are similar, every holy face is individual, though has the features typical of the corresponding degree of holiness.

The study of holy faces in monumental paintings allows us to reveal the differences in wall-painting, icon painting and portrait of that time. The examination of the devices of creating a particular image offers an opportunity to appreciate the uniqueness and value of regional monumental art of the classicism age.

Keywords: the church wall-painting, classicism, Epiphany church at the village of Yes'ky, Tver region, holy faces, engraving patterns

Калугина Ольга Вениаминовна
Российский государственный гуманитарный университет,
Российская Федерация

Границы реализма: к проблеме терминологии

Термин «реализм» в истории культуры претерпевал очень серьезную эволюцию. Его возникновение первоначально было связано с одним из направлений развития схоластического богословия. Однако в истории искусства возрождение термина проходило совершенно независимо от богословского наследия. В середине XIX в. сложение так называемой «натуральной школы», прежде всего связанной с литературным творчеством, принято считать предшествующим этапом становления реализма как творческого метода. Во второй половине XIX столетия произведения, единодушно приписываемые данному направлению, появлялись практически во всех европейских странах. Особое значение его развитие имело для русской художественной культуры ввиду специфики социально-политической ситуации, сложившейся в нашей стране. С определенного момента понятие реализма начинает прочно увязываться с понятием правды жизни и правды в искусстве. В связи с этим признание произведения

принадлежащим реалистическому направлению становится как бы определенным знаком качества и общественной значимости. В дальнейшем, уже в XX в., понятие реализма резко расширяется, и к этому направлению ряд отечественных исследователей начинает относить все более широкий круг школ и направлений европейской художественной культуры. В результате терминологические границы, предельно расширяясь, утрачивали свою научную конкретность и обоснованность. Реалистическим начинают именовать и искусство Древней Греции и Рима, и искусство мастеров XVII в., не демонстрирующих четкую приверженность господствующим большим стилям — барокко и раннему европейскому классицизму. В итоге данному направлению было присвоено определение «внестилевого искусства». Это еще острее поставило вопрос об определении такого явления в искусстве, как реализм. К настоящему моменту данное определение в равной степени в устах различных исследователей может означать и самую высокую оценку, и явно негативное отношение к результату. Настало время вновь вернуться к этому вопросу и начать более обосновано определять реальные характеристики это значимого явления в мировой художественной культуре Нового и Новейшего времени.

Ключевые слова: натуральная школа, реализм, правда жизни, правда искусства, творческий метод

Olga Kalugina
Russian State University for the Humanities, Russian Federation

The Limits of Realism: The Problem of Terminology

In history of culture the term “realism” has undergone a serious evolution. Its origin was initially related to one of the directions in the development of scholastic theology. However, in the history of art the revival of the term took place completely independently of the theological heritage. In the mid-19th century, the formation of the so-called “natural school”, primarily associated with literature, is considered to be the preceding stage of the emergence of realism as a creative method. In the second half of the 19th century, works unanimously attributed to this direction appeared almost in all European countries. Its development was

of particular importance for the Russian artistic culture in connection with the specific social and political situation in the country. From a certain point on, the concept of realism begins to be firmly linked to the concept of truth of life and truth in art. In this regard, the recognition of the work as belonging to the realistic direction becomes a certain sign of quality and social significance. Later, in the 20th century, the concept of realism expanded dramatically, a number of Russian researchers began to relate to this direction an increasingly wide range of schools and areas of the European art culture. As a result, the terminological boundaries, being expanded as much as possible, lost their scientific specifics and validity. The art of Ancient Greece and Rome and the art of the 17th century started to be called "realistic" without demonstrating a clear commitment to the dominant great styles — baroque and early European classicism. As a result, this direction was defined as "beyond the boundaries of a certain artistic style". This raised even more sharply the question of defining such a phenomenon in art as realism. Now, such a definition can mean both the highest estimate and obviously negative attitude. It is high time to revisit this issue and begin to define more reasonably the real characteristics of this significant phenomenon in artistic culture of the New and Modern time.

Keywords: natural school, realism, the truth of life, the truth of art, the creative method

Скляревская Анна Витальевна
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Российская Федерация

Григорий Мясоедов как член-учредитель Товарищества передвижников

Григорий Мясоедов — автор идеи создания Товарищества передвижных выставок, чья роль в истории организации мало изучена. В докладе рассматривается, как формировались идеи Мясоедова о создании Товарищества, каким образом он их реализовывал, каково соотношение организаторско-административной работы с его деятельностью как художника.

Значительное влияние на Мясоедова оказала пенсионерская поездка по Европе в 1863–1869 гг., во время которой он посетил множество музеев и выставок. Наибольшее впечатление на художника произвела Брюссельская выставка 1863 г., в то время как многие другие выставки вызвали разочарование. Другим важным событием стало знакомство с Н. Н. Ге, состоявшееся еще на Парижской выставке 1867 г., в которой оба художника принимали участие. По возвращении в Россию Мясоедов находит художников, готовых вступить в создаваемое объединение, и занимается утверждением написанного им Устава Товарищества.

На протяжении почти всей оставшейся жизни, за исключением позднего периода с конца 1890-х годов, Мясоедов активно участвовал в жизни Товарищества и относился к нему крайне внимательно и трепетно — как относятся к своему детищу. Мясоедов вместе с Перовым сопровождал первую выставку Товарищества в провинции, чем в дальнейшем стал заниматься наемный сопровождающий.

Судьба Мясоедова как художника—члена Товарищества далеко не всегда складывалась гладко и успешно. Его картины не становились главными произведениями на выставках. Несмотря на менявшийся стиль и тематику картин, часто они становились объектами жесткой критики в рецензиях в различных газетах и журналах конца XIX в.

Тем не менее, картины Мясоедова приобретали коллекционеры. Семь работ художника купил П. М. Третьяков. Сложное финансовое положение вынуждало Мясоедова подолгу торговаться с покупателями, нередко ему приходилось идти на уступки, чтобы получить хотя бы какие-то средства.

К 1880-м годам активность Мясоедова в Товариществе постепенно начинает идти на убыль. Его регулярная включенность в текущие дела уменьшается, все реже он оказывается в составе Правления. Последним значительным делом Мясоедова в Товариществе стал его отчет о первых 15-ти передвижных выставках, опубликованный в 1888 г. В этом отчете у Мясоедова появляется ретроспективный взгляд на историю Товарищества. Он осмысляет его в контексте общей художественной ситуации России, в которой отдает Товариществу центральную роль. Постепенно из новатора-организатора начала 1870-х годов художник становится консерватором и противником того нового, что пыталось внести в Товарищество следующее поколение молодых художников.

Ключевые слова: передвижники, Товарищество передвижных художественных выставок, история выставок, художественный рынок, Григорий Григорий Мясоедов

Anna Skliarevskaia
The National Research University "Higher School of Economics", Russian Federation

Grigoriy Myasoyedov as the Founding Member of the Peredvizhniki Partnership

Grigory Myasoyedov suggested the idea of creating the Peredvizhniki Partnership, however his role in the history of the organization has not been fully studied. Myasoyedov was influenced greatly by his trip around Europe in 1863–1869, during which he visited many museums and exhibitions. The Brussels Exhibition of 1863 made the greatest impression on the artist, while many other exhibitions aroused disappointment. Another important event was the acquaintance with N.N. Ge at the Paris Exhibition in 1867 in which both artists took part. Upon return to Russia, Myasoyedov finds artists who are ready to join the Partnership and is engaged in approving the Charter of the Partnership he wrote.

For almost the rest of his life, except for the late period from the end of the 1890s, Myasoyedov actively participated in the life of the Peredvizhniki Partnership and treated it very carefully and passionately — it was indeed his brainchild. Myasoyedov together with Perov accompanied the first exhibition of the Peredvizhniki in the province.

Myasoyedov as an artist-member of the Partnership was not always successful. His paintings did not become the main works at exhibitions. In various newspapers and magazines of the 19th century there were often critical reviews on his works.

Nevertheless, collectors purchased the paintings of Myasoyedov. P.M. Tretyakov bought seven works by the artist. A difficult financial situation forced Myasoyedov to chaffer with customers. Often he had to make concessions in order to get at least some money.

By the 1880s, Myasoyedov's activity in the Partnership was gradually starting to decline. His last significant contribution to the Partnership became his report

about the first 15 traveling exhibitions, published in 1888. Here Myasoyedov gives a retrospective view of the history of the Partnership. He comprehends it in the context of the overall artistic situation in Russia, in which he gives the Peredvizhniki Partnership a central role. Gradually from the innovator-organizer of the beginning of the 1870s the artist becomes a conservative and an opponent of everything new that the next generation of young artists tried to establish in the Partnership.

Keywords: the Peredvizhniki Partnership, history of exhibitions, art-market, Myasoyedov

Родионова Любовь Витальевна
Российская государственная библиотека, Российская Федерация

Наивные художники русской народной картинки второй половины XIX века

На протяжении долгого периода развития и бытования лубочная картинка в России оставалась творением анонимным. Менялись техники производства, существенно видоизменялся художественный язык и композиционный облик, однако на протяжении всего XVIII и первой половины XIX в. имена авторов, граверов и, зачастую, печатников лубка оставались неизвестными — их упоминания на самих листах отсутствуют.

Ситуация начинает меняться в конце 50-х — начале 60-х годов XIX в., когда производство народных картинок приобретает более интенсивный характер благодаря использованию литографии. Дореволюционные исследователи связывали этот процесс с «порчей» лубка — именно в этот период наблюдается своеобразное упрощение композиции, рисунка, проявляется небрежность исполнения.

Оперативность производства и большие тиражи делают заведения, производящие лубок, выгодным коммерческим предприятием. Расширяющаяся отрасль полиграфического производства требует новых кадров, и если ранее в металлографиях в силу определенной сложности технического процесса работали мастера, имевшие азы художественного образования, то работа в литографских заведениях предполагала упрощение процесса создания печатной формы. В народных картинках в этот период получает

распространение простая техника прямого рисунка по литографскому камню без предварительного эскиза и перевода изображения.

Другой особенностью листовых лубочных изданий становиться авторизация произведений. Ранее, согласно требованиям законодательства, на листах указывались только цензурные разрешения и сведения о владельцах мастерских, издававших картинки, в 50-е годов на самих изображениях изредка встречаются подписи непосредственных исполнителей, хотя значительная часть картинок остается работами неизвестных художников.

Анализ коллекции лубка Российской государственной библиотеки позволяет говорить о том, что в большинстве своем упоминаемые художники работали в небольших провинциальных литографских заведениях, значительная часть упоминаний фамилий относится к изображениям религиозной тематики, или лубочный картинки создавались в мастерских, связанных с монастырями или при них функционировавших. Художественный процесс, его особенности и личности самих мастеров остаются в основном закрытыми, при этом изображения часто являют редкие по иконографии сюжеты и неожиданные композиционные решения вследствие отсутствия профессиональной скованности и серьезных академических навыков рисунка, свойственной наивным художникам.

Период плодотворного развития авторских лубочных картинок второй половины XIX в. непродолжителен: процесс поглощения мелких мастерских крупными типолитографскими заведениями и банкротства провинциальных производств привел к унификации художественного языка и исчезновению самодеятельного творчества. Появление провинциальных центров издания лубочных картинок и самоидентификация создававших их художников совпали с периодом подготовки и проведения реформ Александра II, по-видимому, зафиксировав процессы социально-культурной оттепели, затронувшей разные слои российского общества. Плоды их деятельности не исчезли без следа, растворившись в массовой культуре, но повлияли на графические произведения начала XX в. и участвовали в формировании ранних течений русского авангарда.

Ключевые слова: лубок, русская народная картинка, наивное искусство, народное творчество, примитивизм

Liubov Rodionova
Russian State Library, Russian Federation

Naïve Artists of Russian Popular Prints of the Second Half of the 19th Century

Traditionally Russian popular prints, or so-called "lubki", were anonymous. Methods of production, artistic language and composition underwent substantial modifications. However, during the whole 18th century and the first half of the 19th century the names of authors, engravers and often print workers remained unknown. There is no mentioning of them on the prints.

The situation changes in the end of the 1850s and in the beginning of the 1860s when lubok production became more intensive because of introduction of lithography. Pre-revolutionary researchers related this process with the "spoilage" of popular prints as far as it led to substantial simplifications of composition and drawing and certain inaccuracy.

Intensive production, large circulation and great popularity of lubki made them highly profitable industry. Previously lubok artists used metallographic printing, which was more complicated, and thus had to obtain some basic artistic training. However, in connection with expanding of lubok production in the middle of the 19th century, demand for simplified printing forms rose. Print workers started to use simple technique of drawing straight on lithographic limestone without making sketches.

Another peculiarity of this period is that lubki were not anonymous any more. Formerly, only approval by the censor and the information about workshops was printed. In the 1850s the names of the artists appeared on some lubki as well, though the majority of them still remained anonymous.

The analysis of the lubok collection of the Russian State Library resulted in the following conclusions. First of all, the majority of mentioned lubok artists worked at small provincial lithographic workshops. Secondly, the substantial part of auteur lubki depicted religious themes or were printed in the workshops connected with monasteries. Finally, due to the lack of academic skills and professional restraints of naïve artists, the images often represent rare iconographic themes and unusual compositions.

The period of rapid development of Russian auteur popular prints in the second half of the 19th century was quite short. The process of acquisition of small lithographic workshops by the large ones and bankruptcy of provincial workshops led to the unification of lubok artistic language and the disappearance of amateur art. The growth of provincial centers of lubok production and self-identification of lubok artists coincided with the reforms of Alexander II. Therefore, popular prints of that time seem to reflect the socio-cultural "thaw" which had a major impact on different layers of Russian society. In course of time, they became a part of mass culture and influenced the development of graphic pictures of the 20th century and Russian avant-garde.

Keywords: lubok, Russian popular prints, naïve art, folk art, primitivism

Штольдер Наталья Владимировна
Ассоциация искусствоведов, Российская Федерация

Тайна границ жанра: пейзажная живопись А. Куинджи и Ф. Ходлера

В докладе рассматриваются вопросы границ жанра на примере пейзажной живописи Архипа Куинджи (1842–1910) и Фердинанда Ходлера (1853–1918). В настоящее время один из лидеров европейского символизма привлекает исследователей своим пейзажным творчеством, которое эволюционировало от романтических «видов» в духе А. Калама, от натурных этюдов и реалистических картин швейцарской природы до символистских пейзажей с их особой орнаментикой и мистичностью. Исследование произведений реформатора отечественной пейзажной живописи Куинджи, вызывавшей и споры, и восхищение, по-прежнему остается актуальным. Не только крупные полотна зрелого этапа творчества с их монументальной торжественностью, но и многочисленные небольшие этюды-идеи позднего периода, близкие к понятию «синтеза» в словаре символизма, нуждаются в дальнейшем осмыслении.

Относительные хронологическая близость и географическое расхождение этих мастеров не мешают увидеть определенную синхронность в мировоззрении и близкие подходы в художественном языке, возникающие

в условиях существования многополярных движений и направлений европейской живописи последней трети XIX — начала XX в. Оба художника являлись восхищенными поклонниками природы, пристальными и эмоциональными наблюдателями натуры; в обоих жил экспериментаторский дух. Оба художника были неповторимыми интерпретаторами природы в философском плане: Ходлер опирался на свою теорию параллелизма, Куинджи — на современные знания в области света и цвета, глубокое обдумывание каждого холста. В решении пространства орнаментализм в пейзажах Ходлера встречается с последовательным декоративизмом зрелого Куинджи. Они пересекаются в иконографическом аспекте, обращаясь к сходным мотивам, например: одинокое дерево, группа деревьев, горные вершины, закаты. Их работы сопоставимы в плане обобщения, отбора, применения ритма в организации формы и цвета. В пейзажах Куинджи и Ходлера заложена идея возвышенного, идея «планетности» нашего мира.

В области европейского пейзажа русский и швейцарский художники выделяются одновременно как академические фигуры и крупные преобразователи формы. В их зрелых и поздних работах реалистическое, романтическое, символическое переплетаются в разнообразных соотношениях, что является предметом более пристального рассмотрения. Предлагаемый сопоставительный ракурс исследования дает возможность увидеть, что, с одной стороны, в изучаемую эпоху названными художниками был осуществлен прорыв к новому видению и изображению природы, повлиявший на развитие этого жанра в XX в., с другой стороны, что границы пейзажной живописи уходят в бесконечность, если к ней обращается философ и художник-живописец в одном лице. Тайна границ пейзажного жанра высвечивается в индивидуальном видении, в возможностях многоликих синтезов в передаче образов природы, в неуспокоенных исканиях художников.

Ключевые слова: границы жанра, отечественная и европейская пейзажная живопись, А. Куинджи, Ф. Ходлер, реализм, символизм, реформаторы формы

Natalia Shtolder
The Association of Art Critics, Russian Federation

The Mystery of the Boundaries of the Genre: Landscape Painting by Arkhip Kuinji and Ferdinand Hodler

The report examines the boundaries of the genre on the example of landscape painting of Arkhip Kuinji (1842–1910) and Ferdinand Hodler (1953–1918). Today the researchers are particularly interested in the landscapes of one of the leaders of European symbolism. His creativity evolved from romantic views in the spirit of A. Kalam, from natural sketches and realistic paintings of Swiss nature to symbolist landscapes with their special ornamentation and mysticism. The study of the works of Kuinji — the reformer of Russian landscape painting is also relevant now. Not only the large canvases with their monumental solemnity of the mature period of his creativity, but also numerous small etudes-ideas of the late period need scrupulous study.

In the conditions of existence of the multipolar movements and directions of European painting of the last third of the 19th century — the beginning of the 20th century one can see a certain synchronicity in the worldview of these masters and close approaches in their artistic language. Both artists were admirers of nature, they were attentive and emotional researchers of it. Both artists were unique interpreters of nature in a philosophical aspect. Hodler based his art on his theory of parallelism, Kuinji based his paintings on the current knowledge of light and color. In the composition of landscape space, the ornamentalism of Hodler corresponds to the decorativism of Kuinji. They intersect in the iconography, addressing similar motives. Their painting is comparable in terms of generalization, selection, application of rhythm in the organization of form and color. Their landscapes convey the ideas of the sublime and the "planetary" nature of the universe.

In European landscape painting Kuinji and Hodler stand out simultaneously as academic figures and as innovators. In their mature and late works realistic, romantic, symbolic features are intertwined in various proportions. This is the subject of examination in the present paper. The proposed comparative analysis shows, on the one hand, that these artists made a breakthrough to a new vision and a depiction of nature, which influenced the development of this genre in

the 20th century. On the other hand, the boundaries of landscape painting go to infinity if there is a philosopher and painter in one person. The mystery of the boundaries of the landscape genre is highlighted in the individual vision, in the multifaceted syntheses of the images of nature, in the incessant searches of artists.

Keywords: genre boundaries, domestic and European landscape painting, A. Kuinji, F. Hodler, realism, symbolism, reformers of form

Микутова Анна Михайловна
Государственный Русский музей, Российская Федерация

Пейзажная живопись Г. И. Чороса-Гуркина

Григорий Иванович Чорос-Гуркин — первый представитель коренного населения территории горного Алтая, получивший светское художественное образование и состоявшийся в качестве профессионального художника. Творец находился в сложной ситуации одновременного утверждения культурной обособленности и попыток интеграции в европейскую культуру. Художник выразил свои представления о родной земле в пейзаже — жанре, характерном для европейской культуры, используя освоенные им европейские изобразительные средства. Его имя известно широкому кругу российских искусствоведов, историков искусства, этнографов, но особенности его творчества, его роль в сибирском искусстве еще далеко не ясны.

Г. И. Чорос-Гуркин является одним из самых известных художников начала XX в., работавших на территории Сибири, и в таком качестве является знаковой фигурой для культурной валидации региона: на его работы активно ссылаются для утверждения самобытности алтайской живописи в европейском контексте. Несмотря на большое количество и разнообразие материалов (свидетельств современников, архивных документов, каталогов выставок), собственно живопись и особенности преломления академического образования в сознании художника — выходца из коренного населения Сибири до сих пор не становились объектом научного изучения. Основной корпус литературы составляют исследования биографии

художника, в которых научный анализ произведений и биографического контекста подменен художественной критикой.

Работы Г. И. Чороса-Гуркина сохраняют в себе черты традиционного происхождения, несмотря на серьезную пейзажную школу Академии художеств. Условно творчество этого художника можно разделить на три части: литературное наследие, письма художника после смерти были изданы в качестве художественной литературы; этнографические зарисовки — портретные зарисовки коренных народов Сибири на территории Алтая, Монголии и Тувы, зарисовки предметов быта, шаманская атрибутика, могильники, петроглифы; и живописное наследие. В свете его литературного и этнографического наследия его творчеству предписывается излишняя этническая составляющая.

Живописные полотна насыщены мифологическими образами, которые воплощаются в пейзаже на глубоком эмоциональном уровне. Автор сочиняет сюжеты сам и вкладывает в них глубокий сакральный смысл. Наиболее яркое отражение это явление находит в серии работ «Озеро горных духов». Однако исследование этой чрезвычайно интересной области сопряжено с огромными трудностями: мифологическая составляющая полотен Г. И. Гуркина очевидна на интуитивном уровне, но ее очень сложно связать с конкретными образами, она ускользает от научного описания и анализа.

Творчество художника полно противоречий в сочетании европейского и этнического. Интеграции этнического начала и европейской живописной традиции не случилось. Область зримого выражения этнического своеобразия Алтая — графика и текст, а пейзаж рассматривается в свете изучения его текстов и графики.

Ключевые слова: живопись, Алтай, этнография, пейзаж

Anna Mikutova
State Russian Museum, Russian Federation

Landscape Painting by Grigory I. Choros-Gurkin

Grigory I. Choros-Gurkin is the first representative of indigenous people on the territory of mountainous Altai who got secular artistic education and became a professional painter. As a creator, he was in a difficult situation of simultaneous establishing cultural separateness and attempts of integration into European culture. Having got familiar with academic art, the painter set a task of transmitting the atmosphere of Altai in landscape — a genre characteristic of European culture. Having understood the difficulty of realizing this task by using only European artistic tools he had mastered, he began to use also graphics and literary creation. His name is known to a wide range of Russian art critics, historians of art, ethnographers, but characteristics of his art, his role in the Siberian art have not yet been thoroughly examined.

G. I. Choros-Gurkin is one of the most famous painters of the early 20th century who worked on the territory of Siberia and, as such, is a symbolic figure for cultural validation of the region. Despite the big number and variety of materials (testimonies of contemporaries, archive documents, exhibition calatogues), the painting and peculiar reflection of academic education in the mind of an artist of indigenous Siberian descent have been an object of art criticism rather than deep scientific studying.

Creations of this painter can be conditionally divided into three parts: literary legacy (poems in prose, letters); ethnographic sketches including portrait sketches of indigenous people of Siberia on the territory of Altai, Mongolia and Tyva, sketches of household items, shamanist attributes, burial grounds, petroglyphs; and painting legacy. Distribution of meanings among these areas of G. I. Gurkin's creation has not yet been studied; texts and graphic of the painter had a great influence on the perception of the pictures. The paintings are often interpreted in the light of exaggerated ethnic specifics.

In actual fact mythological images are clearly present in his landscapes at a deep emotional level. But the research of this extremely interesting area is connected with enormous difficulties: the mythological component of Gurkin's pictures is obvious at an intuitive level, but it is very difficult to connect it with some

specific pictural characteristics of his paintings, it slips away from scientific description and analysis.

He was a pioneer who aimed to reconcile European and ethnic origins in his works. Aspiring to make European means serve for the expression of ethnic specifics, he faced certain difficulties. That is why he was not restricted to the silence of painting: graphic and text became his area of explicit expression of ethnic uniqueness of Altai.

Keywords: painting, Altai, ethnography, landscape

Федоренко Юлия Николаевна
Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, Российская Федерация

Здание Оружейной палаты К. А. Тона в контексте музейного строительства XIX века

На протяжении XIX столетия формируется типология музейного здания, в которой можно выделить три стилистических направления. Первое из них обращается к античной архитектурной традиции и использует формы древней храмовой архитектуры, представляя музей как храм искусства. Самыми яркими примерами этого направления служат теоретические разработки Ж. Л. Н. Дюрана и такие постройки, как Глиптотека в Мюнхене Л. фон Кленце, Старый музей в Берлине К. Ф. Шинкеля, Британский музей Р. Смёка, Керченский музей древностей Д. Торичелли. Следующее направление называют романтическим, его можно охарактеризовать как ретроспективное обращение к предшествующим эпохам, чаще всего к эпохе Возрождения. Такими постройками являются Пинакотека в Мюнхене Л. фон Кленце, Дрезденская картинная галерея Г. Земпера, Национальный музей в Праге Й. Шульца.

Во второй половине XIX в. формируется третье направление музейного зодчества, использующее элементы национальной архитектуры. Примерами могут служить Музей естественной истории в Лондоне А. Уотерхауза, Рейксмузеум П. Кёйперса, Исторический музей в Москве В. Шервуда, фасад Третьяковской галереи в Москве В. М. Васнецова. Особое место

в этом ряду занимает Оружейная палата Московского Кремля. Как среди отечественных музеев, так и среди зарубежных, это самое раннее здание, построенное с использованием деталей национального зодчества. Оружейная палата, построенная Константином Андреевичем Тоном в 1844–1851 гг. на Боровицком холме, является частью Большого Кремлевского дворца: анфилада второго этажа переходила в парадные залы дворца. К. А. Тон не акцентирует внимание на фасаде музея, оформляя его теми же мотивами русской архитектуры XVII в., что и дворец: резные белокаменные колонны, спаренные узкие арочные окна. В интерьерах видят отсылку к готическому стилю: высокие сводчатые потолки, пучки колонн, так как именно готика в этот период считалась «историческим стилем». Помещения музея построены по дворцовому, анфиладному принципу, но архитектор выделяет один зал, помещая в стороне от оси помещений купольный зал, предназначенный для царских регалий и символизирующий сакральное пространство. Музей, хранящий сокровища русских правителей, как с помощью размещения экспонатов, так и архитектурно, наглядно демонстрировал официальную государственную идеологию.

На примере Оружейной палаты наглядно прослеживается, что музейное зодчество России находило свое решение для актуальных задач музейного строительства, но при этом развивалось в русле общеевропейских тенденций.

Ключевые слова: Оружейная палата, музейная архитектура, архитектура XIX века

Fedorenko Yuliya
Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture of Ilya Glazunov, Russian Federation

The Building of the Armory Chamber by K. Ton in the Context of the Construction of Museum Buildings in the 19th Century

In the 19th century types of museum buildings were formed. There were three main stylistic directions. The first of them represents the museum as a temple of art, and therefore uses the forms of ancient temple architecture. The most vivid

examples of the type are the theoretical elaborations by J. N. L. Durand and such edificies as the Glyptothek in Munich by L. von Klenze, Altes Museum in Berlin by K. F. Schinkel, the British Museum by R. Smoke, the Kerch Museum of Antiquities by D. Toricelli. The second trend, called the Romantic one, can be defined as a retrospective reference to earlier epochs. Such buildings are the Pinakothek in Munich by L. von Klenze, the Old Masters Gallery in Dresden by G. Semper, the National Museum in Prague by J. Schultz.

In the second part of the 19th century the third direction of the museum architecture was formed. The examples of it are the Museum of Natural History in London by A. Waterhouse, the Rijksmuseum by P. Cuypers, the Historical Museum in Moscow by V. Sherwood, the Tretyakov gallery in Moscow by V. Vasnetsov. The Armory Chamber of the Moscow Kremlin takes a special place. It is the first building constructed with the use of elements of national architecture, both among national and foreign museums. The Armory, built by Konstantin Andreyevich Ton in 1844–1851 on Borovitsky hill, is a part of the complex of the Grand Kremlin Palace. Architecturally, the Museum is not emphasized separately, it is an extension of the Imperial residence: the enfilade of the second floor passes into the ceremonial halls of the Palace. K. Ton uses the motifs of Russian architecture of the 17th century for the facade decoration: white-stone carved columns, narrow paired arched windows. The interiors are decorated with a reference to the Gothic style: high vaulted ceilings, fasciculate columns, since it was Gothic in this period that was considered as a "historical style". Aside from the common axis of the premises there is a domed hall, designed for the Royal regalia and symbolizing the sacred space. The Museum, which preserves the treasures of the Russian rulers, clearly demonstrated the official state ideology, both through the collection as well as architecture.

On the example of the Armory it can be clearly seen that the museum architecture of Russia found its solution to the actual problems of museum construction, while also developing in line with European trends.

Keywords: Armory Chamber, museum architecture, 19th century architecture

Берташ Александр Витальевич
Санкт-Петербургский государственный университет, Германия

Прибалтика и Санкт-Петербург: особенности храмостроительства второй половины царствования императора Александра II

Храмостроительство, особенно в русской архитектуре, по словам И. Л. Бусевой-Давыдовой, всегда «в наибольшей степени выражало культурные интенции эпохи», являлось сферой приложения лучших архитектурно-художественных сил и, как ни парадоксально, свободы творчества: в рамках достаточно «широкого» канона, предполагавшего, в первую очередь, возможность совершения литургии, использовались здания различной типологии. Примером является церковное строительство в период «великих реформ» в границах условного Северо-Западного региона Российской империи, который отличался сочетанием областей, разнообразных по вероисповеданиям, истории, культуре: столицы, ее провинциальной «округи» (Санкт-Петербургская и соседние губ.) и так называемого «национальной окраины» — Остзейского края с преимущественно протестантским населением и особым законодательством. Интенсификация храмостроительства происходила и в Санкт-Петербургской губернии (на средства прихожан), но максимального масштаба (за всю историю православного церковного строительства в Прибалтике) оно достигло в Лифляндии в 1870-е годы (только в 1871–1873 гг. — 33 церкви). Целью было обеспечение молитвенными помещениями новых приходов, которые появились вследствие массового перехода в православие латышских и эстонских крестьян в 1840-е годы. Определяющим фактором стало выделение императором в 1869 г. государственных средств через МВД, намного превосходящих прежние субсидии (800 тыс. руб.). Особый интерес представляет стилистика храмов, разнообразие которой, наряду с наиболее распространенным русским стилем, вписывается в парадигму либерального царствования Александра II. Если эволюция русского стиля, особенно в столице, прослеживается достаточно отчетливо, то о «границах» других стилевых направлений — «русско-романского», «византийского» и др., наиболее распространенных именно в данный период, этого не ска-

жешь. Во второй половине правления царя-освободителя в Санкт-Петербурге присутствует максимальное разнообразие форм сооруженных тогда 13 церквей: «русско-романский», русский «тоновский» и «романовский», «византийский» стили. В Санкт-Петербургской губернии определяющую роль играли образцовые проекты храмов в русском стиле его основоположника К. А. Тона. Наконец, в Прибалтийских губерниях строительство было передано рижским архитекторам, получавшим образование в Санкт-Петербурге, Берлине и Риге. Можно утверждать, что в ходе «церковно-строительной операции», как она называлась, произошло формирование «рижской церковно-строительной школы», наподобие современной ей «ганноверской школы». Она включила «русско-романские» формы и ряд элементов местной традиции (открытая кладка из булыжного камня, «готические» шатры и др.). Географические границы, местные традиции и политические условия определили основные «векторы» храмостроительства.

Внестоличное церковное строительство Северо-Запада данного времени предстает как результат коллективной социальной деятельности. Отличия в характере заказа, источниках финансирования и местной строительной традиции определили фактическую обособленность стилей церковной архитектуры двух соседних регионов. Однако индивидуальный почерк архитекторов-проектировщиков (И. И. Буланов, К. К. Вергейм, Н. П. Гребенка, Г. И. Карпов, А. И. Кракау, К. А. Кузьмин, П. Ю. Сюзор, Ф. С. Харламов, И. В. Штром, М. А. Щурупов в Санкт-Петербурге; Я. Бауманис, Р. Пфлуг, Г. Шель, А. Эдельсон в Риге и др.) вносил разнообразие в художественный образ строившихся как в Прибалтике, так и в русских губерниях Северо-Запада эклектичных церквей.

Ключевые слова: русский стиль, эклектика, рижская школа, Прибалтийские губернии, император Александр II, православное храмостроительство, русско-романский стиль, Санкт-Петербургская губерния, переход в православие, латышские крестьяне, эстонские крестьяне

Alexander Bertash
Saint Petersburg State University, Germany

The Baltic States and St. Petersburg: Features of the Church Architecture of the Second Half of the Reign of Emperor Alexander II

Church architecture, especially in Russia, according to I. L. Buseva-Davydova, was always the best to "express cultural intentions of the era". It was the sphere of application of the best architectural and artistic forces. Somewhat paradoxically, it was also the spere of freedom of creativity: within the framework of a fairly "broad" canon that primarily presupposed the possibility of celebrating the liturgy, various types of buildings were developing. A good example is the construction of churches during the period of the "Great Reforms" in the Northwestern district of the Russian Empire. That area was distinguished by a combination of areas with different religion, history and culture: the capital, its provincial "district" (St. Petersburg province and neighboring provinces) and so-called "National outskirts" — the Baltic Sea with predominantly Protestant population and special legislation. Intensification of church construction also took place in St. Petersburg province (at the expense of parishioners), but it reached its peak (in the history of Orthodox church building in the Baltic States) in Livonia in the 1870s (e.g. 33 churches were built in 1871–1873). The main aim was to provide the new parishes with prayer rooms, which was necessary due to the mass conversion to Orthodox Christianity of Latvian and Estonian peasants in the 1840s. The decisive factor was the allocation by the Emperor of state funds through the Ministry of Internal Affairs in 1869, which exceeded the previous subsidies (800 thousand rubles). Of particular interest is the style of churches, the diversity of which, along with the most common Russian style, fits into the paradigm of the liberal reign of Alexander II. While the evolution of the Russian style, especially in the capital of the country, can be traced quite distinctly, the "borders" of other stylistic trends, such as "Russian-Romanesque" and "Byzantine" could hardly be discerned. In the second half of the reign of "The Emperor-Liberator", a maximum variety of stylistic forms of the thirteen churches erected at that time in St. Petersburg could be found: "Russian-Romanesque" style, Russian "Konstantin Ton's style", Russian "Romanov's style",

and "Byzantine style". In St. Petersburg province the most significant were exemplary church projects in the variation of Russian style created by its founder, Konstantin Ton. Finally, in the Baltic provinces, construction of churches was delegated to Riga architects who completed their education in St. Petersburg, Berlin and Riga. Arguably during the "church-building operation", as it was referred to at that time, "Riga church-building school" was formed, which can be compared to "Hannover school". It included "Russian-Romanesque" forms and a number of elements of the local tradition (e.g. masonry made of cobblestone, "gothic" tented roofs, etc.). Geographical boundaries, local traditions and political conditions were the main factors that determined the primary "vectors" of church construction.

The church construction of the Northwestern region outside the capital of that period appeared to be a result of collective social activity. Differences in a type of commission, as well as in the amount of available financial resources, and variability of local construction traditions determined the isolation of the styles of church architecture of the two neighboring regions. However, the individual style of the architects (e.g. Bulanov, Vergeim, Grebenka, Karpov, Krakau, Kuzmin, Suzor, Kharlamov, Shtrom, Shchurupov in St. Petersburg, and Baumanis, Pflug, Shel, Edelson in Riga) varied the artistic image of eclectic churches of both the Baltic States and the Russian provinces of the North-West.

Keywords: Russian style, eclecticism, Riga school, Baltic provinces, emperor Alexander II, orthodox church construction, Russian-Romanesque style, St. Petersburg Province, conversion to Orthodox Christianity, Latvian peasants, Estonian peasants

Чукчеева Мария Александровна
Европейский университет в Санкт-Петербурге, Российская Федерация

Русская историческая живопись и проблема «национального» в отечественном изобразительном искусстве в русской прессе 1860-х годов

Вопрос о существовании национальной школы живописи был одним из центральных для русской художественной критики 1860-х годов. Имен-

но в его контексте следует рассматривать дискуссии о проблемах жанров, центральных для отечественного искусства той поры, — бытового и исторического. Русские критики в начале 1860-х годов почти единодушно отмечали упадок исторической живописи. Некоторые из них подчеркивали, что историческая живопись — не национальное искусство и замедляет процесс становления русской школы живописи, для некоторых же застой в исторической живописи был равноценен упадку изобразительного искусства. Возможный сценарий развития исторической картины на русской почве критики видели: во-первых, в соединении с жанровой живописью, во-вторых, в обращении к отечественной истории.

1860-е годы были переходным периодом для русской исторической живописи. Формально она все еще оставалась на верхушке иерархии жанров, однако внимание публики привлекали бытовые картины из современной жизни. Жанровая живопись оказала существенное влияние на изменение исторической живописи, постепенно изображения героических деяний стали уступать повседневным сценам «старых времен».

«Исторический жанр» ("genre historique"), который активно развивался с 1830-х годов в европейском изобразительном искусстве, только в эти годы стал формироваться в России. В 1860-е годы художники начинают эпизодически обращаться к сюжетам из русской истории, однако выбор изображения тех или иных эпизодов отечественного прошлого иногда вызывало недоумение критиков (например, сюжет программы 1861 г. «Софья Витовтовна на свадьбе Василия II Темного срывает пояс с Василия Косого»). Редкое обращение художников к отечественной истории и странность в выборе тем из прошлого находили различные оценки среди критиков: одни указывали на недостаточную изученность русской истории, другие на пробелы в образовании художников.

Несмотря на то, что внимание отечественных исследователей привлекала историческая картина этого периода, дискуссии вокруг исторического жанра до сих пор подробно не рассматривались. Проанализировав статьи о художественной жизни, помещенные в газетах и журналах 1860-х годов, мы покажем: как оценивали русскую историческую живопись критики того времени, какие задачи они ставили перед историческим живописцем, ответим на вопрос о том, могла ли быть, по их мнению, перспектива развития исторического жанра в России.

Ключевые слова: историческая живопись, исторический жанр, национальное, критика, русская пресса.

Maria Chukcheeva
European University at Saint-Petersburg, Russian Federation

Russian History Painting and the Problem of "National" in Russian Art as Reflected in Russian Press of the 1860s

The question of the existence of the national school of painting was one of the central in Russian art criticism of the 1860s. It is in this context that the discussions on Russian history and genre painting of the time should be approached. At the beginning of the 1860s Russian critics indicated the decline of Russian painting. Some of them emphasized that history painting is not national art for Russia and it slows down the formation of Russian school of painting. Others supposed that the decay of history painting is equal to the decline of fine arts on the whole. Russian critics supposed that history painting in Russia should be connected to genre painting and the subjects should be borrowed from national history.

The 1860s were the transitional period for the Russian history painting. Formally history painting topped the hierarchy of genres, however, the scenes from modern everyday life were more attractive for Russian public. Genre painting had a significant impact on the history painting. Gradually images of the feats of heroes gave way to scenes of the everyday life from the old times.

"Genre historique" which was actively developed since 1830s in European art, was formed in Russia only in the 1860s. In this period artists started to turn to the subjects from national history. However, the choice of the subject somtimes bewildered the critics (for example, the program of 1861 "The Grand Duchess Sophia Vitovtovna Tears from the Prince Vasily the Squint a Girdle, that Had Once Belonged to Dmitry Donskoy, at the Wedding of the Grand Duke Vasily the Blind in 1433").

Some critics explained the fact that subjects from Russian history were rarely depicted and those chosen were sometimes rather strange due to insufficient knowledge of the Russian past, the others connected this to problems of artists' education.

Despite the fact that Russian art historians paid attention to history painting of this period, the discussion around the historical genre have not yet been examined. The paper offers analysis of articles about artistic activity of the 1860s in the newspapers and magazines and demonstrates how critics estimated Russian history painting, which artistic tasks they thought to be important, and how they defined the perspective of the development of history painting in Russia.

Keywords: history painting, historical genre, national, critics, Russian press

Чернышева Мария Александровна
Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация

Ходорковская Елена Семеновна
Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация

Борис Годунов в оперном и изобразительном искусстве эпохи Великих реформ: парадоксы репрезентаций

На рубеже 1860–1870-х годов образ Бориса Годунова, спустя 40 лет после выхода из печати пушкинской трагедии, неожиданно вновь приковывает к себе внимание русской публики. За снятием в 1866 г. цензурного запрета на представление пьесы Пушкина в 1870 г. следует ее первая постановка. В 1869 Модест Мусоргский завершает первую редакцию своего «Бориса Годунова» и в 1870 г. отдает его на суд дирекции Мариинского театра (премьера оперы состоялась после ряда серьезных переделок в 1874 г.). Все в том же 1870 г. Алексей Толстой публикует заключительную часть своей исторической трилогии, трагедию «Царь Борис» (поставлена в 1881 г.).

Явление сложной, противоречивой фигуры Годунова на авансцене публичного театрального пространства не случайно стало возможным в период либерального, реформаторского правления Александра II. В то же время главные произведения, посвященные Годунову, — драма Пушкина и опера Мусоргского — быстро сошли со сцены: сознательный отход от жанровых канонов (трагедии и исторической оперы, соответственно)

оказался для публики и критики неодолимой преградой. Можно утверждать, что беспрецедентная фигура Бориса как предмет репрезентации стимулировала и оправдывала поиски неконвенциональных решений в области самой репрезентации, предопределившей, в свою очередь, рецепцию общепризнанных шедевров.

В области живописи, скульптуры и графики этого времени складывается совершенно иная ситуация: здесь мы не обнаруживаем ничего хотя бы отдаленно напоминающего интерес к Борису Годунову в драматургии и музыкальном театре. Памятник Тысячелетию России, воздвигнутый в 1862 г., игнорирует персону Годунова. Среди картин, созданных в первой половине — середине XIX в., нет ни одного знаменитого изображения этого царя. Более того, в 1850–1870-е годы на академических и передвижных выставках вообще отсутствовали картины, запечатлевающие Бориса Годунова. Мы встречаем здесь только несколько сюжетов из его эпохи, связанных с убийством царевича Дмитрия (по приказу Бориса, как считалось тогда с подачи Карамзина), с убийством Федора, сына Годунова, с самозванцем Лжедмитрием I (Григорием Отрепьевым). Некоторые из них, например, картина Григория Мясоедова «Побег Григория Отрепьева из корчмы» (1862), снискали успех у публики. Немногочисленные сцены с Борисом Годуновым или из его эпохи мы находим в графике. К этому нужно добавить работы художников над декорациями и костюмами к театральным постановкам о Борисе, из которых, однако, тоже не возникает внятного и суггестивного образа этого царя. Напрашивается мысль, что сложность и противоречивость фигуры Годунова была препятствием для его репрезентации в живописи и скульптуре.

Итак, те исключительные особенности личности и судьбы Бориса Годунова, которые в литературе и музыке породили порывающие с жанровыми канонами, но выдающиеся произведения, в изобразительном искусстве спровоцировали то, что можно назвать репрезентационной лакуной. Чем это объяснить? Какой свет это проливает на сущностные, а также на определяемые временем и местом границы между разными художественными медиа? Вот вопросы, на которых мы сосредоточимся в нашем докладе.

Ключевые слова: русское искусство XIX века, Борис Годунов, Пушкин, Мусоргский, Карамзин, Мясоедов, Шварц

Maria Chernysheva
Saint Petersburg State University, Russian Federation

Elena Khodorkovskaya
Saint Petersburg State University, Russian Federation

Boris Godunov in Opera and Visual Arts of the Era of the Great Reforms. Paradoxes of Representations

At the turn of the 1860s and 1870s, 40 years after the publication of Pushkin's "Boris Godunov" the image of this tsar unexpectedly attracted the attention of Russian public again. In 1866 the censorship ban on the presentation of Pushkin's play was lifted and in 1870 the tragedy was first staged. In 1869 Modest Mussorgsky completed the first version of his "Boris Godunov" (the opera's premiere took place after a number of serious alterations in 1874). In 1870 Alexey Tolstoy published the final part of his historical trilogy, the tragedy "Tsar Boris" (staged in 1881).

The rise of the complex, contradictory image of Godunov in the foreground of the theatrical public space became possible only during the liberal, reformist rule of Alexander II. At the same time the main works dedicated to Godunov (Pushkin's tragedy and Mussorgsky's opera) quickly disappeared from the stage. The reason was that Pushkin and Mussorgsky consciously departed from the genre canons (those of tragedy and historical opera) and this created a problem for the public and critics. We assume that the unprecedented figure of Boris as the object of representation stimulated and justified the search for non-conventional solutions in the field of representation itself, which in its turn determined the reception of the masterpieces.

In painting, sculpture and graphics of this time the situation was completely different. Here we find nothing similar to Godunov's phenomenon in drama and musical theater. The monument to the Millennium of Russia, erected in 1862, ignored Boris Godunov. Among the paintings created in the first half — the middle of the 19th century, there are no famous images of this tsar. Moreover, in the 1850–1870s at both Academic and the Travelling ("Wanderers") exhibitions there were no paintings that depicted Godunov personally. One could find here only a few subjects from his epoch, connected with the murder of

Tsarevich Dmitry (by the order of Boris as was believed then in accordance with Karamzin), the murder of Godunov's son Fyodor and the imposter False Dmitry I (Grigoriy Otrepyev). Some of them, for example, Grigoriy Myasoyedov's painting "The Escape of Gregoriy Otrepyev from the Inn" (1862), gained success with the public. A few scenes with Boris Godunov or from his era were present in graphics. In addition, it is necessary to mention the scenography and costumes to the theatrical productions devoted to Boris, although no bright and interesting images of this tsar were created in the visual arts. We suppose that the complexity and inconsistency of the figure of Godunov became an obstacle to his representation in painting and sculpture.

So, those exceptional features of the personality and destiny of Boris Godunov that in literature and music gave birth to nonconventional but outstanding works, in visual arts provoked what can be called a representational lacuna. How can we explain this? And how such an explanation can be used in our reflections on the boundaries, both essential as well as determined by time and place, between different artistic media? Here are the questions that will be in the focus of our report.

Keywords: Russian art of the 19th century, Boris Godunov, Pushkin, Mussorgsky, Karamzin, Myasoyedov, Schwarz

Васина Екатерина Владимировна
Государственная Третьяковская галерея, Российская Федерация

«Поэма семи сказок» В. М. Васнецова. Биографический контекст начала XX века

Целью доклада станет исследование биографии В. М. Васнецова (1848–1926) с 1898 по 1926 гг. в аспекте его работы над картинами «Поэмы семи сказок».

В 1898 г. П. М. Третьяков приобрел картину «Богатыри» В. М. Васнецова, которая заняла свое место в Галерее незадолго до смерти коллекционера. Эта картина часто воспринимается как венец художественной деятельности Васнецова, после которого начался закономерный упадок, поэтому проблема позднего творчества художника в многочисленных биографи-

ческих исследованиях практически никогда не поднималась. И, тем не менее, именно после 1898 г. В. М. Васнецов нашел единомышленников и стал членом обществ, ставивших своей целью сохранение и возрождение традиционной русской культуры. В частности, в 1915 г. он стал членом-учредителем «Общества возрождения художественной Руси». В это же время он принимал активное участие в выставочной деятельности: организовал шесть персональных выставок, участвовал в коллективных выставках «Мира искусства», «36 художников», «Союза русских художников», экспонировал свои произведения на международных выставках в Италии, Германии, Швеции и США. Чаще всего В. М. Васнецов выставлял свои религиозные картины или уже хорошо известные произведения на сюжеты русского народного фольклора, реже — жанровые работы. Новые произведения, в частности «Поэма семи сказок», никогда не покидали стен мастерской. Васнецов по неизвестным нам причинам никогда не показывал эти полотна широкой публике, их видели немногие: родственники, друзья-художники, близкие ему коллекционеры и священники Троицкого храма Московского подворья Свято-Троицкой Сергиевой лавры, прихожанином которого он был долгие годы. Над этой серией, задумав ее в 1901 г., В. М. Васнецов продолжал работать до своей смерти в 1926 г. Однако, судя по изобразительному материалу, можно предположить, что большинство полотен было завершено уже во второй половине 1910-х годов. В настоящее время «Поэма семи сказок» мало изучена и воспринимается изолированно от деятельности художника этого периода. Поэтому для всестороннего ее изучения необходимо определить биографический контекст, повлиявший на мировоззрение автора и эволюцию замысла его произведений.

Ключевые слова: русское искусство начала XX века, В. М. Васнецов, Поэма семи сказок

Ekaterina Vasina
The State Tretyakov Gallery, Russian Federation

"Poem of the Seven Fairy Tales" by Victor Vasnetsov. Biographical Context of the Early 20th Century

The paper examines the biography of Victor Vasnetsov (1848–1926) from 1898 to 1926 in the aspect of his work on the series of paintings "Poem of the Seven Fairy Tales".

In 1898 Pavel Tretyakov purchased Vasnetsov's picture "Bogatyri" ("Epic Heroes") which took its place in his gallery shortly before the death of the collector. This picture is often perceived as the climax of Vasnetsov's artistic activity, after which a decline did start, and therefore his late still remains unstudied. Nevertheless, it was after 1898 that Vasnetsov found like-minded people and became a member of societies aimed at preservation and revival of traditional Russian culture. In 1915 he became a founding member of the Society for the Revival of Artistic Russia. At the same time he actively participated in exhibitions: he organized six personal exhibitions, participated in collective exhibitions of the "World of Art", "36 artists", "Union of Russian Artists", exhibited his works at international exhibitions in Italy, Germany, Sweden and the USA. Most often, Victor Vasnetsov exhibited his religious paintings or already well-known works on the subjects of Russian folklore, less often — genre works. New works, in particular "Poem of the Seven Fairy Tales", never left the walls of the studio. For unknown reasons Vasnetsov never showed these paintings to the general public, they were seen by the few: relatives, friends, artists, close collectors and priests of the Moscow metochion of the Holy Trinity of St. Sergius Lavra, a parishioner of which he was for many years. He conceived the series in 1901 and worked on it until his death in 1926. However, judging by the pictorial material, it can be assumed that most of the canvases were completed already in the second half of the 1910s. Currently, the "Poem of Seven Fairy Tales" is poorly understood and is perceived in isolation from the activity of the artist of this period. Therefore, in order to study it comprehensively, it is necessary to define the biographical context that influenced the worldview of the author and the evolution of the design of his works.

Keywords: Russian art of the beginning of 20th century, V. M. Vasnetsov, Poem of the Seven Fairy Tales

Торбик Владимир Сергеевич
Санкт-Петербургский государственный университет, Российская Федерация

Черты традиций и новаторства в мебели Санкт-Петербургских фабрик в начале XX века.

В докладе, на основании анализа деятельности мебельных фабрик Санкт-Петербурга в начале XX века, делается попытка дать характеристику самобытности мебельных форм этого довольно короткого этапа ее эволюции.

В производстве художественной мебели в это время складывается парадоксальная ситуация. Возникает новый стиль, новизна приемов которого декларативно отражена в его названии — модерн. Однако идеи нового искусства приемлют только определенные круги общества, его рафинированная верхушка. Так было во все времена. Оригинальность ситуации этого этапа состоит в том, что с арены не уходит, а, наоборот, наращивает обороты подход к созданию предмета, который использовался в предшествующее время. Эклектика как метод проектирования мебели в начале XX века значительно популярнее модерна. Предметы, созданные в формах исторических стилей, составляют львиную долю производимой в этот период мебели.

Внимание исследователей совершенно естественно направлено на изучение передовых, прогрессивных идей, определяющих магистральные пути эволюции искусства. Однако в ситуации, возникшей в начале XX века, требуется изучение и этой непрогрессивной линии эволюции художественной мебели. Анализ источников информации показывает совершенно новый подход к созданию мебели в формах исторических стилей. Кардинально изменилась ситуация — как в отношении знаний об исходных формах исторических стилей, так и способах производства мебели. Промышленная революция подвергла кардинальному пересмотру подход к созданию объектов материальной культуры и мебели в частности. Анализ деятельности мебельных фабрик Санкт-Петербурга в начале XX века

позволяет детально разглядеть характерные черты предметов мебельного убранства этого времени.

Первый и неожиданный вывод состоит в том, что с расширением производств происходит специализация фабрик на выпуске мебели определенных стилистических предпочтений, изготовленной в определенной технике. Например, такие крупные предприятия, как фабрики Платонова и Тарасова, в этот период совсем не выпускали мебель модерна. Только мебель эклектики. Основная продукция — окрашенная (эмалированная) мебель для гостиных и спален в стиле Людовика XVI (классицизм). Однако это эклектика иного качества. Как явствуют из записи в книгах заказов, это была эклектика, вооруженная высоким уровнем знаний о характерных особенностях не только исторических стилей, но и своеобразии их черт в разных странах. Встречаются заказы на мебель не просто ренессанса, а французского, голландского, английского, итальянского его прочтения. Интерпретация форм мебели этих стилей в начале XX века приобретает определенные, конкретные формы. Как было указано, они возникли на базе знакомства проектировщиков с памятниками мировой культуры. Доступны стали не только внешние признаки стиля, но и внутренние закономерности соподчинения формы и декора. Особое внимание в докладе уделено технологиям XX века, основанным на использовании машин и механизмов. Их появление позволило выполнять детали с высокой точностью, и, соответственно, шире использовать изящные и тонкие элементы без утери прочности соединений. К тому же была освоена технология массового производства высококачественной отделки поверхностей окраской, которую сегодня называют «французский лак», а в начале XX века называли эмалированием. Выводы базируются на анализе архивных документов, не публиковавшихся ранее.

Ключевые слова: мебель, эклектика, модерн, фабрика, французский лак

Vladimir Torbik
Saint Petersburg State University, Russian Federation

Traditions and Innovation in Furniture of St. Petersburg Factories in the Early 20th Century

The aim of this research is the analysis of the production of main furniture factories of St. Petersburg at the beginning of the 20th century. During this short, but very interesting period the forms of furniture had many different variants.

The situation in the art of furniture then was rather paradox. A new style, i.e. Modern, did emerge. But its ideas were actual only for the top of the society. The originality of the situation of this period is in the fact that there were much more pieces of furniture designed in the forms of historical styles, then those in modern forms.

The attention of the researchers is mainly focused on the study of new, progressive forms. But it is necessary to take into account all tendencies in the production of furniture. Analysis of the sources of information shows quite a new method in the design of the pieces in the historical forms.

At this time the level of knowledge about historical styles and the methods of manufacturing became different from the previous period. The analysis of the activity of furniture manufactures of St. Petersburg at the beginning of the 20th century allows us to study in details the most typical features of the pieces of furniture. The first and rather unexpected conclusion is that the largest factories, such as factories of Platonov and Tarasov, did not produce the furniture in the forms of Modern style at all, but only in eclectic forms.

The main part of the production is painted furniture for bedrooms and living rooms in the style of Louis XVI. But as it is clear from the documents, it was a new method, armed with the deep knowledge not only about the main character of the historical style, but also about its distinguishing features in different countries. In the documents there are orders for the furniture in the forms of Italian, French and Holland Renaissance. Special attention was paid to the technologies of the 20th century, which allowed making details with high accuracy without losing the durability of joins.

Keywords: furniture, eclectic, modernism, factory, French lacquer

Юдин Михаил Олегович
Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, Российская Федерация

Сотрудничество русских ювелирных фирм с профессиональными художниками во второй половине XIX — начале XX века. К вопросу о границах между видами искусства

Вторая половина XIX — начало XX в. — время расцвета отечественного ювелирного искусства, его триумфального выхода на мировой художественный рынок. В лучших произведениях этого периода высокий уровень технического исполнения соединялся с выдающимися художественными достоинствами.

Последнее обстоятельство во многом было обусловлено привлечением к работе над изделиями профессиональных художников. Следует отметить, что острая необходимость в этом осознавалась практически со времени возникновения русской золото-серебряной промышленности.

Так, все проекты по созданию Академии художеств уделяли особое внимание декоративному творчеству. В результате в ее «Штате» 1764 г. были предусмотрены многие прикладные дисциплины, а в 1780-е годы в Академии существовал отдельный «класс золотых дел мастерства».

Однако именно со второй половины XIX столетия сотрудничество золото-серебряных предприятий с профессиональными художниками приняло широкий, невиданный ранее размах. Крупные ювелирные фирмы могли позволить себе заказывать эскизы у знаменитых скульпторов, архитекторов и даже живописцев. Например, облик изделий фирмы Овчинникова в разные годы определяли: И. Н. Борников, В. С. Бровский, В. М. Васнецов, В. А. Гартман, Л. В. Даль, А. И. Жуковский, А. А. Захаров, А. С. Каминский, С. Ф. Комаров, Е. А. Лансере, Н. И. Либерих, М. О. Микешин, И. А. Монигетти, А. Л. Обер, А. М. Опекушин, Н. В. Султанов, Д. Н. Чичагов, А. И. Шарлемань. Успеху фирмы Оловянишникова в значительной степени способствовало творчество С. И. Вашкова. Первую золотую медаль всемирной выставки (Лондон, 1851 г.) русский серебряник Сазиков получил благодаря совместной работе с Ф. Г. Солнцевым, И. П. Витали и П. К. Клодтом.

Вместе с тем, в этот период сами художники все более охотно выполняли заказы золото-серебряных предприятий. Даже участники «бунта 14-ти», позиционирующие себя как «средоточие молодых художественных сил России», в рекламных объявлениях середины 1860-х годов предлагали не только исполнение живописных работ, но и «сочинение рисунков для серебряных изделий».

В докладе будет предпринята попытка выявить основные причины активизации сотрудничества русских золото-серебряных фирм с профессиональными художниками во второй половине XIX — начале XX в.

Будут рассмотрены конкретные примеры и продемонстрированы результаты (не всегда удачные) этого сотрудничества.

На основе документальных свидетельств будет показано противоречивое отношение художников к отходу от «своего Высшего предназначения».

Отметим вклад профессиональных художников в развитие «национальной стилистики», определяющей эволюцию всего золото-серебряного искусства в рассматриваемый период.

В целом процесс привлечения художников к созданию золото-серебряных изделий протекал в общем русле развития русского искусства. Его можно рассматривать как проявление одной из самых популярных художественных идей рубежа веков — стремления к синтезу искусств. С другой стороны, он, безусловно, расширил границы не только сферы деятельности художников, но и самого золото-серебряного искусства, продемонстрировав условность разделения между жанрами и видами творчества.

Ключевые слова: русские ювелирные фирмы, всемирные выставки, ювелирные изделия, профессиональные художники, синтез искусств, взаимопроникновение видов искусства

Mikhail Iudin
All-Russian Museum of Decorative and Applied Art, Russian Federation

Russian Jewelry Firms' Cooperation with Professional Artists in the Second Half of 19th and early 20th Centuries: Boundaries between Different Kinds of Art

The second half of the 19th century and the early years of the 20th century were the heyday of Russian jewelry art and its triumphant appearance in the world art market. The best works of that period combined high-level technical performance with outstanding artistic value.

The latter circumstance was largely due to the involvement of professional artists in the work on the products. Notably, need for such a cooperation was recognized almost from the time of the emergence of the Russian goldsmith and silversmith industry.

Therefore, all projects to establish the Academy of Fine Arts assigned a special role to decorative arts. As a result, its "Staff" of 1764 included many applied disciplines, and in the 1780s, the Academy had a special goldsmith class.

However, it was not until the second half of the 19th century that Russian gold and silver enterprises' tendency to contract professional artists became large-scale. Large jewelry firms could afford to order sketches from renowned sculptors, architects and even painters. For example, Ovchinnikov's products in different years were designed by I. Bornikov, V. Brovsky, V. Vasnetsov, V. Gartman, L. Dahl, A. Zhukovsky, A. Zakharov, A. Kaminsky, S. Komarov, E. Lansere, N. Liberich, M. Mikeshin, I. Monigetti, A. Ober, A. Opekushin, N. Sultanov, D. Chichagov, and A. Charlemagne. S. Vashkov greatly contributed to the success of Olovyanishnikov's firm. Russian silversmith Sazikov received the first gold medal of the World Exhibition (London, 1851) thanks to collaboration with F. Solntsev, I. Vitali and P. Klodt.

At the same time, during that period artists in their turn were increasingly willing to get orders of goldsmith and silversmith enterprises. Even the participants in the Revolt of Fourteen, who positioned themselves as "the focus of young artistic forces of Russia", in their mid-1860s commercial advertisments offered not only painting in traditional meaning, but also "designs for silver products"".

This report aims to:

- to identify the main reasons for the activation of cooperation between Russian goldsmith and silversmith firms and professional artists in the second half of the 19th century and in the early years of the 20th century; to consider specific examples and results of their cooperation, which was not always successful;
- to provide documentary evidence of Russian artists' controversial attitude to deviation from "their highest destiny";
- to acknowledge professional artists' contribution to the development of the "national style" that determined the evolution of the goldsmith and silversmith art in the period in question.

In general, the trend of contracting artists to create gold and silver products corresponded to the general course of development of Russian art. It can be considered a manifestation of one of the most popular artistic ideas of that period — attempts to synthesize various forms of art. On the other hand, this process certainly broadened the boundaries of both artists' activity and of the goldsmith and silversmith art and disclosed the conventionality of boundaries between genres and types of creative work.

Keywords: Russian jewelry firms, world exhibitions, jewelry, professional artists, synthesis of arts, interpenetration of art forms

Прыгов Вадим Игнатьевич
Ассоциация искусствоведов, Российская Федерация

Новые горизонты в русском ювелирном искусстве конца XIX — начала XX века. Драгоценные медальоны и брелоки (жетоны) в «мужском» ассортименте костюмных ювелирных украшений и аксессуаров.

На рубеже XIX–XX вв. русское ювелирное искусство переживало период невиданного расцвета. Ведущие фирмы и мастера принимали участие в специализированных интернациональных выставках, добивались широкого международного признания, расширяли круг своих зарубежных почитателей и заказчиков, активно обращались к мировому художественному опыту.

Происходящие в ювелирном искусстве разительные перемены затронули ассортимент мужских костюмных украшений и аксессуаров, который традиционно включал следующие основные группы предметов: запонки и галстучные заколки; карманные часы с цепью и брелоками; кольца (кольца-печатки); пуговицы. Их изготовление оставалось массовым промышленным, стилистика сохраняла известную консервативность. Однако разнообразнейшие медальоны и брелоки (жетоны), предназначенные для ношения преимущественно на цепочке карманных часов, чаще всего выполнялись по индивидуальному заказу. Художественные предпочтения и стилистические поиски рубежа веков получили в данных аксессуарах свое яркое воплощение. Тому немало способствовала рафинированная культура «дендизма», сформировавшаяся к концу XIX в. в среде состоятельных представителей творческих профессий, аристократии, финансовых и деловых кругов.

Стилистическое многообразие драгоценных медальонов и брелоков рассматривается в данной работе на примере произведений ведущих российских ювелирных фирм из частной коллекции В. Н. Кириченко. Используемые мастерами композиционные и декоративные приемы отражают общую ситуацию в отечественном ювелирном искусстве, но весьма редко встречаются в группе мужских костюмных украшений. В сочетании с инскриптами они могут также указывать на обстоятельства заказа и профессиональную принадлежность владельца.

Октябрьская революция стала той временной границей, за которой культура «дендизма» прекратила свое существование. Практически полностью исчезли из обихода мужские костюмные украшения из драгоценных металлов и камней. Только сравнительно недавно современные художники-ювелиры обратились к творческому наследию мастеров конца XIX — начала XX вв.

Ключевые слова: ювелирное искусство, ювелирные аксессуары, медальон, брелок, дендизм

Vadim Prygov
The Association of Art Critics, Russian Federation

New Horizons in Russian Jewelry Art of the Late 19th — Early 20th Centuries. Precious Medallions and Trinkets (Tokens) in Men's Costume Jewelry and Accessories

At the turn of 19th–20th centuries Russian jewelry art enjoyed a period of unprecedented prosperity. Leading firms and masters took part in specialized international exhibitions, achieved wide international recognition, expanded their circle of customers and foreign admirers, actively addressed the world art experience.

The striking changes taking place in the jewelry art affected the range of men's costume jewelry and accessories, which traditionally included the following main groups of items: cufflinks and tie pins; pocket watches with chains and trinkets; gem-set and signet rings; buttons. Their production remained the industrial one, the style was characterized by conservatism. However, a variety of medallions and trinkets (tokens), designed to be worn mainly on the chain of pocket watches, were most often carried out on individual orders. Artistic preferences and stylistic searches of the epoch received their bright embodiment in these accessories. It was stimulated by the refined culture of "dandyism", which was formed by the end of the 19th century among the wealthy representatives of the aristocracy, creative professions, financial and business circles.

The stylistic variety of precious medallions and trinkets is considered in this work on the example of the works of the leading Russian jewelry companies from V.N. Kirichenko's private collection. The compositional and decorative techniques used by the masters reflect the common situation in Russian jewelry art, but they are very rare for men's costume jewelry. In combination with inscriptions engraved, they can also indicate the circumstances of the order and the professional affiliation of the owner.

The October revolution became the "boundary" which opened the epoch where the culture of "dandyism" ceased to exist. Men's costume jewelry made of precious metals and stones almost completely disappeared from Soviet everyday-life. Only recently artists-jewelers turned to the creative heritage of the masters of the late 19th — early 20th centuries.

Keywords: jewelry art, jewelry accessories, medallion, trinket, dendyism

Григорьева (Лащенко) Наталья Святославовна
Союз московских архитекторов, Российская Федерация

К вопросу о границах восприятия искусства и горизонтах гениальности в аспекте взаимоотношений заказчика и творца: еще раз о конфликте М. А. Врубеля с четой Е.Д. и К. Г. Дункер в 1893 году

Коллизии в отношениях заказчика и художника нередко проявляют культурно-мировоззренческий конфликт эпохи, ставя проблему соотношения границ новаторства и мировоззренческих принципов, актуальную во все времена. В продолжение многолетнего локально-исторического исследования усадьбы на Поварской, 9 предлагается переосмыслить эпизод, связанный с привлечением М. А. Врубеля к оформлению ее интерьеров (речь идет о триптихе «Суд Париса», панно «Венеция», трёхчастном плафоне «Цветы»). Эта история получила однозначную интерпретацию в искусствоведческой литературе, суть её сводится к обвинению четы Дункер в непонимании гения художника по причине вкусовой/эстетической ограниченности.

Искусствовед обычно анализирует произведение как определенный этап творчества художника, при этом личность и мотивация заказчика менее важна. Исторический подход требует полноты картины, объективности к обеим сторонам: исследуется личность, взгляды, аргументы как творца, так и заказчика, которого — при наличии оснований — следует оправдать.

Приобретя в 1893 г. ампирную усадьбу, Е. Д. Дункер (ур. Боткина) задумала ее полностью изменить. В сотворчестве с хозяйкой и её мужем архитектор И. С. Кузнецов осуществил принципиально новое композиционно-объемное и стилистическое решение главного дома, создав настоящий «маленький палаццо» — в старомосковском масштабе, но в неоренессансной стилистике. Так чета Дункер открыла в истории усадьбы период, который можно назвать «царством искусств». Для оформления парадного входа был приглашен малоизвестный тогда Михаил Врубель. Однако его

новаторские решения кардинально меняли проектируемый классический интерьер il palazzo in miniatura, внося ноту тревоги, предчувствия беды, демонизма, что совсем не вписывалось ни в замысел, ни в мироощущение молодоженов.

Реконструкция личностей заказчиков на основании ранее не привлекавшихся материалов, изучения истории их семей приводит к выводу о том, что суть конфликта носила более глубинный характер, чем вкусовые предпочтения. Предлагая отличную от господствующей версию, мы видим его истоки в серьезном расхождении религиозно-мировоззренческих принципов художника и заказчиков. Эта коллизия — яркий пример несовпадения мировоззренческих горизонтов, а значит, и границ допустимого: не столько неприятие нового в интерпретации сюжета, изобразительных средствах, сколько расхождение устоев, а стало быть, понимания вложенных в произведения смыслов. Лейтмотив инфернальности, постепенно овладевавший сознанием Врубеля, был чужд их мироощущению.

Искусство русской городской усадьбы — явление синтетическое. Каждая есть плод сотворчества хозяев и созидателей, материализующий замыслы и труды зачастую нескольких поколений, сочетающий стили и жанры, моды и вкусы разных эпох. Ключевым условием синтеза являются (1) общность или хотя бы близость мировосприятия заказчика и художника и (2) преемственность вектора эстетического развития архитектурно-исторического объекта. Лишь тогда в локусе пространства формируется не только целостный архитектурно-художественный объект, но устойчивый во времени социокультурный комплекс, включенный в общее пространство культуры и занимающий в нем свое место. С учётом этого иначе выглядит не сложившийся «ансамбль» четы Дункер и гениального, но решавшего собственные творческие задачи Михаила Врубеля.

Ключевые слова: отношения заказчика и художника, мировоззренческие горизонты, границы допустимого, культурно-мировоззренческий конфликт эпохи, искусство русской городской усадьбы, локально-историческое исследование, социокультурный комплекс, Михаил Врубель, Елизавета Дункер

Natalia Lashchenko
The Union of Moscow Architects, Russian Federation

The Limits of the Perception of Art and the Horizons of Genius in the Context of Relationship between the Commissioner and the Artist: Revisiting the Conflict between Mikhail Vrubel and Mr. & Mrs. Dunker in 1893

Collisions in relations between a commissioner and an artist quite often reveal the cultural and ideological conflict of the epoch, raising the ever relevant problem of correlation between the limits of innovation and the basic worldview principles. Continueing our long-term local historical study of the manor at Povarskaya, 9, I attempt to provide a fresh view of an episode connected with Mikhail Vrubel's engagement in the decoration of its interiors (this refers to triptych "The Judgement of Paris", panel "Venice", tripartite plafond "The Flowers"). The story received a univocal interpretation in the art history studies, in essence, accusing the Dunkers in misunderstanding of the artist's genius due to the lack of taste and aesthetic narrow-mindness.

The art history method implies the analysis of a piece of art mainly as a certain stage of the artist's creative work, while the personality and motivation of the commissioner (owner, patron) is considered less important. The historic approach requires the completeness of the picture, i.e. objectivity to both sides: the personality, the views, the arguments of both the artist and the commissioner should be investigated, and if there are grounds, the latter should be justified.

Having bought an empire style manor in Povarskaya Street in 1893, Elizabeth Dunker (nee Botkin) decided to transform it totally. In collaboration with her and her husband, architect Ivan Kuznetsov created a fundamentally new compositional, voluminal and stylistic solution of the main house. He turned it into a real "piccolo palazzo" in the old Moscow scale, but in neo-Renaissance style. So, the Dunkers opened a new period in the history of the manor, which can be called "the Realm of Arts". To decorate the grand entrance, the couple invited Mikhail Vrubel, who was at that time yet little-known. However, his innovative works radically changed the classic interior of 'il palazzo in miniatura' bringing a note of anxiety, ominous feeling, demonism, which fit neither the design, nor the world outlook of the newly weds.

The reconstruction of the Dunkers' personalities with the use of the so far ignored materials, as well as the study of their families lead to the conclusion that the essence of the conflict was deeper than taste and temper differences. Offering a version different from the dominant one, we find the origins of the conflict in a serious divergence of ideological principles of the artist and the couple. This conflict is a vivid example of the mismatch between the religious and ideological horizons, and hence, the boundaries of the permissible for the artist and the commissioner. Rather than rejection of the new interpretation of the plot, visual means, it was the divergence of the principles, and therefore, the understanding of the meanings embedded in the pieces of art. The infernal leitmotif, gradually invading Vrubel's mind, was alien to their philosophy of life.

The art of the Russian city manor is a synthetic phenomenon. Each manor is a product of joint creativity of its owners and artists, as a rule, it materializes the ideas and the labour of several generations, combines styles and genres, fashion and tastes of different epochs. The key conditions for fruitful synthesis are: (1) the common or at least close world outlook of the owner and the artist, and (2) the continuity of the vector of aesthetic development of the said architectural object. When this is the case, not only an integral architectural and artistic oeuvre does emerge in the given locus, but also a sociocultural complex stable in time, included in the general context of culture and obtaining its unique place. Taking this into account, we can revise the whole story of the failed "ensemble" of the Dunker family and Mikhail Vrubel, a genious artist, however, solving only his own creative tasks.

Keywords: relationship between the comissioner and the artist, ideological horizons, the boundaries of the permissible, the cultural and ideological conflict of the epoch, the art of the Russian city manor, local historical study, sociocultural complex, Mikhail Vrubel, Elizabeth Dunker

Краснова Елизавета Сергеевна
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

Женская обнаженная натура в русском изобразительном искусстве рубежа XIX–XX веков

Долгое время морально-нравственные устои общественной и частной жизни в России не позволяли утвердиться формам искусства, воспевающим чувственное начало человека, и особенно женщины, как это было возможно, к примеру, во французской культуре. «Русское искусство продолжало тщательно избегать соблазнов и самоценных начинаний, чуждых ее глубокомысленной наследственной природе», — писала О. С. Евангулова. Но с конца XVIII в. становится заметен все возрастающий интерес русских мастеров к обнаженной женской натуре и пластике тела. Связано это, несомненно, с более близким знакомством с западными художественными течениями и школами. Однако в России подобные изображения лишь вошли в состав классического образования как неотъемлемая часть исторического, бытового и мифологического жанра, но не приобрели самостоятельного значения. А активное развитие началось только в конце XIX в.

Так какова же роль натурщицы в развитии русского искусства? Как менялось отношение общества к женской обнаженной натуре? Как проходило становление такого сложного и противоречивого жанра, как ню, в России? Эти и другие проблемы были поставлены в данной работе. Основные цели проведенного исследования: определить, опираясь на исторические факты, хронологическую последовательность становления женского натурного позирования в России; выявить особенности и тонкости этого процесса; сравнить этапы развития женского и мужского натурного позирования. Примечательно, что исследование опирается не только на научную литературу по истории искусств, но и на художественную литературу, воспоминания известных людей (например, А. П. Чехова и Б. Л. Пастернака), газетные статьи указанного периода и архивные документы.

Натурное женское письмо имело долгую историю зарождения и становления в России. К 90-м годам XIX в. русские женщины активно начали по-

зировать в Академии художеств, Московском училище живописи, ваяния и зодчества и других учебных заведениях. Обнаженная натура перестает быть идеализированной, обретая самостоятельное значение и новую смысловую нагрузку. За крайне небольшой период времени изображение обнаженного тела выходит за рамки мифологических и исторических сюжетов, причем довольно уверенно и стремительно. Именно работа с обнаженной женской натурой стала ключевым элементом творческого развития русских художников рубежа веков, ускорив переход к более смелым направлениям авангарда, что в дальнейшем привело к появлению самобытных работ Натальи Гончаровой, Ильи Машкова, Михаила Ларионова и других мастеров.

Ключевые слова: русское изобразительно искусство, живопись, обнаженная натура, женщина, обнаженная женская натура

Elizaveta Krasnova
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

The Nude Female Models in Russian Art at the Turn of the 19th and 20th Centuries

In Russia for a long time social moral fibers did not allow to establish the kind of art which praises the sensual aspects of nude human body and especially of female nude body. Unlike it was possible in France, for example, "Russian artists continued to avoid temptations which are in contradiction with the long and deep history of the art of the country", as it was put by O. S. Evangulova. But from the end of the 18th century we can point out the increasing interest to the female nude body and plastic aspects among Russian painters. This is due to closer acquaintance with European painters and art schools. However, in Russia such kind of art was incorporated into the historic and mythological genre and could not not be independent. Its active development started only at the end of the 19th century.

So, what is the role of female model in the development of Russian art? How the attitude of society to female nude body changed? How such king of painting as nu existed? This and many other questions are examined in the present paper.

The main purposes of this study is to define the chronological development of female nude modeling in Russia according to historical facts; to reveal the specs and subtle nuances of this process; to compare the stages of development in female and male nude modeling. In the course of the work the author bases not only on the art historical literature, but also on fiction, biographies of famous people (such as A. P. Chekhov and B. L. Pasternak), newspaper articles and archival documents.

The nude female modeling has a long history of establishment and development in Russia. Russian female started to work as models for artists actively in the Academy of Fine Arts in Saint Petersburg and in Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture only in the 1890s. It is the work with nude female body which gave an important impulse to artistic searches of Russian painters at the tern of 19th and 20th centuries. In addition, it speeded up the transition of art to a bolder area of avant-garde. And in the future these studies will lead to emergence of distinctive works of Natalya Goncharova, Ilya Mashkov, Mikhael Larionov and other famous painters.

Keywords: Russian visual art, painting, nude, female, nude female

Исмагулова Тамара Джакешевна
Российский институт истории искусств, Российская Федерация

Проблема «августейшего» портрета (Александр III и Николай II). Художники И. П. Келлер-Виллианди, И. Е. Репин, Э.-К. Липгарт

Тема «августейшего» портрета остается до сих пор почти неразработанной. Если в XVIII в. «высочайшие» портреты создавались замечательными художниками, они известны, то впоследствии эта обязанность перешла к не слишком значительным придворным живописцам. И только к концу XIX в. портреты последнего государя создали художники первого ряда — в том числе, Валентин Серов и Борис Кустодиев. Но хотелось бы остановиться на «официальных» портретах двух последних правящих государей. По документам, хранящимся в Государственном Эрмитаже, известно, что к середине XIX в. было принято заказывать «образцовый

портрет», с которого потом делались копии другими художниками, в том числе В. В. Верещагиным и другими. При восшествии на престол императора Александра III подобный портрет был заказан популярному тогда художнику Ивану Петровичу Келеру-Вилианди (Иоганн Кёлер) (1829–1899), сейчас почти забытому, несмотря на то, что он считался основоположником эстонской живописи. Он автор семи портретов Александра II (включая повторения) и нескольких изображений его сына, среди которых хотелось бы определить этот самый «образцовый». Данный художник автор — двух портретов графов Зубовых, долгое время хранившихся в Санкт-Петербурге, в особняке графов Зубовых на Исаакиевской площади, где сейчас находится Российский институт истории искусств (Зубовский). Первый — «Портрет графа П. А. Зубова» (1873), отданный автором на международные выставки в Вене (1873) и в Москве (1882), — сейчас находится в Эрмитаже. Второй — портрет графа С. П. Зубова в детстве — практически не известен.

По документам, хранящимся в РГИА, официальные портреты последнего государя были заказаны Илье Ефимовичу Репину и Эрнесту Карловичу Липгарту (1847–1932), художнику и искусствоведу, одному из первых сотрудников Российского института истории искусств. Автор ставит задачу определить и максимально подробно атрибутировать портреты Николая II кисти Репина и Липгарта, проследить по документам, как давались такие заказы, какие из картин писались мастерами с натуры, какие делались с фотографии и как сами представители августейшей фамилии оценивали работу художников.

Ключевые слова: Августейший портрет, Иван Петрович Келер-Вилианди (Иоганн Кёлер), автор двух портретов графов Зубовых, портрет графа П. А. Зубова, император Александр II, император Николай II, И. Е. Репин, Эрнест Карлович Липгард

Tamara Ismagulova
Russian Institute of History of Arts, Russian Federation

The Problem of the "August" Portrait (Alexander III and Nicholas II). Artists I. P. Keller-Viliandi, I. E. Repin, E.-K. Lipgart

The theme of the "august" portrait remains almost unexamied. While in the 18th century, the portraits of the monarchs were created by distinguished artists and they are all well-known, later this duty passed to not really significant court painters. And only in the end of the 19th century portraits of the last sovereign were created by indeed outstanding artists — including Valentin Serov and Boris Kustodiev. The paper focuses on the official portraits of the two last Russian Emperors. According to documents kept in the State Hermitage Museum it is known that by the middle of the 19th century it was customary to order a "model portrait", from which copies were then made by other artists, including V. Vereshchagin and others. When Emperor Alexander III ascended the throne, such a portrait was commissioned to the then popular artist Ivan Petrovich Köhler-Viliandi (Johann Köhler) (1829–1899), now almost forgotten, despite the fact that he was considered the founder of Estonian painting. He is an author of seven portraits of Alexander II (including replicas) and several images of his son. Among the latter I attempt to define the "exemplary" one. This artist is an author of two portraits of count Zubov, long kept in St. Petersburg, in the mansion of count Zubov on St. Isaac's square, where now the Russian Institute of Art History (Zubovsky) is situated. The first is a "Portrait of P. A. Zubov" (1873), given by the author to international exhibitions in Vienna (1873) and in Moscow (1882), and now located in the Hermitage. The other is a "Portrait of count S. P. Zubov as a Child" is almost unknown.

According to the documents of the Russian State Historical Archive, the official portraits of the last Emperor were commissioned to Ilya Repin and Ernest Karlovich Lipgart (1847–1932), painter and art critic, one of the first employees of the Russian Institute of Art History. The paper aims to define and attribute the portraits of Nicholas II by Repin and Lipgart, to trace accordingg to the documents, how such orders were given, which of the paintings were created by masters from nature, which were made from the photo, and how the representatives of the august family evaluated the work of the artists.

Keywords: “august” portrait, I. P. Keller-Viliand, author of two portraits of counts Zubovs, portrait of count Platon Zubov, emperor Alexander II, emperor Nicholas II, Ilya Repin, Ernest Liphart

Фокина Снежана Ивановна
Государственная Третьяковская галерея, Российская Федерация

Портрет в творчестве Николая Милиоти

Николай Дмитриевич Милиоти родился в Москве 16 января 1874 г., он был третьим ребенком в семье. Первым, на два года старше, был Юрий. Вторым, умершим в раннем детстве — Борис. Василий, ставший также живописцем, был младше Николая на год. Самой младшей в семье была дочь Наталья. Отец художников Дмитрий Юрьевич Милиоти был московским купцом греческого происхождения.

Получив хорошее домашнее образование, Николай Милиоти продолжил учебу в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, не закончив которое в конце 1890-х годов уехал в Париж, где имел возможность посещать частные академии: Жюлиана, Коларосси, Вити, Делеклюза, Мерсона, Лоранса и Уистлера.

Вероятно, одним из первых портретов Милиоти было произведение «Этюд портрета».

Также одним из ранних портретов был «Портрет Л. Н. Гауш», написанный в 1905 г. после возвращения Николая Дмитриевича из Парижа.

После «Голубой Розы» в творчестве Н. Милиоти наметился определенный кризис, как мы можем судить по его автопортрету 1912 г.

После революции деятельность Н. Милиоти была связана с Комиссией по охране памятников искусства и старины. По делам Комиссии в 1920 г. он уезжает в Крым, откуда уже не возвращается.

Оказавшись в эмиграции, художники пытались воссоздать дореволюционную художественную жизнь Москвы и Петербурга: организовывали общества, объединения, благотворительные балы и устраивали совместные выставки.

Николай Милиоти принимает активное участие в культурной жизни Европы. В его мастерской на Plac de la Sorbonne бывали: Мстислав До-

бужинский, Николай Рябушинский, Райнер Мария Рильке, Александр Гречанинов, Андре Моруа, Поль Валери. Он тесно дружит и ведет частую переписку с Надеждой Теффи и Татьяной Львовной Сухотиной-Толстой. С Татьяной Львовной его связывала и работа в Академии живописи, которую она создала и где Н. Милиоти преподавал.

В 20–30-е годы, оказавшись в Париже, Н. Милиоти из-за нужды берется за написание заказных портретов.

Помимо создания заказных портретов Н. Милиоти также запечатлевает образы друзей: Надежды Тэффи, Поля Валери, Андре Моруа, Александра Гречанинова, Сергея Лифаря, Татьяны Сухотиной-Толстой и Александра Бенуа.

Интересно, что Н. Милиоти, начинавший свой творческий путь как художник-символист, реализовался в портретах современников.

Н. Милиоти прожил яркую и долгую жизнь, он скончался 26 декабря 1962 г., не дожив 2 года до своего девяностолетия.

Ключевые слова: Милиоти, Миллиоти, Милиотти, Миллиотти, символизм, Голубая роза, художники русской эмиграции

Snejana Fokina
The State Tretyakov Gallery, Russian Federation

Portraits by Nikolay Milioti

Nikolai Dmitrievich Milioti was born in Moscow on January 16, 1874, he was the third child in the family. The first, two years older, was Yuri. The second, deceased in early childhood — Boris. Vasily, who also became a painter, was a year younger than Nicholas. The youngest in the family was daughter of Natalia. The artist's father Dmitry Yu. Milioti was a Moscow merchant of Greek origin.

Having received a good education at home, Nikolai Milioti continued his studies at the Moscow school of painting, sculpture and architecture, which he did not finish and at the end of the 1890s went to Paris, where he had the opportunity to attend private academies Julian, Colarossi, Viti, Delecluse, Merson, Laurens and Whistler.

Probably one of the first portraits by Milioti was "Sketch for a Portrait".

Another early portrait is "Portrait of L. N. Gauche", created in 1905 after the return of the artist from Paris.

After participating in the "Blue Rose" N. Milioti went through a certain artistic crisis, as we can judge from his self-portrait of 1912.

After the revolution, the activities of N. Milioti were associated with the Commission for the Protection of Monuments of Art and Antiquity. With the task from the Comission in 1920 he went to the Crimea and did not return.

In emigration the artists tried to recreate the pre-revolutionary artistic life of Moscow and St. Petersburg: organized societies, associations, charity balls and joint exhibitions.

Nikolay Milioti takes an active part in the cultural life of Europe. His workshop on Plac de la Sorbonne was visited by Mstislav Dobuzhinsky, Nikolai Ryabushinsky, Rainer Maria Rilke, Alexander Grechaninov, André Maurois, Paul Valéry. He is a close friend of Nadezhda Teffi and Tatyana Lvovna Sukhotina-Tolstaya, he keeps in touch with them through letters. He taught at the Academy of Painting created by the latter.

In the 20–30s in Paris, N. Milioti who needed money started to paint commissioned portraits.

In addition to creating commissioned portraits N. Milioti also captured the images of friends: Nadezhda Teffi, Paul Valerie, Andre Morua, Alexander Grechaninov, Sergei Lifar, Tatiana Sukhotina-Tolstaya and Alexander Benois.

Suprisingly, N. Milioti, who began his career as a symbolist artist realized his talent in portraits of contemporaries as well.

H. Milioti lived a bright and long life, he died on December 26, 1962, 2 years before his nineth anniversary.

Keywords: Milioti, Millioti, Miliotti, Milliotti, Symbolism, Blue Rose, artists of the Russian emigration

Евсевьев Михаил Юрьевич
Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация

Сохор Татьяна Евгеньевна
Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация

Сохранение исторической памяти в опубликованных воспоминаниях (к 150-летию кафедры истории искусства Санкт-Петербургского университета)

В марте 2024 г. исполнится 150 лет со дня первой лекции, прочитанной А. В. Праховым на только что открытой кафедре истории искусства Императорского Санкт-Петербургского университета. Предстоящий юбилей — хороший повод затронуть вопрос о сохранении исторической памяти, источником которой является мемуаристика.

В работе сделана попытка проанализировать опубликованные мемуары и различные виды воспоминаний, связанные с историей кафедры. Выявление и отбор опубликованных воспоминаний был фронтальным, рассматривались все доступные материалы. Анализировалась их структура и степень достоверности независимо от типологии. Главным являлось понимание источников как свидетельств событий прошлого и настоящего.

В опубликованной дореволюционной мемуаристике история кафедры почти не отразилась, не считая воспоминаний, которые относятся ко времени, предшествовавшему ее созданию, то есть до 1874 г. Среди меморий этого периода самыми яркими можно считать воспоминания филолога А. И. Никитенко о проф. А. И. Галиче (1869, здесь и далее указан год публикации), статьи и заметки В. В. Стасова (1871, 1874, 1894), несколько писем Н. В. Гоголя (1901), письма М. М. Антокольского (1905), некрологи С. А. Жебелева [о А. Прахове] (1916), Н. П. Сычева [о В. Мясоедове] и др.

Опубликованная мемуаристика в советский период богата различными ее видами и типами, отразившими дореволюционный период становления искусствознания: письма М. В. Ломоносова (1955–1957), различные упоминания о попытках преподавания истории искусства Н. В. Гоголем

(И. С. Тургенев, Н. И. Иваницкий, В. В. Григорьев, А. С. Андреев, С. И. Барановский, В. П. Гаевский, Е. А. Матисен, Н. М. Колмаков, Ф. В. Чижов, А. В. Никитенко) (1952), воспоминания о русских художниках сына А. В. Прахова — Николая (1974), воспоминания И. Э. Грабаря (1972) и др.

В советский период среди опубликованных меморий, отражающих эпоху XX столетия, можно выделить лишь некрологи, посвящения памяти, блиц-воспоминания. С сожалением следует констатировать большие лакуны в публикациях воспоминаний первой половины XX в.

Ситуация с публикациями воспоминаний изменилась на рубеже XX–XXI вв. Появились мемуары автобиографического плана, эссеистика, мемуары-интервью, которые отразили послевоенный период деятельности кафедры и ее преподавателей. Были опубликованы не только статьи, сохраняющие память, как, например, статья Т. В. Ильиной о Г. Е. Лебедеве (1996), различного вида некрологи-воспоминания, например, «Биографические заметки» Н. М. Вержбинской о Э. П. Гомберг (2004, эл. версия), мемории в рамках научных исследований, например, рассказ С. Н. Полторака об историке М. О. Малышеве (2011), но и вполне самостоятельные автобиографические эссе, например, М. С. Каган «О времени и о себе…» (1998). Последние положили начало публикаций и других автобиографических «исповедей»: в 2005 г. вышли «Странички воспоминаний» почетного профессора Н. Н. Калитиной, в 2008 г. — воспоминания выпускника кафедры 1951 г. Б. М. Бернштейна «Старый колодец», в 2016 г. — мемуары «Преображение» Л. Н. Буяльской, также выпускницы кафедры 1967 г. Последней из крупных по объему меморий стала опубликованная в 2017 г. книга В. А. Булкина «Я не даю полезные советы», оригинальная как по композиции, так и по содержанию.

Современная история искусствоведения требует самоидентификации в окружающем мире. Успешные исследования и публикации по истории кафедры, а также мемории ее сотрудников сохраняют потомкам память о времени и поколениях, усилиями которых существует и успешно развивается петербургское искусствознание.

Ключевые слова: кафедра истории искусства, Санкт-Петербургский университет, сохранение исторической памяти, мемуаристика

Michael Evseviev
Saint Petersburg State University, Russian Federation

Tatyana Sokhor
Saint Petersburg State University, Russian Federation

Preservation of Historical Memory in Published Memoirs (to the 150th Anniversary of Department of Art History at Saint Petersburg State University)

In March 2024 we will celebrate 150th anniversary of the first lecture, read by A. V. Prahov in the newly opened Department of Art History at Emperor Saint Petersburg University. Upcoming jubilee is a good occasion to open a question about saving historical memory, the source of which are memoirs.

The paper offers an attempt to analyze published memoirs and various types of memories related to the history of the department. The identification and selection of published memories was frontal, all available materials were considered. Their structure and degree of reliability were analyzed irrespective of typology. The priority was considering sources, as evidence of past and present events.

In the published pre-revolutionary memoirs, the history of the department was not almost reflected, not counting the memories preseding its creation, i.e., 1874. Among the memorials of this period, the most vivid are the memoirs of the philologist A. I. Nikitenko about prof. A. I. Galich (1869, hereinafter referred to as the year of publication), articles and notes of V. V. Stasov (1871, 1874, 1894), several letters by N. V. Gogol (1901), letters of M. M. Antokolsky (1905), obituaries of S. A. Zhebelev [about A. Prahov] (1916), N. P. Sychev [about V. Myasoyedov] and others.

Memoirs published in the Soviet period vary greatly in types, reflecting the pre-revolutionary period of the formation of art history: letters of M. V. Lomonosov (1955–1957), various references to attempts to teach art history by N. V. Gogol (1952), memories about Russian artists of son of A. V. Prakhov — Nicholay (1974), the memoirs of I. E. Grabar (1972) and others.

In the Soviet period among published memroials, reflecting the era of the 20th century, one can distinguish only obituaries, memory dedications, blitz

memories. Great gaps are in the publications of the memories of the first half of the 20th century.

The situation with the publication of memoirs changed at the turn of the 20th–21st centuries. There are autobiographical memoirs, essays, memoirs-interviews, which reflected the postwar period of activity of the department and its teachers. Not only articles saving memory were published, as, for example, an article by T. V. Ilyina about G. E. Lebedev (1996), different types of obituary memories, for example, "Biographical notes" by N. M. Verzhbinskaya about E. P. Gomberg (2004, electronic version), memorials in the framework of scientific research, for example, the story of S. N. Poltorak about the historian M. O. Malyshev (2011), but also quite independent autobiographical essays, for example, M. S. Kagan "About Time and about Myself …" (1998). The latter laid the foundation for publications and other autobiographical "confessions": in 2005, the "Memorable Pages" of honorary professor N. N. Kalitina came out, in 2008 — memories of the graduate of the department of 1951 B. M. Bernstein "The Old Well", in 2016 — memoirs "Transfiguration" by L. N. Buyalskaya, also a graduate of the department in 1967. The latest of the large-scale memorials was the book by V. A. Bulkin "I Do not Give Useful Advice" published in 2017.

The modern history of art history requires self-identification in the surrounding world. Successful research and publications on the history of the department, as well as memorials of its employees, preserve for the descendants the memory of time and generations, thanks to whose efforts Saint Petersburg art history does exist and successfully develop.

Keywords: Department of Art History, St. Petersburg University, preservation of historical memory, memoirism

Грачева Светлана Михайловна
Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, Российская Федерация

Границы и горизонты реализма в современной петербургской живописи

В последнее время в художественных кругах Санкт-Петербурга совершенно неожиданно вновь приобрела особую актуальность дискуссия о проблемах реалистического искусства. В 2015 г. состоялись показательные в этом отношении выставки «Реализм. XXI век» в Государственном Русском музее и «Картина после живописи» в Научно-исследовательском музее РАХ, поставившие вопрос о том, каковы границы современного реалистического направления и традиционных форм живописи и насколько они соотносятся с новейшими течениями в искусстве. На дискуссиях, организованных в рамках Культурного Форума в Петербурге, в конце 2016 г. еще острее обозначилось противостояние разных направлений изобразительного искусства, претендующих на то, чтобы называться «современными». Проблема современного реализма действительно существует. Под этим широким понятием подразумеваются десятки направлений и методов в искусстве, что возможно многообразие его интерпретаций.

Важно подчеркнуть, что в современном реализме, наряду с традициями, присутствует и то новое, что связано с изменениями в искусстве, осмыслением более широкого круга достижений отечественной и мировой культуры, включая опыт художественного авангарда, модернизма и постмодернизма XX в., влияния тенденций актуального искусства и даже участие художников-академистов в современных художественных акциях.

В условиях, когда мир стал «глобальной деревней», реалистическое изобразительное искусство переживает определенные трудности, поскольку наиболее успешным в современном мире становится так называемое contemporary art, для которого, как известно, утрачивает свое первостепенное значение традиционное ремесло, мастерство художника и понятие «художественная школа», уходящее на дальний план. Все острее зритель

чувствует нехватку подлинно качественных, выполненных на высоком уровне художественных произведений.

В современном петербургском искусстве сформировалось поколение художников, которые не стремятся порвать с академической школой, но при этом они остро понимают необходимость обновления художественного языка. Они не настроены радикально и не отрицают изобразительность как таковую, кроме того, они достигли высокого уровня ремесла, но они испытывают неудовлетворенность только лишь от формальных экспериментов, далеких от реальности. Среди них следует назвать Андрея Скляренко, Екатерину и Константина Грачевых, Александра Тыщенко, Сергея Данчева, Вадима Каджаева, Фрола Иванова, Елену Прудникову, Алексея Турчина и других. Объединяет этих авторов особое отношение к реализму и к академической традиции. При первом взгляде на их работы понимаешь, что они выполнены в пределах реалистического метода, но при этом возникает особое ощущение погружения в какое-то необыкновенное «виртуальное» пространство, наполненное метафизическим смыслом, словно попадаешь в особый мир зазеркалья. Картины этих мастеров показывают нам совершенно уникальный мир, очень похожий на наш, реальный, на нашу действительность, и в то же время — это суггестивные образы, рождающие особую среду, совершенно не совпадающую с привычным пониманием соотношения трехмерного пространства и времени. Это скорее некий «квантовый реализм» — согласно теории которого квантовый мир реален и создает физический мир как виртуальную реальность, предсказывая эффекты физической механики, потому что является ее причиной. Такое мировосприятие кажется гораздо ближе кинематографу или фотографии. Однако использование подобных приемов в живописи дает также интересный результат. Рассматривая произведения этих авторов, невольно сравниваешь их между собой, пытаясь найти их место в современном художественном пространстве.

Нужно сказать, что художники многое почерпнули в академической школе, усвоив уроки своих наставников — мастеров петербургской живописи. Но это уже совершенно особый взгляд на мир и искусство, трансформирующий реальность. Наш современный постиндустриальный, постинформационный, пост-постмодернистский мир сформировал и новое видение реальности, которое демонстрируют художники поколения 2010-х годов.

Ключевые слова: петербургская живопись, горизонты реализма, академическое искусство, современное искусство, реализм, художественная культура

Svetlana Gracheva
Saint Petersburg Academy of Arts, Russian Federation

Boundaries and Horizons of Realism in the Modern St. Petersburg Painting

In recent times there have been a lot of discussions in St. Petersburg's artistic community about problems of modern realistic fine art. In 2015 a number of exhibitions took place in St. Petersburg that raised such questions. These were "Realism. 21st century" in the State Russian Museum and the "Picture after painting" in the Russian Academy of Arts Museum. These exhibitions explore what the boundaries of modern realistic directions and traditional forms of painting are, and to what extent they relate to the latest trends in art. Even confrontation between different trends of fine arts claiming to be called "contemporary" became more obvious during the discussions organized within the framework of the Cultural Forum in St. Petersburg in 2016. The problem of modern realism does exist. This is a broad term which implies dozens of directions and methods in art and diversity of its interpretations.

Along with traditions, there are novelties in modern realism that are linked to a wider range of achievements of national and world culture. These include the experience of the artistic avant-garde, modernism and postmodernism of the 20th century, the influence of contemporary art trends and even participation of artists-adherents of Academism in contemporary art events.

When the world turned into a "global village", the realistic visual arts faced certain difficulties, since contemporary art, which denies the primary importance of traditional craft, skills of the artist and the concept of "art school", became the most successful. The viewer, therefore, increasingly feels the lack of high quality works of art.

In contemporary art world of St. Petersburg, there is a generation of artists, who do not seek to break away from the academic school, but they are keenly aware of the need to update their artistic language. They are not radical, and

they do not deny the representativeness in realistic art works. They have reached a high level of craft, but they feel dissatisfaction with art limited to formal experiments and far from reality. Among these artists are Andrey Sklyarenko, Ekaterina and Konstantin Grachevs, Alexander Tyshchenko, Sergei Danchev, Vadim Kadjaev, Frol Ivanov, Elena Prudnikova, Alexei Turchin, and others. These artists are united by a special attitude to both realism and academic tradition. When you first look at their works, you realize that they are made within the limits of a realistic method, but there is a special feeling of immersion in some unusual "virtual" space filled with metaphysical meaning, as if you find yourself in a fantastical world. The paintings of these masters show us a unique world, very similar to our reality, and at the same time it is the suggestiveness of the images that gives rise to a special environment that does not coincide with the usual understanding of the three-dimensional space and time. It is rather a kind of "quantum realism" which according to quantum theory does exist and creates the physical world as a virtual reality. Such a worldview seems much closer to cinema or photography. However, the use of such techniques in painting also gives an interesting result. Looking at the works of these artists, the viewer involuntarily compares them with each other, trying to find their place in the modern art scene.

Notably, the artists borrowed much from the academic school, having learned the lessons of their mentors — masters of St. Petersburg fine art. However, this is a very special view of the world and art that transforms reality. Our modern postindustrial, post-informational, postmodern world has also formed a new vision of reality, which is demonstrated by the artists of the 2010s generation.

Keywords: St. Petersburg painting, boundaries of realism, academic art, contemporary art, realism, artistic culture

10

Искусство XX века и современности

20th-Century and Contemporary Art

Архитектура: между классицизмом и модернизмом

Печёнкин Илья Евгеньевич
Российский государственный гуманитарный университет, Российская Федерация

Палладианство в эпоху модернизма: Иван Жолтовский и его странный путь

В докладе рассматривается основная тема биографии русского и советского архитектора Ивана Жолтовского, которую можно назвать «палладианским мифом». Начав свою карьеру с работы в качестве ученика у различных известных архитекторов эклектики, Жолтовский нашел свой профессиональный путь несколько неожиданно, но очень точно. Существует довольно смутное описание того момента, когда он внезапно обратился к неоклассическому стилю, создав новый особняк Скакового общества в Москве. Тем не менее, в 1900-е годы это был более логичный шаг, потому что признаки актуализации неоклассицизма в архитектуре Российской империи (например, в Санкт-Петербурге) были видны уже в последние годы XIX в. Однако очень скоро Жолтовский приобрел репутацию, которая серьезно отличает его от других современников. В предреволюционные годы он построил на удивление мало, но то были роскошные здания, включавшие педантичные цитаты из памятников итальянского Возрождения. Точное количество его поездок в Италию не установлено, хотя известно, что он внимательно изучал и фотографировал памятники архитектуры и оформление интерьеров. Кроме того, у Жолтовского была теория, которую он тщетно пытался объяснить, например, Александру Бенуа.

Надо сказать, что вопрос об архитектурной теории Жолтовского является интригующим, поскольку теория эта никогда не была сформулирована ее автором, а в пересказе посторонних людей ее содержание выглядит неполным и даже противоречивым. Жолтовский зарекомендовал себя

в роли крупного теоретика и практика архитектуры, последовательно внедрявшего приемы и эстетические принципы архитекторов итальянского Возрождения уже после 1917 г., когда был вовлечен в процесс государственного управления архитектурой в Советской России. Именно в этот период, уже пятидесятилетним, он начал сотрудничать с Государственной академией художественных наук (ГАХН) — самой передовой институцией, занимавшейся вопросами теории искусства. Круг его общения складывался из молодых и талантливых гуманитариев, среди которых был и Александр Габричевский, специализировавшийся на художественной культуре итальянского Возрождения. На пути к роли патриарха советской архитектурной школы Жолтовский совершил долгую (1923–1926) поездку в Италию, которая походила на попытку эмиграции, но при сохранении деловых связей с советскими ведомствами. По возвращении в СССР Жолтовский оказался в амплуа крупного ученого: он делал доклады об архитектурном мышлении античности и Брунеллески, а в 1936 г. опубликовал русский перевод трактата Палладио. Теперь у нас есть доказательства того, что работа над переводом была коллективной, и в ней, по-видимому, участвовал не только Габричевский, который был арестован после разгрома ГАХН.

В докладе утверждается, что палладианство Жолтовского может быть описано как содержащее три важных аспекта: а) открытие наследия Палладио для современной русской архитектуры; б) опыт символической апроприации наследия Палладио в ходе самой продолжительной поездки в Италию; в) опыт апроприации наследия Палладио через перевод его «Четырех книг по архитектуре». Основываясь на новых архивных источниках, можно попытаться сделать эти биографические легенды более понятными и правдоподобными.

Ключевые слова: Жолтовский, неоклассицизм, русско-итальянские связи, биография, палладианство, русская архитектура, советская архитектура, архивные исследования

Architecture: Between Classicism and Modernism

Ilia Pechenkin
Russian State University for the Humanities, Russian Federation

Palladianism in the Modernist Era: Ivan Zholtowsky and His Singular Route

The paper deals with the main subject line of the Russian and Soviet architect Ivan Zholtowsky's biography that can be named "the legend of Palladianism". Having started his career as an apprentice of several famous architects of Eclecticism, Zholtowsky found his own professional way rather unexpectedly and very aptly. There is a vague description of the moment of this sudden turning to the neoclassical style, while designing a new mansion for the Race Society in Moscow. Nevertheless, in the 1900s this was more than a logical move, because the signs of actualization of Neoclassicism in the architecture of the Russian Empire (e.g. in Saint Petersburg) were visible already in the last years of the 19th century. However, very soon Zholtowsky acquired a reputation that seriously distinguished him against the background of fellow contemporaries. During the pre-revolutionary years, he created surprisingly few buildings, but they were strongly silk-stocking and presented pedantic quotations from the buildings of the Italian Renaissance era. It is known that he closely studied and photographed monuments of architecture and decoration of interiors. In addition, Zholtowsky had his own theory, that he once failed to explain to Alexander Benois.

As for Zholtowsky's architectural theory, it looks incomplete and even contradictory when retold. Zholtowsky established himself in the role of a major theoretician and practitioner of architecture, consistently introducing the techniques and aesthetic principles of the architects of the Italian Renaissance after 1917, when he was involved in the process of state management of architecture in Soviet Russia. It was during this period when, already 50 years old, he began to cooperate with the State Academy of Art Sciences (GAKhN) — the most advanced institution dealing with the theory of art. The circle of his communication was

formed by young and gifted experts in the humanities, among them Alexander Gabrichevsky, a specialist in the art and culture of the Italian Renaissance. On his way to becoming a patriarch of the Soviet architectural school, Zholtowsky made a long trip to Italy (1923–1926), which resembled an attempt at emigration, but on the condition of maintaining business ties with Soviet departments. Returning to the USSR, Zholtowsky appeared to be a prominent scholar: he made presentations on architectural thinking of Antiquity and Brunelleschi, and in 1936 published the Russian translation of Palladio's treatise. Now we have strong evidence that the work on the translation was collective, and it involved, apparently, not only Gabrichevsky, who was under arrest after the destruction of GAKhN.

In this paper, Zholtowsky's Palladianism may be depicted as containing three important aspects: a) discovering Palladio's heritage for the modern Russian architecture; b) experience of appropriating Palladio by leaving Russia for the longest Italian trip; c) experience of appropriating Palladio through translating his *Four Books on Architecture*. Based on the new archival sources, it is possible to make these biographic tales much clearer and true.

Keywords: Zholtowsky, neoclassicism, Russian-Italian contacts, biography, palladianism, Russian architecture, Soviet architecture, archival research

Басс Вадим Григорьевич
Европейский университет в Санкт-Петербурге, Российская Федерация

«Пространство, масса, поверхность в архитектуре»: концептуализация пространственных категорий и здание как граница в архитектурной мысли и практике советского конструктивизма

В послереволюционные годы советские архитекторы разработали новую систему профессионального мышления, основанную на концептуализации пространства (а также на моде еще рубежа веков на психологию). Этот «пространственный поворот» был общим местом на раннем этапе истории Современного движения, у его истоков (см. теорию "Raumgestaltung" Августа Шмарзова). При этом радикально изменяются сама модель де-

ятельности архитекторов и их профессиональное самосознание: вместо композиции объёмов, вместо построения здания как тела они начинают «устанавливать границы» и «организовывать пространство» поверхностями. Новые акценты в конструктивистской архитектуре («конструктивизм» используется здесь не в качестве самоназвания одного из движений 1920-х — начала 1930-х годов, но как «зонтичное» определение для разных модернистских течений в советской архитектуре этого периода) были подкреплены идеями покорения пространства и освоения космоса, популярными в культуре с конца XIX столетия, а также «космическим» видением, характерным для искусства русского авангарда.

Интерес профессионального сообщества к социальной проблематике и видение архитектуры как области социальных взаимодействий способствовали этой трансформации и нашли отражение в новом планировочном и функциональном устройстве зданий (см., например, дома-коммуны), а также в новых градостроительных концепциях (линейный город, город-парабола и прочее). Новый уровень свободы и гибкости, достигнутый благодаря использованию бетонного каркаса и навесных стен, имел следствием изменившееся отношение архитекторов и к внутренней структуре здания, и к его внешнему облику: стеклянные ограждения и ленточные окна, обеспечивающие связь интерьера и окружающей среды, воспринимаются теперь как признаки современности, признаки «архитектуры завтрашнего дня». Иногда проектировщики используют стены здания в качестве прото-медиафасадов (см., например, конкурс на проект московского отделения «Ленинградской правды»).

Советским архитекторам 1920-х годов удалось утвердить новую пространственную концепцию в качестве педагогической базы архитектурной школы, начиная с пропедевтического курса Николая Ладовского «Пространство» во ВХУТЕМАСе. Эта система, воплотившаяся впоследствии в учебниках «Объемно-пространственной композиции», сохранила легитимность даже в период сталинской антимодернистской реакции (в докладе обсуждаются некоторые архивные материалы, иллюстрирующие модернистские идеи и принципы, разделяемые архитектурными теоретиками конца 1930-х — начала 1950-х годов). Даже сегодня эта система категорий, принципов и ценностей лежит в основе отечественной архитектурной школы. Сообщение построено на материалах исследования докладчика в области советской архитектурной теории и образования

и включает обсуждение самой пространственной концепции, ее источников, процесса ее утверждения и причин ее устойчивости.

Ключевые слова: советская архитектура, архитектурное образование, архитектурная теория в СССР, концептуализация пространства, советский модернизм, теория архитектурной композиции

Vadim Bass
European University at Saint Petersburg, Russian Federation

'Space, Mass, Surface in Architecture': Conceptualization of Spatial Categories and Building as Border in Architectural Thought and Practice of Soviet Constructivism

In post-revolutionary years, Soviet architects developed a new system of professional thought based on the conceptualization of space (and also on the fashion for psychology). This spatial turn was common at the beginning of the Modern Movement (see August Schmarsow's theory of Raumgestaltung). The very model of the architects' activity and their self-perception changed dramatically: instead of shaping volumes, they started 'setting the borders' and 'organizing space' with surfaces. New focus in Constructivist architecture was reinforced with ideas of expansion and space exploration (popular since the late 19th century) and the 'cosmic' vision of Russian avant-garde art.

The social concern of professional community and the vision of architecture as a field of social interactions contributed to this changing perspective and resulted in new plans and functional arrangement of buildings (e.g. commune houses) as well as new town-planning concepts (linear city, parabolic city, etc.). The new grade of flexibility achieved using concrete framework and curtain walls changed the architects' attitudes towards both internal structure and the surface of building: glass walls and ribbon windows providing connection between the interior and environment were perceived as signs of the architecture of tomorrow. Sometimes designers used walls as 'proto-media facades' (see Leningradskaya Pravda building competition).

Soviet architects of the 1920s managed to establish the new spatial concept as the pedagogical basis of architectural school, starting from Nikolay Ladovsky's

'Space' course at VKhuTEMAS. This system, converted into textbooks on 'Volumetric-Spatial Composition,' survived in the period of Stalinist anti-modernist reaction (the paper discusses some archival materials illustrating modernist attitudes shared by architectural theorists of the late 1930s — early 1950s). Even today, it lies in the foundation of Russian architectural school. The paper is built on the presenter's research in Soviet architectural theory and education and examines the concept, its sources, establishment, and the reasons for its persistence.

Keywords: Soviet architecture, architectural education, Soviet architectural theory, conceptualization of space, Soviet modernism, theory of architectural composition

Закураева Елизавета Дмитриевна
Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация

Николаева Жанна Викторовна
Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация

Интерпретации современной архитектуры Италии в СССР 1920-х — 1930-х годов

В исследовании предлагается новый взгляд на проблему интерпретации итальянской архитектуры 1920-х — 1930-х годов в Советском Союзе. Этот период развития идей в советской профессиональной среде до сих пор не был освещен должным образом, несмотря на то что теории городского планирования, разработанные в Италии, так же как и история взаимоотношения принципов рациональной архитектуры и конструктивистских подходов, и «неоклассические» элементы стиля обеих стран, могли бы стать отправной точкой в переосмыслении архитектурного наследия СССР, Италии и некоторых других стран Европы. Идея обновления архитектуры и ее «адаптации» к новой эпохе — эпохе «революций» — одновременно возникла в 1920-е — 1930-е годы у архитекторов разных стран. И власть, и архитектура видели здесь возможность реализации своих це-

лей и задач: власть — утверждения новых идеологий через визуализацию новой стилистики, художники — исполнения самых грандиозных утопических замыслов. Но, как мы теперь знаем, эти процессы лишь отчасти носили стихийный характер.

В докладе рассматриваются свидетельства знакомства советских зодчих с итальянской архитектурной практикой и влияние этих процессов на градостроительство СССР 1920-х — 1930-х годов. В работах советских архитекторов (М. Я. Гинзбург, В. Г. Гельфрейх, Н. Я. Колли, М. В. Крюков, А. В. Щусев, В. А. Щуко, Д. Е. Аркин, И. В. Жолтовский) нашли отражение не только глубокое изучение опыта античной архитектуры и архитектуры Возрождения, объявленное в СССР основополагающим методом, но и знакомство с элементами «романтизма разнообразия» Марчелло Пьячентини, объемно-пространственными композициями архитекторов-функционалистов северной Италии. Одним из этапов этого знакомства была поездка советской делегации на международный архитектурный конгресс в Рим в 1935 г. Тогда же в СССР вышла монография о современной архитектуре Италии (Ремпель Л. И., «Архитектура послевоенной Италии»), в которой новые проекты и принципы нового стиля «национал-романтизма», или стиля Литторио, уже были подробно рассмотрены. О современной итальянской архитектуре писал и В. А. Веснин (1937), и многие другие советские архитекторы, посетившие в те годы Италию.

Еще в 1920-е годы началось обсуждение реконструкции Рима и подготовка его нового генерального плана. Марчелло Пьячентини активно работал с упомянутой делегацией советских архитекторов во время ее поездки в Рим, а по результатам этих встреч был составлен и генеральный план реконструкции Москвы, оказавший влияние и на развитие принципов урбанизма в других крупных городах СССР. Создание уникальных проектов и городов-спутников нового типа в Италии и СССР имело большой успех у международной общественности. В основе градостроительной концепции архитекторов-конструктивистов лежала теория децентрализации и дезурбанизации крупных городских центров, предложенная, в том числе, и итальянскими рационалистами. В СССР современные процессы архитектурной практики в Италии и даже ход строительства наиболее важных объектов освещались в архитектурных журналах, а итальянские журналы своевременно попадали в библиотеки СССР.

Ключевые слова: архитектура СССР, урбанистика, рационализм, архитектура Италии

Elizaveta Zakuraeva
Saint Petersburg State University, Russian Federation

Zhanna Nikolaeva
Saint Petersburg State University, Russian Federation

Interpretations of Modern Italian Architecture in the USSR in the 1920s–1930s

The study suggests a new look at the question of interpretation of Italian architecture in the Soviet Union in the 1920s–1930s. This period in the development of ideas in the Soviet professional environment has not yet been properly explored, despite the fact that the theories of urban planning that originated in Italy, as well as the history of correlation between principles of Rationalist architecture and Constructivist approaches, and 'neoclassical' stylistic elements in both countries could be a starting point in rethinking the architectural heritage of the USSR, Italy, and other European countries. The idea of renewal of architecture and its 'adaptation' to the new era — the era of 'revolutions' — occurred at the same time, in the 1920s–1930s, among architects from different countries. Both the authorities and architectural community saw the opportunity to realize their goals and aims: the authotities strove to establish the new ideological principles through the visualization of the new style, while artists wished to fulfill their grand utopian ideas. But, as we know now, these processes were not really spontaneous.

This paper examines the evidence of the acquaintance of Soviet architects with Italian architectural practice, and the influence of these processes on urban planning in the USSR in the 1920s–1930s. The work of Soviet architects reflected not only the profound study of ancient and Renaissance architecture, which was declared as the fundamental approach in the USSR, but also the acquaintance with the elements of Marcello Piacentini's 'romanticism of diversity,' and compositions of Functionalist architects from Northern Italy. One of the stages of this acquaintance was the visit of the Soviet delegation to the International Architec-

tural Congress in Rome in 1935. In the same year, in the USSR a monograph on contemporary Italian architecture (Lazar Rempel, *Architecture of Post-War Italy*) was published, which already examined new projects and principles of the new style of 'National Romanticism' (or the style of Littorio) in detail. Viktor Vesnin also wrote on contemporary Italian architecture (1937), as well as many other Soviet architects who visited Italy at that time.

The 1920s were the time to begin the discussion on the reconstruction of Rome and the preparation of its new master plan. Marcello Piacentini actively worked with the aforementioned delegation of Soviet architects during their trip to Rome, and as a result of these meetings, a general plan for the reconstruction of Moscow was drawn up, which also influenced the development of urban principles in other large cities of the USSR. The creation of unique projects and innovative satellite cities in Italy and the USSR was met with a great success in the international community. At the heart of the urban-planning concept of Constructivist architects was the theory of decentralization and de-urbanization of large urban centers suggested by Italian Rationalists. In the USSR, the knowledge of contemporary processes of architectural practice in Italy, and even the progress in the construction of most important projects was publicized in architectural journals, whereas Italian magazines were promptly delivered to the libraries of the USSR.

Keywords: architecture of the USSR, urbanism, rationalism, Italian architecture

Панова Наталья Геннадьевна
Московский архитектурный институт (Государственная академия), Российская Федерация

Формообразование в творчестве Рикардо Легоррета: от постживописной к архитектурной абстракции

Сегодня не вызывает сомнений, что достижения пластических искусств XX–XXI вв. в большей или меньшей степени повлияли и продолжают влиять на формообразование в современной архитектуре. Их диалог по-прежнему является актуальным, особенно в настоящее время, когда доминирующее положение все больше занимают информационно-технологические

инструменты для создания архитектурной формы. Значение цифровых технологий сегодня порой завышено, их применение не всегда учитывает культурные и региональные традиции проектирования, как и не всегда способствует сохранению национальной художественной самобытности. В этом отношении именно синтез пластических искусств в условиях современной культурной глобализации способен приводить к органическому единству в процессе формообразования.

В докладе через призму многосложного и разнородного движения художников постживописной абстракции — направления конца 1950-х годов, возникшего как проявление минимализма в живописи, — анализируется минималистичная и самобытная архитектура известного мексиканского зодчего Рикардо Легоррета Вильчиса (Ricardo Legorreta Vilchis, 1931–2011), цветопространственные композиции которого можно рассматривать как локализованные в пространстве темы постживописной абстракции. Легоррета — один из немногих архитекторов современности, который обращался в своем творчестве к самобытному национальному языку с целью активизации и возрождения подлинной региональной традиции в архитектуре. Он опирался на историческое наследие, пластическую и колористическую выразительность того региона, для которого создавал свой проект, добиваясь органичного сплава конструктивной и художественной составляющих. Легоррета продолжал творческие искания другого великого мексиканского модерниста Луиса Баррагана, использовал элементы, типичные для традиционной мексиканской архитектуры, но совершенно в новом соединении. Не копируя их дословно, с помощью узнаваемых и выразительных художественных и проектных средств он создавал здания, отвечающие современным стандартам комфорта.

На конкретных примерах автор доклада попытается соотнести приемы формообразования постживописной абстракции и архитектуры Рикардо Легоррета — двух явлений мировой культуры, для которых характерен активный поиск новой формы, пластики и цвета. С одной стороны, будет рассмотрена «живопись четких контуров» Элсуорта Келли, Ала Хелда, Фрэнка Стеллы, Джека Янгермана; «живопись пятна» Элен Франкенталер, Джулза Олитски; «систематическая живопись» Йозефа Альберса, Эда Райнхарда; «минималистская живопись» Роберта Мэнголда, Агнес Мартин, Брайса Мардена. С другой стороны, в центре внимания окажется самобытная архитектура прямоугольных бетонных форм Рикардо Ле-

горрета с контрастами насыщенной полихромии, ритмизированными разномасштабными проемами, игрой света и цвета. Его постройки представляют своего рода формальные композиции, которые и передают суть национального наследия, и отсылают к композиционным цветопластическим экспериментам мастеров постживописной абстракции.

Ключевые слова: Рикардо Легоррета, постживописная абстракция, формообразование, архитектурная форма, цветопластические эксперименты, насыщенная полихромия, формальная композиция, национальное наследие

Natalia Panova
Moscow Architectural Institute (State Academy), Russian Federation

Form-Making in the Work of Ricardo Legorreta: From Post-Painterly to Architectural Abstraction

The achievements in visual arts of the 20th and 21st centuries influenced the form-making in modern and contemporary architecture. At present, the dialogue between them is very important, since information technology tools are mostly dominant. The role of digital technology is set too high. Its implementation does not always take into consideration cultural and regional traditions, neither does it promote the preservation of national art features. It is the synthesys of various art forms that, under the circumstances of today's cultural globalization, leads to unity and integrity in the process of form-making.

This paper analyzes the minimalist and original architecture of the famous Mexican architect Ricardo Legorreta Vilchis (1931–2011) through the prism of the multisyllabic and heterogeneous movement of Post-Painterly Abstraction — the trend of the late 1950s, which arose as a manifestation of Minimalism in painting. Legorreta's color-spatial compositions can be regarded as themes of Post-Painterly Abstraction localized in space. Legorreta is one of contemporary architects who pays attention to the national language to activate and revive authentic regional traditions in architecture. He is guided by the historic heritage, formal and colouristic expressiveness of the region for which he creates his project. Thus, he achieves an organic unity of constructive and artistic components. Legorreta follows the creative search of another Mexican architect — Luis Bar-

ragán, who tried to use typical elements of traditional Mexican architecture, but in new combinations. Legorreta does not copy Barragán's works but, with the help of recognizable and expressive artistic and design methods, creates buildings that comply with today's standards of comfort.

This paper compares the methods of form-making in Post-Painterly Abstraction and the architecture of Ricardo Legorreta — the two cultural phenomena, for which the active search for new forms and colours is characteristic. On the one hand, the presentation focuses on 'Hard-Edge Painting,' 'Spot Painting,' 'Systematic Painting,' 'Minimalist Painting,' and other trends in Post-Painterly Abstraction. On the other hand, it is centered upon Ricardo Legorreta's rectangular concrete forms with contrasts of saturated polychromy, rhythmical spaces of different sizes, playful combinations of light and colour. His buildings convey the essence of national heritage and, at the same time, refer to compositional colour and form experiments of the masters of Post-Painterly Abstraction.

Keywords: Ricardo Legorreta, post-painterly abstraction, form-making, architectural form, color-plastic experiments, saturated polychromy, formal composition, national heritage

Малич Ксения Александровна
Государственный Эрмитаж, Российская Федерация

«Искусство вернулось»: Питер Кук и его педагогическая практика в Лондонской архитектурной ассоциации на рубеже 1970-х — 1980-х годов

Доклад посвящен вопросам становления и развития в 1970-е годы новых педагогических программ одной из ведущих архитектурных школ второй половины XX в. — Лондонской архитектурной ассоциации. Зодчие, получившие в это время образование в ассоциации, являются крупнейшими теоретиками и практиками современной архитектуры. Здесь учились Рем Колхас, Ричард Роджерс, Заха Хадид, Дэвид Чипперфилд, Стивен Холл. В разработке учебных курсов в разное время принимали участие Питер Смитсон, Седрик Прайс, Даниэль Либескинд, Леон Крир, Бернар Чуми, Николас Гримшоу. Одна небольшая школа выпустила трех лауреатов премии

Притцкера, 14 обладателей золотой медали Королевского института британских архитекторов (RIBA), 11 лауреатов премии Джеймса Стерлинга.

Начиная с 1963 г., когда директором Ассоциации становится Элвин Боярски, здесь царила свободная, творческая атмосфера, совпавшая с настроением мирового художественного андеграунда, которому предстояло в стремительные сроки (в случае с кино и музыкой) или через несколько декад (в случае с архитектурой) из андеграунда превратиться в самый что ни на есть востребованный и актуальный мейнстрим. «Искусство вернулось» — заголовок статьи Питера Кука в выставочном каталоге студенческих работ — мог бы стать идеальным девизом Архитектурной ассоциации 1960-х — 1980-х годов. В это время здесь не только работали творческие архитектурные классы, но и выступали поэты (от Аллена Гинзбурга до Андрея Вознесенского), играли музыканты (группы «Пинк Флойд», «Флитвуд Мак»), проходили киносъемки. Эксперимент сформировал новое поколение архитекторов: их почерк разнообразен, но все они принадлежат одной школе. И даже самые радикальные бумажные проекты 1970-х — 1980-х годов в наши дни получили продолжение в реальной мировой градостроительной практике.

Исследование посвящено работе в Архитектурной ассоциации Питера Кука — одного из лидеров движения «Аркигрэм». Работа призвана изучить аспекты, которым уделял внимание Кук как преподаватель, а также темам и характеру выпускных работ его учеников. В основу исследования легли материалы архивов Лондонской архитектурной ассоциации, а также личные воспоминания Кука и его учеников.

Ключевые слова: архитектура XX века, Питер Кук, Рем Колхас, Архитектурная ассоциация, модернизм, постмодернизм

Kseniia Malich
The State Hermitage Museum, Russian Federation

“Art Has Returned”: Peter Cook and His Pedagogical Practice at London Architectural Association at the Turn of the 1970s–1980s

This paper is the outcome of a long research dedicated to the history of pedagogical methods in London Architectural Association in the 1970s. The Associa-

tion was founded in 1847 by a group of young architects who tried to change the tradition of architectural education in the UK. One of the most exciting pages of its history is associated with the period of 1960s–1980s, when AA becomes a real experimental field of the post-reconstruction generation, bringing up today's world architecture leaders. Architects who graduated from the Association have become the true heroes of contemporary architecture. Their practice may appear to be very different, but they are all representatives of one school and, generally speaking, one generation. The list of names connected with AA is unbelievably representative: Ron Arad, Ben van Berkel, David Chipperfield, Nigel Coates, Peter Cook, Mark Fisher, Zaha Hadid, David Green, Nicholas Grimshaw, Steven Holl, Rem Koolhaas, Leon Krier, Daniel Libeskind, Richard Rogers, Patrik Schumacher, Bernard Tschumi, Elia Zenghelis. Moreover, AA walls remember Allen Ginsberg, David Bowie, Roger Waters, and many other outstanding musicians, poets, film directors, who were the witnesses of arrogant, intelligent, ambitious, free atmosphere created in AA. The new generation was inspired with a special artistic sensibility to the historical urban context, architectural genealogy and the complexity of human everyday life in general. A number of questions raised during that period are still among to the most urgent problems of contemporary urban development.

The paper is dedicated to "The Archigram" leader Peter Cook and his students, focusing on the main research themes, best diploma compositions, and other activities. The research is based on drawings, photos, unique audio and video recordings from the Architectural Association archive.

Keywords: 20th-century architecture, Peter Cook, Rem Koolhaas, architectural association, modernism, post-modernism,

Авангард: за пределами картины

Лысенко Оксана Александровна
Государственный Русский музей, Российская Федерация

Супрематические рамы Николая Суетина. К вопросу об авторских рамах художников русского авангарда

«Картинные» рамы крайне редко оказываются в фокусе внимания историков искусства. Их «пограничное» состояние между созданным на холсте и обыденным миром, равно как и одновременная принадлежность к декоративно-прикладному и — опосредованно — изобразительному искусству парадоксальным образом препятствуют восприятию рам как предметов искусства, отводят их на периферию исследовательских интересов. Между тем, начиная с эпохи Ренессанса для художников рама была неотъемлемой частью и украшением живописи. Выбор или создание картинного обрамления являлись важным этапом творческого процесса, поскольку именно рама, благодаря своему профилю, орнаментальной композиции, декоративному покрытию влияет на зрительское восприятие произведения изобразительного искусства.

Долгое время в научных кругах бытовало мнение, что художники русского авангарда не придавали рамам такого значения, как их предшественники. Однако это не так. Ярким тому доказательством служат сведения, имеющиеся в «Отчете о деятельности художественно-строительного подотдела» отдела Изобразительных искусств, председателем которого до декабря 1918 г. был К. С. Малевич (затем — Н. А. Удальцова, А. Д. Древин). В документе, среди прочего, идет речь о создании «Музея Современного Искусства», для которого приобретались работы И. В. Клюна, О. В. Розановой, А. А. Моргунова, К. С. Малевича, В. Е. Татлина и других авторов. Подотдел сразу приступил к обрамлению купленных произведений, предварительно предложив художникам «представить рисунки для рам, по которым приступлено к заготовке последних».

К сожалению, многие авторские (то есть выбранные или созданные авторами) рамы художников русского авангарда были утрачены. Благодаря А. А. Лепорской и Н. Н. Суетиной сохранилось несколько уникальных супрематических рам Н. М. Суетина.

Николай Михайлович Суетин (1897–1954) — ученик и соратник Малевича, один из самых ярких представителей его круга, работал в области изобразительного и декоративно-прикладного искусства, архитектуры, дизайна. В 1920-е — начале 1930-х годов Суетин помогал Малевичу в работе над архитектонами. В ГИНХУКе под руководством Малевича занимался разработкой супрематического ордера.

Картинные рамы Суетина, над созданием которых он работал в 1930-е — 1940-е годы, восходят к архитектонам Малевича и непосредственно связаны с поиском «нового супрематического канона». Профиль рам построен на сочетании вертикальных и горизонтальных плоскостей различной, строго выверенной ширины, в соответствии с принципами соразмерности и динамического/статического равновесия.

Ключевые слова: рама, картина, художник, авангард, искусство, супрематизм

Avant-Garde: Beyond the Picture

Oksana Lysenko
State Russian Museum, Russian Federation

Suprematist Frames of Nikolai Suetin: On Authentic Frames of Russian Avant-Garde Artists

Picture frames very rarely fall into focus of attention of art historians. Their 'borderline' state between the world created on canvas and the ordinary one, as well as the fact that they simultaneously belong to decorative and — indirectly — fine art, paradoxically interfere with the perception of frames as objects of art, and assign them to the periphery of research interests. Meanwhile, since the

Renaissance, for the artists, the frame was an integral part and decoration of the painting. The choice or making of a picture frame was an important stage in the creative process, since it is the frame, thanks to its profile, ornamental composition and finishing, that affects the viewer's perception of the work of art.

For a long time, in scholarly circles there was an opinion that artists of the Russian avant-garde did not attach such importance to picture frames as their predecessors had done. However, it is not true. Strong evidence is provided by the information available in the 'Report on the Activities of the Artistic and Construction Subdivision of the Department of Fine Arts,' whose chairman, until December 1918, was K. S. Malevich (then N. A. Udaltsova, A. D. Drevin). This document, among other things, refers to the creation of the 'Museum of Modern Art,' for which the works by I. V. Klyun, O. V. Rozanova, A. A. Morgunov, K. S. Malevich, V. E. Tatlin, and other authors were bought. The subdivision immediately proceeded to framing the purchased works, having previously offered the artists "to present drawings for the frames, on which they proceeded to prepare the latter ones".

Unfortunately, many authentic frames of Russian avant-garde artists were lost. Thanks to A. A. Leporskaya and N. N. Suetina, several unique Suprematist frames of N. M. Suetin were preserved.

Nikolai Mikhailovich Suetin (1897–1954), the disciple and follower of Malevich, one of the most interesting artists of the latter's circle, worked in the field of fine and decorative arts, architecture, and design. In the 1920s — early 1930s, Suetin helped Malevich in his work on architectons. In GINHUK, under leadership of Malevich, he worked on the development of the Suprematist order.

Suetin's picture frames, on the creation of which he worked in the 1930s — 1940s, refer to the architectons of Malevich, and are directly related to the search for a 'new Suprematist canon.' The profile of frames is constructed on a combination of vertical and horizontal planes, different, strictly calibrated width, all in accordance with the principles of proportion and dynamic/static equilibrium.

Keywords: frame, picture, artist, avant-garde, art, suprematism

Никольский Андрей Андреевич
Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ, Российская Федерация

Монументальная живопись Александра Веснина: между неоклассицизмом и авангардом

Доклад посвящен программе росписей неоклассического особняка Д. В. Сироткина (1914–1916), построенного в Нижнем Новгороде архитекторами Александром, Виктором и Леонидом Весниными. Роспись внутреннего пространства осуществил Александр Веснин. Особенность этого памятника в том, что его архитектура создана в традициях палладианства и русского классицизма, а росписи интерьеров несут в себе следы не только итальянского Возрождения, но и живописи Сезанна, а также новых авангардных поисков.

Александр Веснин находился тогда под впечатлением от поездки в Италию зимой 1913–1914 г. Там он с увлечением изучал наследие Палладио и живопись старых мастеров — Микеланджело, Тициана, Тинторетто, Веронезе. От штудирования их приемов он планировал перейти к проблеме новой живописи, в частности, к искусству Сезанна и Пикассо. Интересно, что изучением новой живописи Александр Веснин занимался в 1912–1914 гг. в художественной студии Владимира Татлина, одного из лидеров «левого» искусства того времени. В его студии в это же время работали Любовь Попова, Надежда Удальцова и Роберт Фальк. Изначально планировалось, что особняк Веснин будет расписывать вместе с Татлиным, но тот через некоторое время охладел к проекту. Тем не менее, влияние живописи Татлина очень чувствуется в этих плафонах. Как и многие мастера того времени, Александр Веснин пришел к архитектурному конструктивизму через «левые» течения в живописи. Но в то же время он остался архитектором, который никогда окончательно не отходил от традиционализма в архитектуре.

В монографиях, посвященных творчеству архитектора, вышедших еще в советские годы, его монументальной живописи уделено крайне мало внимания. Архитектурные исследования совсем не затрагивают эту тему, а специальных трудов, посвященных этому материалу, нет.

В докладе будут представлены не известные ранее эскизы Александра Веснина, хранящиеся в фондах Музея архитектуры имени А. В. Щусева. Многие из этих эскизов совершенно не знакомы специалистам и пока не являются объектом научного знания. Помимо введения в научный оборот новых, ранее не публиковавшихся материалов, доклад ставит своей целью постановку вопроса о границах стилей в первые предреволюционные годы XX века. Параллельно рассматривается проблема сопоставления «новаторских» и «классических» мотивов в искусстве 1910-х годов.

Монументальная живопись начала XX в. и, в частности, монументальная живопись неоклассического направления, к сожалению, оказалась одной из наименее исследованных тем в отечественном искусствознании. Особенно любопытно рассмотреть в этом контексте точки соприкосновения неоклассического и авангардного искусства. Целью доклада является привлечение внимания специалистов к этому явлению.

Ключевые слова: Александр Александрович Веснин, Владимир Евграфович Татлин, особняк купца Д. В. Сироткина, Нижний Новгород, итальянский Ренессанс, классицизм, неоклассицизм, авангард, конструктивизм, монументально-декоративная живопись, интерьеры, эскизы росписей

Andrey Nikolskiy
State Institute of Art Studies, Moscow, Russian Federation

Monumental Painting by Alexander Vesnin: Between Neoclassicism and Avant-Garde

This paper is focused on the murals of Sirotkin's neo-classical mansion (1914–1916) in Nizhny Novgorod, built by the Vesnin brothers, architects Alexander, Victor and Leonid. The interior decoration was made by Alexander Vesnin. The distinctive feature of this building is that its architecture follows the traditions of Palladianism and Russian Classicism, whereas the interior murals bear the traces not only of Italian Renaissance, but of Cezanne painting, and avant-garde innovations, too.

Alexander Vesnin was then impressed by the trip he had made to Italy in the winter of 1913–1914. There he enthusiastically studied the heritage of Palladio,

as well as the art of the Old Masters — Michelangelo, Titian, Tintoretto, Veronese. From the scrutiny of the subtleties of their techniques, he planned to pass over to issues of new painting, particularly the art of Cezanne and Picasso. It is interesting that Alexander Vesnin was studying new painting in the art studio of Vladimir Tatlin (1912–1914), a leader of the leftist art of the time. At the same time, Lyubov Popova, Nadezhda Udaltsova and Robert Falk attended this studio. The initial plan had been to decorate the mansion in cooperation with Tatlin, but after a while the artist lost interest in the project. Nevertheless, the influence of Tatlin's painting is conspicuous in these compositions. Like many artists of that time, Alexander Vesnin reached architectural Constructivism via leftist currents in painting. But alongside with that, he remained an architect who never completely departed from traditionalism in architecture.

In monographs on the architect's work, published in the Soviet years, his monumental painting is given very little attention. Architectural studies do not touch upon this topic at all, and there are no specialized papers covering this material.

This presentation will feature previously unknown Vesnin's sketches, stored in the Shchusev State Museum of Architecture. Many of these sketches are utterly unfamiliar to specialists and are not yet the object of scholarly knowledge. In addition to introducing new, previously unpublished materials in the academic area, the paper aims to raise the question of the boundaries of styles in the first pre-revolutionary years of the 20th century. In parallel, the issue of matching 'innovative' and 'classical' motifs in the art of the 1910s is considered.

Monumental painting of the beginning of the 20th century and, in particular, the monumental painting of Neoclassical current, turned out to be one of the least researched topics in national art studies. In this context, it is especially interesting to scrutinize the areas of contact between Neoclassical and Avant-Garde art. The aim of the presentation is to draw the attention of specialists to this phenomenon.

Keywords: Alexander Aleksandrovich Vesnin, Vladimir Evgrafovich Tatlin, mansion of merchant Sirotkin, Nizhny Novgorod, Italian Renaissance, classicism, neoclassicism, avant-garde, constructivism, monumental and decorative painting, interiors, sketches of murals

Воронина Оксана Юрьевна
Московский музей современного искусства, Российская Федерация

Прислушиваясь к новому: творчество художников Общества станковистов в контексте звуковых экспериментов 1920-х годов

Участники ОСТа (1925–1932) стремились наделить станковую живопись свойствами универсального искусства за счет расширения ее границ с помощью приемов, заимствованных из других видов творчества. Предметом анализа в этом докладе станут неочевидные, на первый взгляд, связи искусства художников Общества станковистов с разного рода экспериментами в области звука, активно проводившимися в 1920-е годы.

Одним из аспектов предлагаемой темы станет рассмотрение теории «шумового спектра» в живописи, разрабатывавшейся Соломоном Никритиным в рамках его деятельности в Аналитическом кабинете Музея живописной культуры. МЖК служил своего рода творческой базой ОСТа, работы членов объединения участвовали в постоянной экспозиции музея, и именно на этот материал в первую очередь опирался Никритин в своих теоретических штудиях. Поэтому чрезвычайно интересно сопоставить теорию Никритина с художественной практикой остовцев.

Параллельно разработкам Никритина шли поиски художников и музыкантов, сотрудничавших с ГИНХУКом, прежде всего, Михаила Матюшина, прицельно исследовавшего принципы взаимодействия цвета и звука, и Михаила Друскина, который одним из первых увидел потенциал «организации шума» для создания новой жизненной среды. «Организованный шум» нашел свое воплощение, в частности, в шумовых оркестрах, ставших популярной формой досуга в 1920-е годы. Шествия, в том числе сопровождаемые оркестром, присутствуют в произведениях остовцев и могут быть проанализированы с точки зрения претворения идей жизнестроительства этого времени.

Важнейшим мотивом для художников ОСТа стал мотив вслушивания. Вслушивание в новую действительность и замирание перед новым (например, при переживании невероятной скорости полета) оказываются сродни своеобразному эффекту «гаснущего звука» в картинах участников ОСТа, где звук точно немеет перед лицом еще не рожденной реальности.

Монтажные принципы построения остовских произведений дают основания для сравнения эффекта «гаснущего звука», возникающего в них из-за напластований образов-кадров, с примерами неиллюстративного звука в первых звуковых фильмах Дзиги Вертова, выросших из его ранних идей «лаборатории радиоуха».

Латентные звуковые мотивы в произведениях художников Общества станковистов обретают специфическое значение на фоне научных, в том числе секретных, разработок в области биофизических исследований органов чувств, прежде всего взаимовлияния зрения и слуха, проводившихся в 1920-е годы.

В целом ракурс, избранный для исследования проблемы станковизма 1920-х годов на примере «обогащенных звуком» произведений мастеров ОСТа, позволяет уточнить место искусства объединения в художественном пространстве первого послереволюционного десятилетия и расширить представления о взаимосвязях внутри этого пространства.

Ключевые слова: Общество станковистов, ОСТ, звуковые эксперименты, 1920-е, цвет и звук, «шумовой спектр» цвета, «организация шума», Соломон Никритин, Михаил Матюшин, Дзига Вертов

Oksana Voronina
Moscow Museum of Modern Art, Russian Federation

Listening to the New: Art of the Easel Painters' Society (OST) in the Context of Sound Experiments of the 1920s

Members of the Easel Painters' Society (OST, 1925–1932) sought to endow easel painting with the qualities of universal art through extension of its boundaries by including artistic methods borrowed from other spheres of creativity. This paper aims at revealing unobvious connections between works by OST artists and sound experiments of various kinds, which were actively conducted in the 1920s.

One aspect of the paper is the theory of 'noise spectrum' in painting that was developed by Solomon Nikritin during his work at the Analitic Cabinet in the Museum of Painting Culture. This museum became a kind of creative basis for

OST. Its permanent display included works by OST members, and Nikritin in his studies drew on this material in the first place. So it is very indicative to compare Nikritin's theory and OST members' artistic practice.

Parallel to Nikritin's work, artists and musicians that cooperated with GINHUK conducted their own research. Above all others, they were Mikhail Matyushin who explored the principles of interaction between color and sound, and Mikhail Druskin, who was one of the first to see the opportunities of 'noise management' to create a new living environment. The 'managed noise,' in particular, was realized in brass bands, which became a popular kind of leisure in Russia in the 1920s. Processions including those accompanied by the orchestra are present in the OST works and can be analyzed in terms of implementation of the ideas of life arrangement inherent to that time.

The motif of listening became the most important one for OST members. Listening to the new reality and stopping short in front of the new (for example, when experiencing the incredible speed of flight) turned out to be similar to the effect of 'fading sound' in OST paintings.

The principles of montage in OST works allow us to compare this effect of 'fading sound,' which is due to stratification of frame-images, with the examples of non-illustrative sound in the first sound films by Dziga Vertov, which were linked to his early ideas of 'radio-ear laboratory.'

Latent sound motifs in the works by OST members acquire a specific meaning against the background of scientific, among them secret, developments in the field of biophysical studies of the senses, primarily of the interaction of sight and hearing, carried out in the 1920s.

Generally, the angle chosen for the research of easel painting of the 1920s on the basis of 'sound-enriched' works by OST artists allows clarifying the place of OST in the art context of the first post-revolution decade, and expanding the understanding of the interrelations within this context.

Keywords: Easel Painters' Society, OST, sound experiments, 1920s, color and sound, "noise spectrum" of color, "noise management", Solomon Nikritin, Mikhail Matyushin, Dziga Vertov

Колганова Ольга Викторовна
Российский институт истории искусств, Российская Федерация

Светопамятник Октябрьской революции: история создания и реконструкции (1927–1987–2017)

Летом 1926 г. в Ленинграде художник Григорий Гидони и скульптор Наум Могилевский начали работу над проектом грандиозного сооружения светоархитектуры — Светопамятника. Первоначально он был посвящен В. И. Ленину и десятилетию Октябрьской революции. Однако после произошедшей между художником и скульптором размолвки проект чаще фигурировал под названиями: «Светопамятник Октябрьской революции», «Светопамятник X-летия Октябрьской революции», «Октябрьский Светопамятник», «Светопамятник Октябрю», «Световой памятник Революции». Предполагалось установить его на площади Урицкого (Дворцовая площадь), площади Жертв Революции (Марсово поле) или перед Адмиралтейством.

Светопамятник состоял из трех колоссальных частей — серпа, молота и шестерни. В центральной части — огромном глобусе из матового стекла — предполагалось устройство светотеатра вместимостью около 2000 человек. Как сообщалось в прессе, о размерах этого глобуса можно было судить по тому, что купол ленинградского цирка мог составить только один небольшой его фрагмент. По мысли автора, сам глобус должен был стать гигантским светооркестром, имевшим двоякое назначение: 1) освещать все архитектоническое целое и окружающее пространство; 2) демонстрировать светокрасочные музыкальные концерты.

Согласно планам художника, в пяти этажах серпа, девяти этажах молота и в шестерне могли размещаться выставочные помещения для продукции СССР; «ленинский уголок», на крыше которого предполагалось создать «причал для самолетов и дирижаблей»; галерея, павильоны организаций, кинотеатр, радиостанция… Вокруг шара планировалось установить десять корпусов огромных зданий для промышленно-художественных выставок. По сути весь задуманный Гидони комплекс сооружений можно интерпретировать как некий прообраз ВСХВ (ВДНХ), но не в сельскохозяйственном, а в художественно-промышленном варианте.

В дни празднования десятилетия Революции модель Светопамятника высотой приблизительно 2,5–3 м вместе с помещенным в ней устройством будущего светотеатра была выставлена во дворце Урицкого на юбилейной сессии Центрального исполнительного комитета СССР. Работа по ее созданию проходила при финансовой поддержке Главного управления научными, научно-художественными и музейными учреждениями. В период с 1926 по 1928 гг. в прессе появился ряд отзывов и заметок, в том числе с призывом собрать необходимую для строительства сумму. Однако до реального сооружения дело все-таки не дошло. Сама модель Светопамятника, после 1927 г. хранившаяся в Государственном оптическом институте, по всей видимости, была утрачена во время блокады.

В год 70-летия Октябрьской революции силами Худфонда ТАССР (модель) и казанского СКБ «Прометей» (светотехническое и электронное оснащение) под руководством Булата Галеева была осуществлена реконструкция модели Светопамятника. Ее продемонстрировали на выставке Всесоюзной школы-фестиваля «Свет и музыка» на фоне росписей со знаменитым памятником III Интернационалу Владимира Татлина.

В год столетия революции модель Светопамятника, фактически заново реконструированная участниками Творческого объединения «Прометей» (руководитель Анастасия Максимова), стала частью экспозиции архитектурной выставки «Глобусы. Архитектура и наука исследуют мир» в Парижском «Городке архитектуры и культурного наследия». Светопамятник вошел в число 90 архитектурных проектов, конструкция которых так или иначе связана с формой земного шара.

Ключевые слова: светооркестр, светотеатр, Григорий Гидони, светопамятник десятилетию Октябрьской революции

Olga Kolganova
Russian Institute of History of Arts, Russian Federation

Light Monument of October Revolution: History of Creation and Reconstruction (1927–1987–2017)

In the summer of 1926, in Leningrad, artist Grigory Gidoni and sculptor Naum Mogilevsky began to work on the project of the grandiose construction of light architecture — the Light Monument. Initially, it was dedicated to Lenin and the 10th anniversary of the October revolution. However, after the disagreement between the artist and the sculptor, the project appeared under the titles: "Light Monument of October Revolution", "Light Monument of the X Anniversary of October Revolution", "October Light Monument", "Light Monument of October", "Light Monument of the Revolution". Gidoni intended to install it in Uritsky Square (now Palace Square), Square of the Victims of the Revolution (now Marsovo Pole), or in front of the Admiralty.

The Light Monument consisted of three colossal parts — a hammer, a sickle and a gear. In the central part (a huge globe made of opaque glass), it was planned to install a light-theater with a capacity of about 2000 people. As was reported in the newspapers, the size of this globe could be imagined by the fact that the circus dome in Leningrad was just one small segment of it. According to Gidoni, the globe itself were to be a giant light-orchestra, in order to: 1) illuminate the entire architectonic and the surrounding space; and, 2) perform light-painting music concerts.

According to the plan of the artist, five levels of the sickle, nine levels of the hammer and the gear of the monument could hold an exhibition space for the products of the USSR; a "Lenin's area", on the roof of which it was supposed to create a take-off field for aircraft and dirigibles; gallery, pavilions, cinema, radio station, etc. Around the globe, it was planned to construct ten huge buildings for industrial exhibitions. In fact, all complex structures conceived by Gidoni can be interpreted as a kind of prototype of VSKhV (All-Soviet Agricultural Exhibition, later known as VDNKh), but not in the agricultural, but rather in artistic and industrial version.

During the celebration of the 10th anniversary of the Revolution, the model of the Light Monument about 2.5–3 m high, with the devices of the future

light-theater installed inside, was exhibited at Uritsky Palace at the jubilee session of the Central Executive Committee of the USSR. The creation of it was financially supported by the Main Department of Scientific, Artistic and Museum Institutions. In the period from 1926 to 1928, a number of reviews and notes appeared in the press, including an appeal to raise the necessary amount for the construction. However, it was never built. The model of the Light Monument, which after 1927 was stored at the State Optical Institute, apparently was lost during the blockade.

In the year of the 70th anniversary of October Revolution, the model of the Light Monument was reconstructed by Hudfond TASSR and Kazan SKB "Prometheus" under the direction of Bulat Galeev. It was shown at the exhibition of the all-union school-festival "Light and Music", against the background of paintings with the famous Monument to the III International by Vladimir Tatlin.

In the year of the 100th anniversary of the Revolution, the model of the Light Monument, actually reconstructed anew by the participants of "Prometheus" Creative Association (under the direction of Anastasia Maximova) became part of the display at the architectural exhibition "Globes: Architecture and Science Explore the World" at Cité de l'Architecture et du Patrimoine in Paris. The Light Monument was represented among 90 architectural projects, the design of which was somehow connected with the shape of the globe.

Keywords: light-orchestra, light-theater, light architecture, Grigory Gidoni, light monument for the 10th anniversary of October Revolution

Россия и Запад: условность границ

Боровская Елена Анатольевна
Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, Российская Федерация

Дроздова Мария Александровна
Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, Российская Федерация

Русские художники в парижской академии Гранд-Шомьер в начале XX века

В начале XX в. многие русские художники уезжают учиться живописи в Париж — центр сосредоточения новых тенденций в искусстве и самых прогрессивных методик его преподавания. Академия Гранд-Шомьер, созданная в 1904 г. на Монпарнасе, была одним из учебных заведений, в котором преподавали такие известные художники, как Ж.-Э. Бланш, Э.-А. Бурдель, К. Кастелуччо, Ф. Леже, У. Сикерт, Э. Грассе, О. Цадкин и многие другие. Методы преподавателей академии, основанные на поддержке независимого искусства и предоставлении ученикам творческой свободы, были новаторскими для той эпохи. Отказ от академических приемов обучения и прогрессивный характер этого учебного заведения привлекали в его стены многих учеников, в том числе молодых русских художников, искавших новых путей в искусстве. Именно этот принцип предоставления свободы творчества ученикам Гранд-Шомьер, столь далекий от классических принципов преподавания искусства в России в тот период, позволял ее воспитанникам развить свой собственный новый стиль и сформировать уникальную авторскую манеру.

Среди русских художников, прошедших обучение в Гранд-Шомьер, были И. Шадр, А. Арнштам, О. Вивденко, Л. Воловик, С. Поляков, К. Терешкович

и многие другие. Особо следует отметить, что академия стала одним из первых учебных заведений в сфере изобразительного искусства, куда принимали женщин. В числе учениц Гранд-Шомьер было немало молодых русских художниц, которых в первую очередь привлекали творческая атмосфера академии, особые приемы и методы преподавания, возможность общения со знаменитыми учителями. Среди самых известных русских учениц академии следует назвать З. Серебрякову, А. Экстер, В. Мухину. Впрочем, русские ученицы, попав в столь прогрессивное учебное заведение, оценивали обучение в Гранд-Шомьер по-разному. Несмотря на погружение в такую новаторскую творческую среду, где царили революционные подходы к искусству, З. Серебрякова и В. Мухина приняли их не в полной мере, сохранив свою приверженность реалистическому видению формы, в то время как А. Экстер увлеклась авангардными тенденциями и впоследствии продолжила развивать их в своем творчестве. З. Серебрякова обучалась в классе художника-реалиста Л. Симона, который писал много детских и семейных портретов; тема дома, семьи и детей также стала одной из основных в ее творчестве. А. Экстер училась у К. Дельваля, и уже тогда главной чертой ее живописи стали новаторские тенденции и яркий колорит. В. Мухина училась у одного из лучших скульпторов своего времени — А. Бурделя, что, несомненно, повлияло на раскрытие ее таланта, так как именно класс скульптуры в Гранд-Шомьер привлекал многих будущих художников из России.

Изучение малоизвестных страниц творческого становления многих русских художников, учившихся в академии Гранд-Шомьер, сравнительный анализ их ранних работ в контексте общеевропейских художественных тенденций начала XX в., дают возможность осветить некоторые проблемы, прежде всего художественного образования, стирающие резкие границы между отечественным и зарубежным искусством и до сих пор недостаточно полно освещенные в отечественном искусствознании.

Представляется, что помимо собственно уроков в академии Гранд-Шомьер, важным аспектом обучения и раскрытия таланта молодых русских художников в Париже стала именно атмосфера свободы и эксперимента, которая способствовала формированию уникального авторского почерка каждого из них.

Ключевые слова: история русского искусства, обучение молодых художников, академия Гранд-Шомьер, живопись, скульптура, искусство XX века

Russia and the West: Conventional Borders

Elena Borovskaya
Saint Petersburg Academy of Arts, Russian Federation

Maria Drozdova
Saint Petersburg Academy of Arts, Russian Federation

Russian Artists at Académie de la Grande Chaumière in Paris in the Beginning of the 20th Century

In the beginning of the 20th century, many Russian painters went to study painting in Paris — the center of all new art tendencies and pioneering teaching methods. L'Académie de la Grande Chaumière, founded in 1904 in the Montparnasse district of Paris, was one the few art schools where such prominent artists as J.-E. Blanche, A. Bourdelle, C. Casteluccio, F. Léger, W. Sickert, E. Grasset, and many others taught. Teaching principles based on independent art support and students' creative freedom, were new for that period. Many students, including young Russian painters, searching for new ways in art, found the rejection of strict academic rules and pioneering spirit of this art school very attractive. Grande Chaumière's creative freedom principle was in opposition with Russian classical painting teaching methods. It stimulated the formation of new styles in art, and unique painters' manners. Well-known Russian artists, such as I. Shadr, A. Arshtam, O. Vivdenko, L. Volovik, S. Polyakov, K. Tereshkovich and others studied at the Grande Chaumière.

It should be mentioned that Grande Chaumière was one of the first art schools in the world that accepted women. Many young female Russian painters, such as Z. Serebryakova, A. Exter, and V. Mukhina, were attracted by the creative atmosphere of the Academy, its particular teaching methods and famous tutors. However, Russian students' estimations of studying at such a progressive educational institution were different. Thus, despite the creative environment and revolutionary approaches to art, Z. Serebryakova and V. Mukhina did not fully

accept them, staying devoted to realistic vision of form, while A. Exter was very inspired by avant-garde art trends and developed them in her artworks. Z. Serebryakova attended the studio of realist painter L. Simon who created many children's and family portraits — thus, family theme became one of the main in her own artwork. A. Exter attended the studio of C. Delvall, and was conscious of rich, vivid colors and avant-garde techniques that became main features of her paintings. V. Mukhina attended the studio of the established sculptor A. Bourdelle; his lessons, undoubtedly, had a great impact on her development. Bourdelle's sculpture class in the Grand Chaumière attracted many artists from Russia.

The research of Russian painters' education at l'Académie de la Grande Chaumière, and comparative analysis of their early works in the context of European art at the beginning of the 20th century would highlight some issues, especially in art education field, which could erase boundaries between Russian and international art. This area is not sufficiently studied in Russian art history.

The paper also focuses on another important aspect of the Grande Chaumière — namely, its atmosphere of freedom and experiment, its special environment, which stimulated the evolution of individual styles of emerging Russian artists.

Keywords: russian art history, young painters education, academy de la Grande Chaumiere, painting, sculpture, the art of the 20th century

Муромцева Ольга Валерьевна
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

Поиски художественного синтеза и новой выразительности в творчестве Ивана Пуни и Джино Северини начала 1920-х годов

Иван Пуни — один из ближайших соратников Казимира Малевича периода триумфа супрематизма, принявший активное участие в организации крупнейших выставок русского авангарда «Трамвай В» и «0,10», пропагандист нового искусства, художник, чье творчество настолько многосторонне и разнообразно, что в нем бывает достаточно сложно проследить единую линию развития, отделить главное от второстепенного. В 1921 г.

пребывание Пуни в Берлине было отмечено триумфальной выставкой в знаменитой галерее “Der Sturm”, экспозиция которой считается одним из первых примеров новаторского подхода в организации выставочного пространства, получившего развитие в XX–XXI вв. и соединившего в себе черты тотальной инсталляции, перформанса и акционизма. Именно в этот успешный творческий период Иван Пуни занимается переосмыслением не только собственной деятельности (своеобразный итог которой подводила эклектичная экспозиция в галерее “Der Sturm”), но и оценкой роли авангардных течений, рассуждениями о конце авангарда и «современном моменте в живописи». В начале 1920-х годов подобные идеи были достаточно широко распространены среди художников-авангардистов, захваченных общеевропейской тенденцией «возвращения к порядку» (фр. — *retour à l’ordre*).

Представляется интересным сравнить суждения Ивана Пуни, собранные в сборнике статей 1923 г., с размышлениями другого яркого представителя модернизма, итальянского художника-футуриста Джино Северини, ставшего одним из главных идеологов «возвращения к порядку» и опубликовавшего теоретический труд «От кубизма к классицизму», в котором объяснены отход от экспериментов авангарда и сущность нового подхода к восприятию и созданию искусства. В биографиях Пуни и Северини есть ряд схожих моментов: жизнь в Париже до Первой мировой войны, активное участие в деятельности наиболее радикальных течений авангарда в своих странах (России и Италии), увлечение теорией и практикой кубизма, восхищение Пикассо и, наконец, поиск художественного синтеза, занявший обоих в начале 1920-х годов. Близость к «новой вещественности» и пуризму, сотрудничество с журналом “L’Esprit Nouveau” также способствовали выработке нового стиля фигуративной живописи обоих художников. Изучение живописных и теоретических решений, предложенных Иваном Пуни и Джино Северини в начале 1920-х годов, позволяет по-новому взглянуть на такие проблемы развития современного искусства, как глобальный характер процессов в искусстве XX в., общность теорий и практик художников разных стран, влияние политических и социокультурных обстоятельств и вопросы существования авангардных течений после Первой мировой войны.

Ключевые слова: Иван Пуни, поиск художественного синтеза, Джино Северини, возвращение к порядку, после авангарда, европейские художественные тенденции начала 1920-х годов

Olga Muromtseva
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

Search for Artistic Synthesis and New Forms of Representation in the Works of Ivan Puni and Gino Severini of the 1920s

Ivan Puni was one of the closest associates of Kazimir Malevich during the period of the triumph of Suprematism; he took an active part in organizing the largest exhibitions of the Russian avant-garde — *Tram B* and *0.10*, was a propagandist of the new art, an artist whose work is so versatile and varied that it seems difficult to trace a single line of development in it, separating the main from the secondary. In 1921, Puni's stay in Berlin was marked by a triumphant exhibition in the famous Der Sturm gallery, wherein the display is considered to be one of the first examples of an innovative approach to the organization of the exhibition space, developed in the 20th and 21st centuries and combining the features of total installation, performance, and action art. It is in this successful creative period that Ivan Puni was engaged in rethinking not only his own activities (the eclectic exhibition in Der Sturm gallery drew a line under his previous art practice), but also the evaluation of the role of avant-garde movements, the arguments about the end of the avant-garde and the "modern moment in painting". In the early 1920s, similar ideas were widely spread among avant-garde artists, captured by the all-European trend of "return to order" (Fr. — *retour à l'ordre*).

It seems interesting to compare the ideas of Ivan Puni, collected in the book published in 1923 in Berlin, with the reflections of another brilliant representative of Modernism, the Italian Futurist artist Gino Severini, who became one of the main ideologists of the "return to order" and published a theoretical work entitled *From Cubism to Classicism* (1921), which explained the rejection of avant-garde experiments and the essence of a new approach to the perception and creation of art. In the biographies of Puni and Severini, there are a number of similarities: life in Paris before World War I, participation in the activities of most radical avant-garde movements in their countries of birth (Russia and

Italy), fascination with the theory of Cubism, admiration towards Picasso and, finally, the search for synthesis in art that concerned both in the early 1920s. The proximity to the New Objectivity and Purism, and cooperation with *L'Esprit Nouveau* magazine also contributed to the development of a new style of figurative painting by both artists. The study of the painterly and theoretical solutions proposed by Ivan Puni and Gino Severini in the early 1920s allows us to take a fresh look at such questions of the development of modern art as the globalism of the 20th-century art scene, the unity of theories and practices of artists from different countries, the influence of political and socio-cultural circumstances, and the issues of existence of avant-garde trends after World War I.

Keywords: Ivan Puni, Iwan Pougny, search of the artistic synthesis, Gino Severini, return to order, after the rise of the avant-garde, European art tendencies of the early 1920s

Булатов Данила Алексеевич
Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Российская Федерация

Художники Джон Рид Клуба в СССР: трансатлантические культурные связи конца 1920-х — начала 1930-х годов

Несмотря на практически полное исключение из канона американской истории искусств так называемых революционных художников, пик активности которых пришелся на период Великой депрессии, сегодня связь между художниками и интеллектуалами в США и идеологическими задачами Коминтерна кажется темой, заслуживающей внимания, особенно в свете истории культурных взаимоотношений между СССР и другими странами в период до Второй мировой войны. Великая депрессия была, конечно, важнейшей, однако далеко не единственной причиной «полевения» американского искусства в 1920–1930-е годы: Советский Союз привлекал американских левых художников и интеллектуалов как страна, где устранены классовые, национальные и расовые барьеры, где культура создается рабочими и для рабочего класса. Немаловажным фактором интереса к СССР была и выстроенная там патерналистская модель вза-

имоотношения власти и искусства, о которой в условиях кризиса американские художники могли только мечтать. В 1929 г. в Нью-Йорке был основан Джон Рид Клуб — организация революционных художников, которая вскоре стала ячейкой Коминтерна и проводником его директив. В качестве предмета исследования в докладе будут представлены выставки художников Джон Рид Клуба, проводившиеся в СССР с 1931 по 1936 г., и проанализированы связи между американскими художниками с левыми убеждениями и разнообразными советскими организациям, в числе которых ВОКС (Всесоюзное общество культурной связи с заграницей), МБРХ (Международное бюро революционных художников) и ГМНЗИ (Государственный музей нового западного искусства). Одна из задач исследования — проанализировать изменения в восприятии Советского союза американскими революционными художниками, которым удалось побывать или даже поработать в стране победившей революции (как Уильяму Гропперу и Фреду Эллису). К другим задачам относится изучение восприятия американской революционной графики советской критикой — в годы, ставшие решающими для утверждения соцреалистического канона, а также выявление связи между политикой Коминтерна и роспуском Джон Рид Клубов, за которым последовало образование в 1936 г. Союза американских художников.

Ключевые слова: ГМНЗИ, ВОКС, культурные связи, Джон Рид Клуб, соцреализм, американское искусство, революционное искусство, политическая сатира, МБРХ, Коминтерн

Daniel Bulatov
The Pushkin State Museum of Fine Arts, Russian Federation

Artists of the John Reed Club in the USSR: Transatlantic Cultural Relations of the Late 1920s — Early 1930s

Despite the all but total erasure of the so-called revolutionary artists from the canon of American art history, especially those active shortly before and during the Great Depression, today the strong connection of artists and intellectuals in the USA with the ideology and objectives of the Comintern is a case that

draws continuous attention, especially in the light of the history of cultural connections between the Soviet Union and other countries before World War II. Though the Great Depression was the most important impulse driving the radicalisation of the American art during the 1920s — early 1930s, it certainly was not the only one, and the Soviet Union attracted American leftist intellectuals as the country where all class, national and racial barriers had been eliminated and the culture was being created by workers and in the name of the working class. Another important factor that drew interest to the USSR was a paternalistic model of relationships between state authority and art that American artists could only dream of during the crisis. In 1929, the John Reed Club was founded in New York — the association of revolutionary artists that soon became affiliated with the Comintern and begun implementing its directives. Using as a case study the exhibitions of the John Reed Club artists, which took place in the Soviet Union between 1931 and 1936, this paper examines the interplay between American artists who shared leftist sympathies and various Soviet organisations, among which are VOKS (All-Union Society for Cultural Relations with Foreign Countries), MBRKh (International Bureau of Revolutionary Artists) and GMNSI (Museum of New Western Art). One of the paper's goals is to follow up on the changing perception of the Soviet Union in the eyes of American revolutionary artists who managed to visit or even work in the country of the victorious revolution (like William Gropper and Fred Ellis). Other objectives are to trace the reception of American political art by the Soviet critique in the decisive years for establishing the canon of social realism, and to figure out connections between the policy of the Comintern and the dissolution of John Reed Clubs, followed by the formation of the American Artists' Congress in 1936.

Keywords: Museum of New Western Art, VOKS, cultural relations, John Reed Club, social realism, American art, revolutionary art, political satire, International Bureau of Revolutionary Artists, Comintern

Галеева Тамара Александровна
Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, Российская Федерация

Репрезентация русского искусства на выставках в США в 1920–1930-е годы: опыт эмиграции первой волны

Доклад посвящен выставочным практикам русских художников в США в 1920-е – 1930-е годы как важной форме репрезентации особенностей искусства в условиях эмиграции и утраты географических границ России, превратившейся для покинувших родину после революции 1917 г. в Зарубежную Россию — «воображаемое сообщество». Способы воплощения «русскости» приобрели в этих обстоятельствах преимущественно визионерский характер, тематическое и стилистическое своеобразие.

Особое внимание в докладе уделяется деятельности Кристиана Бринтона (1870–1942) — американского критика, коллекционера, куратора, чаще других выступавшего инициатором и организатором русских экспозиций в Нью-Йорке и других городах США. Как никто другой, он умел вовлекать в свои события значительных и оригинальных мастеров, привлекать к ним внимание прессы, а также находить покупателей и меценатов, приобретавших произведения русских художников для личных и музейных коллекций. Стараниями Бринтона произошла первичная «музеефикация» русского искусства в 1920-е годы, имевшая огромное значение для популяризации его в стране, практически ничего о нем не знавшей.

Увлекавшийся антропологией, этнографией, философией, он видел в современном искусстве инструмент «конструирования» национального своеобразия, считая, что модернизм с его формальными экспериментами также способен это ярко выявлять. Русские художники-эмигранты, принадлежавшие к различным художественным направлениям, зачастую сознательно сохранявшие в искусстве национальные традиции, оказались Бринтону близки по духу и необычайно интересны.

Кроме того, выставки представляли собой эффективный механизм художественной «социализации», который Бринтон использовал по отношению к своим подопечным, среди которых оказались Борис Анисфельд, Николай Рерих, Борис Григорьев, Александр Архипенко, Давид Бурлюк,

Николай Фешин и многие другие. Он умело артикулировал в экспозициях, которые тщательно продумывались, национальные особенности искусства этих мастеров, выявлял в их искусстве некие органические, стихийные признаки национального характера, визуализированного в динамичных модернистских формах.

Большое значение имели крупные групповые выставки русских художников, состоявшиеся в Нью-Йорке (1923, 1924), Уилмингтоне (1932) и других городах; на них неизменно выявлялись устойчивые связи с искусством «метрополии», которым не смогли препятствовать границы государств.

В 1930-е годы с изменением социально-экономической и политической ситуации в США, начавшимся процессом ассимиляции послереволюционных эмигрантов из российской империи (как, впрочем, и в Европе) внимание к их искусству ослабло. Более распространенными формами репрезентации русского искусства стали персональные экспозиции, а также небольшие отделы на крупных американских и международных выставках в Нью-Йорке, Питтсбурге, Филадельфии, Чикаго.

Ключевые слова: русское зарубежье, эмиграция, репрезентация, выставки в США, XX век

Tamara Galeeva
Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin, Russian Federation

Representation of Russian Art at Exhibitions in the USA in the 1920s–1930s: Experience of the First Emigration Wave

This paper is focused on exhibition practices of Russian artists in the USA in the 1920s–1930s. This topic is considered as an important form of representing the specifics of art produced in the circumstances of emigration and loss of geographic borders of Russia, the country which for those who left it after the Revolution of 1917, turned from a motherland into a Foreign Russia, “an imaginary community”.

Special attention is given to the work of Christian Brinton (1870–1942), American art critic, art collector and curator, who frequently organised Russian art

exhibitions in New York and other US cities. Like no one else, he was able to attract influential and original patrons of art to his events and draw interest of mass media to them. The patrons, in turn, purchased works by Russian artists for private and museum collections. As a result of Brinton's activities, in the 1920s, Russian art first became part of museum collections, which was highly important for the rise of its popularity in a country that knew almost nothing about it.

Brinton, whose interests included anthropology, ethnography and philosophy, considered that contemporary art was useful in 'constructing' national identity. He also believed that modernism was able to vividly reflect it in its formal experiments. Belonging to various artistic trends, Russian emigrant artists, who often intentionally ensured the continuity of national artistic traditions, were of great interest to Brinton and favoured by him.

Moreover, such art exhibitions were effective for artistic 'socialisation,' which Brinton usually applied to his protégés, among whom there were Boris Anisfeld, Nikolay Roerich, Boris Grigoriev, Alexander Archipenko, David Burliuk, Nikolay Feshin, and others. Brinton masterfully articulated his thoughts and ideas in exhibitions, expressed national specifics of these artists, and emphasised natural and immanent features of their national character, which was visualised in dynamic modernist forms.

Large group exhibitions of Russian artists in New York (1923, 1924), Wilmington (1932), and other cities were of great significance. These exhibitions demonstrated firm connections with the art of 'metropolia,' which could not have been broken by political or geographic borders.

The 1930s were the period of changes in socio-economic and political situation in the USA. The process of assimilation of post-revolution emigrants from the Russian Empire was in progress (same as in Europe), and interest in art decreased. Solo exhibitions, as well as small sections within large American and international exhibitions in New York, Pittsburgh, Philadelphia and Chicago, became a new widespread form of Russian art representation.

Keywords: Russian art abroad, emigration, representation, art exhibitions in the USA, 20th century

Гранцева Екатерина Олеговна
Институт всеобщей истории РАН, Российская Федерация

Нонконформизм в советском и испанском искусстве: параллели и противоречия

XX век дал много поводов говорить о параллелях в истории России и Испании: оба народа пережили ужасы гражданской войны, раскол общества, эмиграцию, авторитаризм, сложный переходный период. В середине 1950-х годов и в СССР, и в Испании происходили схожие процессы: возвращались забытые имена, печатались спорные с идеологической точки зрения произведения, приоткрывался «железный занавес».

1956 год стал особенным и для России, и для Испании. Период, когда в СССР разворачивалась «хрущевская оттепель», в Испании был отмечен началом сложного и противоречивого процесса постепенного ослабления франкистского режима и создания предпосылок для его эволюции.

Возможно, самой важной вехой в советской оттепели был колоссальный подъем в развитии культуры и искусства. В это время возникла живопись «сурового стиля», характеризующаяся лаконизмом, простотой и сдержанностью. В это же время начало развиваться искусство нонконформизма, подпольное и оппозиционное искусство, провоцировавшее и отвергавшее нормы и каноны.

В Испании в это время экономическое развитие и связанные с ним социальные перемены глубоко изменили облик повседневной жизни и нашли отражение в изобразительном искусстве. Рядом с художниками, обращавшимися к глубинной Испании, которая транслировалась в поэтике информализма и таких групп, как “El Paso”, были те, кто воспринимал испанскую жизнь с критикой, иронией и политическим подтекстом. Изменения, происходившие в стране, создавали фон, который способствовал формулированию актуальных тенденций и вытеснению устаревших норм. Этот фон не был нейтральным, в нем непременно присутствовала политическая окраска. Тесная связь между искусством и политикой характерна для этого периода испанской истории. Эта связь питала и стимулировала как содержание, так и стилистику работ, что можно увидеть в работах группы “El Paso”. Яркими примерами стимулирующего действия

связи искусства и политики служат выдающиеся произведения каталонских информалистов, Сауры и Мильяреса, работы группы “Equipo Crónica” и Эдуардо Арройо. Эти процессы наложили отпечаток и на эволюцию концептуализма и минимализма в Испании, смысловую наполненность работ Антони Тапиеса и Эдуардо Чильиды, группы “Estampo Popular”, эксперименты группы ZAJ.

В докладе будут проанализированы сходства и различия художественных трансформаций, происходивших в СССР и Испании в 1950-е – 1970-е годы, а также рассмотрена правомерность использования термина «нонконформизм» по отношению к отдельным явлениям испанского искусства этого периода.

Ключевые слова: Испания, СССР, нонконформизм, неофициальное искусство, информализм, концептуализм, искусство и политика, компаративистика

Ekaterina Grantseva
Institute of World History of Russian Academy of Science, Russian Federation

Nonconformist Art of the USSR and Spain: Parallels and Differences

The 20th century gave many reasons to talk about parallels in the history of Russia and Spain: both peoples experienced the horrors of civil war, the split of society, emigration, authoritarianism, and difficult transition periods. In mid-1950s, similar processes occurred in the USSR and Spain: forgotten names were returned, ideologically controversial articles were printed, the Iron Curtain was opened.

The year of 1956 was special for both Russia and Spain. The period in which the Khrushchev Thaw unfolded in the USSR was marked in Spain by the beginning of a complex and contradictory process of gradual weakening of the Franco regime and creation of prerequisites for its evolution.

Perhaps the most important milestone in the Soviet Thaw was a colossal rise in culture and art. At that time, painting of ‘severe style’ emerged, characterized by laconism, simplicity and restraint. At the same time, the art of non-conform-

ism, underground and oppositional art, provoking and rejecting the norm and canons, appeared.

At the same time, in Spain economic development and social changes associated with it profoundly changed the everyday life and were reflected in visual arts. Next to artists who turned to 'deep Spain,' which was broadcast in the poetics of informalism and groups such as El Paso, there were those who addressed Spanish life with criticism, irony and political overtones.

The changes that took place in the country created a background that contributed to the formulation of new trends and the ousting of obsolete norms. This background was not neutral, it certainly had a political coloring. The close connection between art and politics is characteristic of this period of Spanish history. This relationship nourished and stimulated both content and style of work, which can be seen in the work of the El Paso group. Striking examples of the stimulating effect of the connection between art and politics are the outstanding works of Catalan informalists, the work of Equipo Crónica group and Eduardo Arroyo. These processes left their mark on the evolution of conceptualism and minimalism in Spain, the semantic content of the work of Antoni Tapies and Eduardo Chillida, the activities of such groups as Estampo Popular and the experiments of the ZAJ group.

This paper analyzes the similarities and differences in artistic transformations that took place in the USSR and Spain in the 1950s and 1970s, as well as the legitimacy of using the term 'Nonconformist art' in relation to individual phenomena of Spanish art of this period.

Keywords: Spain, USSR, nonconformist art, underground art, informalism, art and politics, conceptual art, comparative studies

Седова Мария Владимировна
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Российская Федерация

Русский ленд-арт на фоне западного ленд-арта: связи, границы и параллели

XX век дал много поводов говорить о параллелях в истории искусства России и Запада, но проблема преемственности западного и русского

ленд-арта начала волновать исследователей совсем недавно. Вообще, само существование «русского ленд-арта» ставится под сомнение. Следует ли считать его последовательным итогом акций и объектов 1960-х годов или отдельным, новым направлением в искусстве? Являются ли акции группы «Коллективные действия» и артефакты Франциско Инфанте первыми образцами русского ленд-арта? Фестивали 2000-х годов, например, «Архстояние», привлекли внимание арт-критиков и зрителей к искусству на природе. Но где проходит граница между двумя «ленд-артами» и существует ли она?

Цель данного исследования — анализ и критическая оценка стратегий развития ленд-арта в России на примере масштабных работ Николая Полисского, а также их связи с объектами Энди Голдсуорси, Майкла Хейзера, Роберта Смитсона и других художников. Все они стремятся продумать момент восприятия своих работ и вызвать у зрителя контакт с природой, заставляя вспомнить, что каждый человек является ее частью.

Еще одной темой исследования становится граница восприятия объектов ленд-арта зрителем. Здесь идет речь о разных слоях общества, на которые можно поделить посетителей фестивалей ленд-арта в России. Это арт-критики, искусствоведы, архитекторы, но большую часть составляют обыватели, которые видят в объектах ленд-арта не «великое» искусство, а странные, порой пугающие, а часто оскорбляющие их вещи (как, например, проект Николая Полисского «Пламенеющая готика»).

В связи с этим представляется необходимым проанализировать, каким образом эта комплексная ситуация может влиять на стратегии развития ленд-арта в России и представлять его на Западе.

Ключевые слова: ленд-арт, современное искусство, Николай Полисский, Архстояние

Maria Sedova
The National Research University «Higher School of Economics», Russian Federation

Russian Land Art against the Background of Western Land Art: Connections, Boundaries and Parallels

The 20th century presented numerous cases when Russian and Western art history coincided and ran parallel to each other; however, the issue of continuity between Western and Russian Land Art is quite new. Generally speaking, the very existence of "Russian Land Art" is questioned. Should we consider it as a logical continuation of actions and objects of the 1960s, or as a new and self-sufficient trend in art? Can works by "Collective Actions" group or Francisco Infante's artefacts be seen as the first examples of Russian Land Art? Festivals of 2000s, such as *ArchStoyanie*, drew attention of art critics and public toward art located in natural settings. But is there a boundary between the two "Land Arts", and where can it be drawn?

This research aims at analyzing and critically reviewing the evolution strategies of Land Art in Russia, based on large-scale works by Nikolay Polissky in their connections to objects by Andy Goldsworthy, Michael Heizer, Robert Smithson, and other artists. All of them are very sensitive about the perception of their works; they strive to bring the viewers in contact with nature and make them realize that every man is part of the natural realm.

Another focus of the research is the limits of perception of Land Art objects by the audience. Here, one should consider different social strata that frequent Land Art festivals in Russia. Some of them are art critics, art historians, and architects, but the majority are common visitors who often don't see Land Art as "real" art, but rather as weird, sometimes scary or even insulting things (as was the case with Nikolay Polissky's *Flamboyant Gothic* project).

In this context, it seems necessary to analyze how this complex situation can influence the evolution strategies of Land Art in Russia, as well as how it can be presented in the West.

Keywords: land-art, contemporary art, Nikolay Polissky, ArchStoyanie

Выставки и кураторство: механизмы репрезентации

Каменская Елена Николаевна
Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, Российская Федерация

Художники грузинского авангарда: первые выставки

Персональные и групповые выставки как специфический вид экспонирования произведений искусства, разнообразный по своему содержанию, форме, целям и задачам, представляют собой важные события в жизни и творчестве художников. Как особая форма выставочной деятельности персональные и групповые выставки получили распространение в России в начале XX в., став заметным событием художественной жизни Санкт-Петербурга, Москвы, Тифлиса и других городов империи.

В постреволюционный период и годы гражданской войны Тифлис, ставший с 1918 по 1921 г. столицей независимой Грузинской Демократической Республики, оказался мощным интеллектуальным и художественным центром нового государства и одним из транзитных пунктов русской эмиграции, представители которой также вносили свой вклад в развитие искусства грузинского авангарда.

Эпоха авангарда в Грузии — условное определение периода активного взаимодействия грузинских, русских и европейских художников-авангардистов. Началом этой эпохи принято считать «открытие» Нико Пиросмани Михаилом Ле Дантю и братьями Зданевичами весной 1912 г. Завершением — 1932 год, когда утратившая самостоятельность Грузия уже входила в состав Советского Союза, где постановлением Политбюро ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций» запрещались все художественные объединения и группировки в стране.

Художественно-выставочную жизнь грузинского авангарда можно разделить на три основных этапа — «дореволюционный» (1912–1918),

«независимый» (1918–1921) и «советский» (1921–1932). Особо стоит отметить выставочную практику грузинских художников-авангардистов за рубежом в 1920-е годы, в период их обучения и командировок в Париже.

Поначалу персональные выставки грузинских авангардистов, за редкими исключениями, организовывались и проводились самими художниками и больше походили на так называемые квартирники. Это, например, выставки Кирилла Зданевича в Париже в студии скульптора Александра Архипенко (1912?) и в Тифлисе (1916); две выставки Нико Пиросмани в тифлисской мастерской Ильи Зданевича (1916).

В период независимой Грузинской Демократической Республики (1918–1921) в Тифлисе прошли важные групповые и персональные выставки, определившие на некоторое время творческую судьбу художников грузинского авангарда. Это выставка грузинских художников в Храме Славы (1919); выставка «Малый круг» (1919); персональная выставка Зыгмунта Валишевского (1920) и другие.

В первое десятилетие Советской власти активность художественной жизни грузинских авангардистов едва ли стала меньше. Отныне инициатива исходила не только от артистических клубов и художественных объединений, но и от государства (персональные выставки Ладо Гудиашвили, 1926; Давида Какабадзе и Шалвы Кикодзе, 1928).

В конце 1919 г. стипендиаты, отправившиеся по решению руководства еще независимой Грузии в Париж, устраивали персональные выставки в частных галереях и салонах французской столицы. Это выставки Ладо Гудиашвили (1922 и 1924) и Елены Ахвледиани ("Galerie des Quatre Chemins", 1926).

В живительной среде творческого взаимообмена художники грузинского авангарда создавали свои произведения. На короткий исторический период — с 1910-х до начала 1930-х годов — Тифлис стал средоточием творческого эксперимента и апробации новых эстетических учений самого радикального толка, превратившись в центр настоящего «закавказского ренессанса» (Джон Э. Боулт), а персональные и групповые выставки грузинского авангарда явились не столько важным механизмом художественного рынка, сколько устойчивой формой саморепрезентации художников.

Ключевые слова: грузинский авангард, персональные и груповые выставки, Зданевич, Пиросмани, Тифлис

Exhibitions and Curatorship: Mechanisms of Representation

Elena Kamenskaya
Herzen State Pedagogical University of Russia, Russian Federation

Artists of the Georgian Avant-Garde: The First Exhibitions

Personal and group exhibitions as a specific way of showcasing works of art, diverse in content, form, purpose and objectives, are important events in the life and work of artists.

During the post-revolutionary period and the years of the Civil War, Tiflis, which was the capital of the independent Georgian Democratic Republic from 1918 to 1921, turned out to be a powerful intellectual and artistic center of the new state, and one of the transit points for Russian emigration.

The era of avant-garde in Georgia is a period of active interaction between Georgian, Russian and European avant-garde artists. The beginning of this era is considered to be the 'discovery' of Niko Pirosmani by Michael Le Dantu and Zdanevič brothers in spring 1912. The end was in 1932, when Georgia, which had lost independence, was already part of the Soviet Union, where the resolution of the Politburo of April 23, 1932, "On the Restructuring of Literary and Artistic Organizations», banned all artistic associations and groups.

The artistic and exhibition life of the Georgian avant-garde can be divided into three main stages — 'pre-revolutionary' (1912–1918), 'independent' (1918–1921) and 'Soviet' (1921–1932). Also the exhibition practice of Georgian avant-garde artists abroad in the 1920s, during their studies in Paris is worth nothing.

Initially, personal exhibitions of Georgian avant-garde artists were organized and conducted by the artists themselves in their apartments, for example, Kirill Zdanevich's exhibition in Paris in the studio of sculptor Alexander Arkhipenko (1912) and in Tiflis (1916), or two exhibitions of Niko Pirosmani in Tiflis workshop of Ilia Zdanevich (1916).

During the period of the independent Georgian Democratic Republic (1918–1921), important group and personal exhibitions took place in Tiflis, which

determined for some time the destiny of the artists of the Georgian avant-garde. These were the exhibition of Georgian artists in the Temple of Glory (1919), "Maly Krug" (*Small Circle*) exhibition (1919), personal exhibition of Zygmunt Waliszewski (1920), etc.

In the first Soviet decade, the activity of Georgian avant-garde artists hardly reduced. Henceforth, the initiative was displayed only by artistic clubs and art associations, but also by the state (personal exhibitions of Lado Gudiashvili, 1926; David Kakabadze and Shalva Kikodze, 1928).

At the end of 1919, scholarship holders, who, following the decision of the leadership of then independent Georgia, decided to organize solo exhibitions in private galleries and salons in Paris. Those were the exhibitions of Lado Gudiashvili (1922 and 1924) and Elena Akhvlediani (*Galerie des Quatre Chemins*, 1926).

In the encouraging atmosphere of creative interchange, the artists of the Georgian avant-garde created their works. For a short historical period — from the 1910s to the beginning of the 1930s — Tiflis became the focus of creative experiment and approbation of new aesthetic searches of the most radical kind, turning into the center of "Transcaucasian Renaissance" (John Bowlt). Personal and group exhibitions of the Georgian avant-garde turned out to be an important mechanism of the art market and a form of self-representation of artists.

Keywords: Georgian avant-garde, personal and group exhibitions, Zdanevich, Pirosmani, Tiflis

Маргошвили Медея Мухмадовна
Государственная Третьяковская галерея, Российская Федерация

Выставки между Германией и Россией в 1922–1932 годах: художественный обмен или политический шаг?

В октябре 1922 г. в галерее Ван Димен в Берлине открылась Первая выставка русского искусства, более широко известная под своим немецким названием — "Erste russische Kunstausstellung". Она собрала более 700 работ 167 русских художников — произведения живописи и скульптуры, фарфор, архитектурные модели и театральные проекты. Инициатором выставки и ее официальным организатором выступил Народный комис-

сариат почт и телеграфов РСФСР. Выставка, планируемая изначально лишь на месяц, оказалась настолько популярной, что в итоге была продлена на два месяца.

Весной 1923 г. она переместилась в музей Стеделейк в Амстердаме, а уже в 1924–1925 гг. состоялась ответная выставка немецких художников в Москве, Санкт-Петербурге и Саратове — «Всеобщая германская художественная выставка». Она открылась в октябре 1924 г. в Государственном историческом музее, переместившись далее в Академию художеств в Ленинграде, а затем в Государственный музей имени А. Н. Радищева в Саратове. Более 500 произведений немецких современных художников, в том числе экспрессионистов, породили волну обсуждений среди советской публики. В частности, не раз высказывалось мнение о влиянии немецкого экспрессионизма на группу художников ОСТ.

Годом позже (1926) в Москве открылся более масштабный выставочный проект — «Выставка революционного искусства Запада», где особенно сильно просматривалась политическая подоплека межкультурного сотрудничества между странами Европы и РСФСР. Со стороны Советов она организовывалась Государственной академией художественных наук (ГАХН) и Всесоюзным обществом культурной связи с заграницей (ВОКС) для «начала объединения революционно-художественных направлений, групп и отдельных художников в европейском масштабе». В процессе подготовки выставки было собрано около 3000 экспонатов от «революционных художников и писателей» из Германии, Бельгии, Голландии, Венгрии и даже США; показано было, однако, около 500 произведений.

В последующие годы Советское правительство «экспортировало» свои достижения на территории Германии уже не в области изобразительного искусства, но в области медицины, народного хозяйства и дизайна на выставках «Гигиена» в Дрездене (1926), «Пресса» в Кельне (1928) и «Пушнина» в Лейпциге (1930).

В то же время в 1928 г. по приглашению немецкого общества “Juryfrei” в Берлине была организована выставка художников группы ОСТ, а в Москву по инициативе ВХУТЕМАС были приглашены преподаватели и студенты школы Баухаус для участия в «Первой выставке современной архитектуры» (1927) и «Выставке современной германской архитектуры» (1932).

Эти выставки — наряду с организованными в тех же 1930–1932 гг. персональными выставками двух немецких «пролетарских» художников Ген-

риха Эмсена и Франца Мазереля — оказались последними вехами десятилетнего межкультурного сотрудничества Советов и Веймарской Германии. В 1932 г. вышло постановление ЦК «О перестройке литературно-художественных организаций», фактически запрещавшее любые «левые» направления в искусстве вне границ соцреализма. Годом позже в Германии пришли к власти национал-социалисты, и сотрудничество с коммунистическими Советами стало преследоваться на уровне закона.

Тем не менее, недолгий период активного художественного обмена между двумя государствами особенно интересен тем, что происходил он благодаря не столько личной инициативе художников, сколько заинтересованности правительственных департаментов и партийных деятелей (А. В. Луначарский), готовых выделять средства и кадры для обеспечения живого общения представителей молодого пролетарского искусства с западными коллегами. Как это сотрудничество было воспринято советским и немецким зрителем, какую полемику рождало и насколько повлияло на дальнейшие обсуждения формы и содержания пролетарского искусства после 1932 г. — основные вопросы этого доклада.

Ключевые слова: русское искусство, искусство авангарда, немецкий экспрессионизм, культурная политика, ОСТ, немецкое искусство, пролетарское искусство, Луначарский, критика

Medeya Margoshvili
The State Tretyakov Gallery, Russian Federation

German-Russian Exhibitions Between 1922 and 1932: Artistic Exchange or Political Manoeuvre?

In October 1922, the first exhibition of Russian art, more widely known as *Erste Russische Kunstausstellung*, opened at Van Diemen Gallery in Berlin. The exhibition collected more than 700 works by 167 Russian artists, not only paintings, but also sculpture, porcelain, architectural models and theatre projects. The initiator of the exhibition and its official organizer was the People's Commissariat of Posts and Telegraphs of the RSFSR. The catalogue design was developed by El Lisitsky, while Naum Gabo was responsible for space design. The exhibition

was originally planned only for a month, but became extremely popular with the local public and lasted for two months.

In the spring of 1923, the exhibition moved to Stedelijk Museum in Amsterdam, and in 1924–1925 a reciprocal exhibition of German artists was organized in Moscow, St. Petersburg and Saratov, known as *All-German Art Exhibition*. It opened in October 1924 in the State Historical Museum, then moved further to the Academy of Arts in Leningrad, and then to the State Radishchev Museum in Saratov. More than 500 works by German expressionists, abstract and constructivist artists, who somehow reflected political aspects of Weimar Germany, gave rise to a wave of discussions among the Soviet audience. In particular, this was the exhibition to demonstrate the strong influence of German expressionism on the OST group in Russia.

A year later (1926), in Moscow a larger-scale exhibition opened — *Exhibition of Revolutionary Art of the West*, and it is where political underpinnings of cross-cultural exchange between European countries and the USSR could be seen very clearly. On the part of the Soviets, it was organized by the State Academy of Arts (GAKhN) and the All-Soviet Society for Cultural Relations with Foreign Countries (VOKS) to "begin the unification of revolutionary art trends, groups and individual artists on a European scale". In the process of preparation for the exhibition, the GAKhN Committee received about 3000 artworks and writings from all "revolutionary artists and writers" from Germany, Belgium, Holland, Hungary and the USA. However, just 500 of them were on show.

In the following years, the Soviet government exported its achievements to German exhibitions no longer in the form of artworks, but in the fields of medicine, economy and design at the *Health* exhibition in Dresden (1926), *Press* exhibition in Cologne (1928) and *Fur* exhibition in Leipzig (1930). It is noteworthy, however, that in this case the visual aspect of Soviet State achievements demonstration took its own right, as the pavilion designs were again executed by the famous artist and architect El Lissitzky.

At the same time, in 1928, at the invitation of the German *Juryfrei* community, an exhibition of OST artists group was organized in Berlin. Likewise, on the initiative of VHUTEMAS, Bauhaus teachers and students were invited to organize a number of exhibitions in Moscow, such as *The First Exhibition of Modern Architecture* (1927) and *Exhibition of Modern German Architecture* (1932).

All these shows — along with solo exhibitions of two German 'proletarian' artists Franz Masereel and Heinrich Ehmsen (1930 and 1932 respectively) —

marked the latest milestones of a decade-long cultural cooperation between the Soviets and the German Weimar Republic. In 1932 the Central Committee issued the resolution "On the Restructuring of Literary and Artistic Organizations" that effectively prohibited any trends but socialist realism. A year later, National Socialists came to power in Germany, and any interaction with the Communist Soviets was pursued at the level of law.

Nevertheless, the brief yet fruitful period of such an active artistic exchange is a compelling case for the exchange organized and endorsed by the government and the Communist Party representatives (Anatoly Lunacharsky in particular), ready to allocate funds and staff to ensure successful communication of young proletarian art with the West. How this cooperation was perceived by the Soviet and German audience and art critics, and what kind of polemic it introduced, are the main issues of this paper.

Keywords: Russian art, avant-garde art, German expressionism, cultural policy, OST, German art, proletarian art, Lunacharsky, art criticism

Бенедеттино Винченца
Гейдельбергский университет, Германия

Кураторская практика Вернера Хафтманна в Новой национальной галерее Берлина (1967–1974)

В докладе на нескольких примерах изучаются первые результаты кураторской деятельности Вернера Хафтманна на посту директора Новой национальной галереи Берлина (1967–1974). Его выставочные проекты и закупки произведений для коллекции музея составляют основной фокус исследования.

Когда в 1967 г. Вернер Хафтманн был назначен директором Новой национальной галереи, это была его первая работа в качестве директора музея. Однако до этого он уже выступал куратором важных выставок, в том числе первых трех выпусков «Документы» в Касселе (1955, 1959 и 1964), которую часто называют «Стодневным музеем». Кассель, как и Берлин, серьезно пострадал во время Второй мировой войны. После разделения Германии оба города оказались очень близко к границе с Германской Де-

мократической Республикой. С 1946 г. книги и статьи Вернера Хафтманна играли в Германии ведущую роль в реабилитации художников авангарда, запрещенного нацистами, особенно представителей экспрессионизма и абстрактного искусства.

С помощью анализа кураторской практики Хафтманна на посту директора одного из важнейших национальных музеев Западной Германии времён «холодной войны» этот доклад раскрывает некоторые идеологические и политические аспекты его работы, ставя в центр внимания следующие вопросы: что было характерно для музейной политики Хафтманна? Какие художники участвовали в этом новом национальном смотре современного искусства? Где пролегал культурный и искусствоведческий горизонт Хафтманна?

В этом контексте важную роль сыграло и здание музея, построенное Мисом ван дер Роэ в 1965–1968 гг.: с одной стороны, оно оказало значительное влияние на политику закупок Хафтманна. С другой стороны, мобильные выставочные системы, созданные Мисом для зала на первом этаже, предполагали новое восприятие искусства.

В докладе рассматривается деятельность Хафтманна в музее до 1974 г., когда при новом директоре Дитере Хонише и выставочная программа, и план музейных закупок полностью изменились. Архивные документы и переписка представляют ценные свидетельства как достижений, так и ограничений кураторской практики Хафтманна в Новой национальной галерее.

Ключевые слова: новая национальная галерея в Берлине, Вернер Хафтманн, Берлин, холодная война, современное искусство, выставки, Мис ван дер Роэ

Vincenza Benedettino
University of Heidelberg, Germany

Werner Haftmann's Curatorial Practice at the Neue Nationalgalerie in Berlin (1967–1974)

This paper examines, by means of some case-studies, the first results concerning Werner Haftmann's curatorial activity as director of the Neue Nationalgalerie

in Berlin (1967–1974). His exhibition concepts, as well as his purchase of artworks for the permanent collection, are key aspects of this study.

When Werner Haftmann was appointed director of the Neue Nationalgalerie in 1967, this was his first experience as museum director. However, previously he had already curated important exhibitions, among others the first three editions of *Documenta* in Kassel (1955, 1959, and 1964), also known as the "Museum of 100 Days". Kassel, as well as Berlin, had been deeply damaged during World War II. After Germany's division both cities were located very close to the new border with the German Democratic Republic. Since 1946, Werner Haftmann's books and articles played a pioneer role in Germany for the rehabilitation of avant-garde artists banned by the Nazis, especially concerning Abstract and Expressionist art movements.

Through the analysis of Haftmann's curatorial practice as director of one of West Germany's most important national museums during the Cold War, this paper explores some ideological and political aspects of his work, focusing on the following questions: what characterized Haftmann's museological policy? Which artists were given place in this new national showcase for contemporary art? Which was Haftmann's cultural and art historical horizon?

In this context, Mies van der Rohe's museum building, constructed from 1965 to 1968, played an important role, too: on the one hand, it had considerable impact on Haftmann's purchase policy. On the other hand, his movable exhibition designs, created for the ground floor hall, suggested a new experience of the art.

This paper presents an overview of Haftmann's activity at the museum until 1974 when, under the new director Dieter Honisch, the exhibition program, as well as museum acquisitions changed completely. Archival documents and correspondences provide evidence on both achievements and limits of Haftmann's curatorial work at the Neue Nationalgalerie.

Keywords: Neue Nationalgalerie, Werner Haftmann, Berlin, Cold War, Modern art, exhibitions, Mies van der Rohe

Шувалова Анна Станиславовна
Государственный центр современного искусства, Российская Федерация

Преодоление традиционной формы выставки в кураторских проектах Мэтью Копланда

Мэтью Копланд — куратор, отказывающийся выставлять объекты. Вместо них он использует тела, слова, звуки или книги. Это радикально трансформирует материал и форму выставки, наделяя произносимый текст или движения танцоров статусом произведения искусства.

Первым крупным проектом, в котором Копланд участвовал как член кураторской группы, стала большая ретроспектива «Пустоты», посвященная истории пустых выставок и прошедшая в Центре Помпиду в 2009 г.

Уже до этого Копланд стал заметен благодаря своей оригинальной серии «Произносимых выставок», состоявших из работ, воспроизводимых (проговариваемых) работниками музея. Оставляя пространство галереи пустым, а работы доступными только по требованию, Копланд инициирует диалог между посетителями выставки и сотрудниками художественной институции. Экспонатами становятся вербальные жесты, переданные одним человеком другому. Выставка происходит в момент коммуникации и длится столько времени, сколько потребуется зрителю, чтобы услышать послание.

Понятия текста, языка и слова играют важную роль в кураторской практике Мэтью Копланда. Но возможен и обратный переход, когда написанный текст снова становится картинкой. В проектах «Выставка без текста» и «50 партитур» текст выступает не как вербальная и смысловая составляющая, а как визуальный материал — графическая композиция или визуальная поэзия, а также как звучание — партитура для голосов, произносящих текст. Если в «произносимых выставках» текст и слова заменяли объекты искусства, то в «Выставке без текста», наоборот, текст исчезал, превращаясь в образы и объекты.

Важным изобретением Копланда стал проект «Хореография выставки» — выставка, состоящая из поставленных движений. Больше чем полтора месяца три танцора из труппы театра Санкт-Галлена присутствовали в музее

в рабочие часы, исполняя в пространстве «постановку», основанную на инструкциях, исходивших от приглашенных художников и хореографов.

А в проекте «Полифоническая хореорафия и выставка для прочтения» Копланд совместил два типа выставок, которые он создавал ранее: хореографическую и произносимую выставки, получив более сложную схему действий для исполнителей.

Все эти выставки проходили в пустых пространствах, и потому не удивительно, что Копланд был привлечен к созданию ретроспективы, включившей девять пустых выставок, начиная с выставки Ива Кляйна (1957) и заканчивая проектом Романа Ондака «Молчаливее, чем когда-либо» (2006), который представлял собой пустую комнату, оснащенную подслушивающими устройствами.

Выставки Копланда пересматривают отношения между зрителями и выставочными проектами, формой объекта и его посланием; проблематизируют соотношение пространства и архитектуры, выставочного помещения и институции; предлагают новое прочтение экспозиции, нестандартное решение каталога, перформативную модель организации пространства, и таким образом преодолевают институциальные ограничения в создании экспозиции.

Будь то звук, речь или танец, произведения задают зрителю ситуацию, в которой он играет свою роль. Эту роль можно рассматривать как участие зрителя в создании произведения или участие в жизни произведения на выставке — а значит, участие в создании самой выставки. Своими движениями и звуками зрители преображают пустое выставочное пространство, создавая в нем определенную атмосферу, или настраивают свои ощущения на восприятие атмосферы, созданной куратором и художниками, погружаясь в другую реальность и темпоральность выставки. Таким образом, кураторские проекты Копланда могут быть проанализированы и с точки зрения эстетики перформативности, и в контексте эстетики взаимодействия.

Ключевые слова: Мэтью Копланд, кураторство, выставочное пространство, эстетика взаимодействия

Anna Shuvalova
National Centre for Contemporary Arts, Russian Federation

Challenging Traditional Display Modes in Matthew Copeland's Curatorial Projects

Matthew Copeland is a curator who refuses to exhibit objects. Instead, he uses bodies, words, sounds, or books. This radically transforms the material and form of the exhibition, giving the spoken text or movements of dancers the status of a work of art.

The first major project in which Copeland participated as a member of the curatorial group was a large retrospective entitled *Voids*, dedicated to the history of empty exhibitions and held at the Pompidou Center in 2009.

Before that, Copeland had already become noticeable due to his original series of *Spoken Word Exhibitions*, which consisted of works reproduced (spoken) by museum workers. Leaving the space of the gallery empty, and the work available only on demand, Copeland initiates a dialogue between the visitors of the exhibition and the staff of the art institution. Exhibits are verbal gestures, transferred from one person to another. The exhibition takes place at the moment of communication and lasts as long as the viewer needs to get the message.

The concepts of text, language and word play an important role in Matthew Copeland's curatorial practice. But the opposite situation is possible, when a written text becomes a picture again. In such projects as *An Exhibition without Texts* and *50 Partitions*, the text does not appear as a verbal and semantic component, but as visual material — graphic composition or visual poetry, and also as sound (a score for voices pronouncing the text). Whereas in *Spoken Word Exhibitions*, text replaced art objects, in *An Exhibition without Texts*, words disappear, turning into images and objects.

An important invention of Copeland was *Choreographing Exhibition* — an exhibition consisting of set movements. For more than a month and a half, three dancers from the troupe of St. Gallen Theater stayed in the museum during working hours, performing a 'play' in the space, based on instructions from invited artists and choreographers.

And in *Polyphonic Choreography and an Exhibition to Hear Read*, Copeland combines two types of exhibitions that he created earlier: choreographic and spoken word exhibitions, creating a more complex scheme of actions for performers.

All these exhibitions were held in empty exhibition spaces, and therefore it is not surprising that Copeland was involved in creating a retrospective that included nine empty exhibitions, beginning with the exhibition of Yves Klein (1957) and ending with Roman Ondák's project *More Silent than Ever* (2006), which was presented as an empty room equipped with eavesdropping devices.

Copeland's exhibitions revise the relationship between spectators and exhibition works, form and content, object and its message; question the relation of space and architecture, exhibition and art institution; offer a new reading of the artwork and display, an original approach to the catalogue, a performative organization of the exhibition space, and thus overcome institutional boundaries in creating a display.

Whether made of sound, speech or dance, the works set a situation for the viewers in which they play their part. This role can be seen as the participation of the viewer in creating an artwork, or sharing the life of an artwork in the exhibition, which means participation in the creation of the exhibition itself. By their movements and sounds, the visitors transform the empty exhibition space, creating a certain atmosphere in it, or adjusting their sensibility to the perception of the atmosphere created by curators and artists, plunging into another reality and temporality of the exhibition. In this way, Copeland's curatorial projects can be analyzed both in terms of relational aesthetics, and the aesthetics of performance.

Keywords: Matthew Copeland, curating, exhibition space, relational aesthetics

Киселева Евгения Игоревна
Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Российская Федерация

Иммерсивные практики в современном музее: работа с экспозицией и специальными проектами

Появление таких терминов, как «иммерсия», «партисипаторность» и «мультисенсорность», в словаре искусства рубежа XX–XXI вв. не только

обусловило ход развития современных художественных практик и появление новых способов репрезентации, но и оказало значительное влияние на процесс трансформации институциональных способов взаимодействия музея с аудиторией.

Тема границ восприятия искусства и поиск путей преодоления физических и коммуникационных барьеров все чаще становятся предметами исследования художников и кураторов на рубеже XX–XXI вв. Важной темой последнего времени становится идея восприятия произведения искусства людьми с особенностями здоровья, с проблемами зрения, слуха, движения или когнитивных функций. Специфика понимания искусства человеком иных физических возможностей, иной культурной парадигмы или социальной ситуации отсылает нас к фундаментальным вопросам возможности передачи художественного сообщения в принципе и возможности получения этого сообщения в том формате и объеме, который был задуман автором. Одновременное использование нескольких медиа и формирование принципа «мультисенсорности» связывается, таким образом, не только с идеей расширения инструментария художника, но и с задачей преодоления физических барьеров восприятия, установленных человеческим телом. Сегодняшние художники и кураторы используют новые технические и социальные возможности для создания новой «доступности» как некоего подхода к восприятию произведения искусства. Стремительное развитие и активизация социокультурных взаимодействий, концепция «открытости» способствуют переосмыслению идеи «доступности» произведения искусства в работах современных художников, кураторов и музейных хранителей.

Изменение образа, роли и функций музея в пост-информационном обществе во многом связано со сменой модели «понимать—смотреть» на модель «ощущать—участвовать», предполагающую более активное взаимодействие зрителя с коллекцией и выставкой. Пассивная роль посетителя «сокровищницы» сменяется активными формами участия зрителя, такими как диалог, погружение и соавторство в отношении произведения искусства и экспозиции. Феномен «иммерсии», пришедший из театральных и перформативных практик, способствует осуществлению особого опыта взаимодействия с произведением искусства, который может быть значительно усилен современными техническими и экспозиционными возможностями.

В докладе поднимается вопрос трансформации зрительского опыта под влиянием иммерсии, рассматриваются примеры иммерсивных проектов, в том числе посвященных новой визуальности и инклюзии, реализованных на протяжении последних пяти лет в ГМИИ имени А. С. Пушкина и других учреждениях культуры в России и за рубежом. Междисциплинарный ракурс рассмотрения вопроса предполагает соединение проблематики современного искусства и социокультурных технологий.

Ключевые слова: иммерсия, инклюзия, партисипаторность, мультисенсорное искусство

Evgeniya Kiseleva
The Pushkin State Museum of Fine Arts, Russian Federation

Immersion in Contemporary Museum: Displaying Artworks and Special Projects

'Immersive,' 'participatory,' and 'multisensory' — these are the three trendsetting concepts that defined the change in artistic praxis and representation models at the brink of the new millennium, which resulted in institutional transformation of the museum and its engagement with the visitors.

The topic of art perception limits, and the ways to challenge physical and communication limitations were increasingly researched by artists and curators at the turn of the 21st century. The idea of perception by people with special needs, including visually and hearing impaired visitors, as well as those with mobility issues or cognitive disabilities is very important for contemporary art. The specifics of understanding by people with different physical capabilities, other cultural values or social status poses the question: is it possible to translate a message by means of art at all, and can it be perceived in the same format and scope as it was intended to? Using a mix of different media and multisensory approach is not only needed for an expansion of artistic 'toolkit,' but is also beneficial for overcoming physical limitations of perception pertinent to a human body. Today's artists and curators use innovative technical and social opportunities to implement the new approach to art accessibility. The fast development of social

and cultural interactions and the concept of openness allow us to re-think the idea of accessibility created by artists, curators, and museum custodians.

The changes in the image, roles, and functions of a museum in the post-information society are mainly connected with the shift from the concept of 'looking and understanding' to that of 'feeling and participating.' The interaction between viewers and exhibitions becomes more intense. The passive visitor role is replaced by various forms of active participation, such as dialogue, immersion, and co-authoring of both artworks and the whole display. The immersion method, which originated in theatrical and performance practices, ensures a unique experience with an artwork that can be reinforced by state-of-the-art technical and exhibitional solutions.

This paper focuses on the transformation of the viewer's experience in immersive environments, based on examples of immersive projects realized in the last five years at the Pushkin Museum of Fine Arts, as well as other cultural institutions in Russia and abroad. An interdisciplinary approach brings together issues of contemporary art and social-cultural technologies.

Keywords: immersion, inclusion, partisipatory, multisensory art

Галкин Дмитрий Владимирович
Национальный исследовательский Томский государственный университет, Российская Федерация

Куклина Анастасия Юрьевна
Национальный исследовательский Томский государственный университет, Российская Федерация

В будущее возьмут не всех? Современное искусство в регионах России в поисках глокальной художественной жизни

Цель данного исследования — анализ и критическая оценка стратегий развития современного искусства в регионах России. Исходную проблему мы формулируем как противоречие между трансляцией глобального международного контекста (престижные выставки, институции, кураторы, аукционы, художественные форматы и «-измы») и поиском самобытных

региональных (местных) оснований современного искусства. Мы предлагаем рабочую гипотезу, согласно которой это противоречие может быть отчасти разрешено в конкретных кураторских решениях, которые направлены на поиск различных форм встречи (диалог, конфликт, дополнение) региональной самобытности и глобальных тенденций глокальной культурной жизни.

Для сбора материала исследования мы обратились к европейскому опыту культурного развития регионов (на основе интервью, анализа документов и открытых источников, художественных проектов) и к опыту различных институций, работающих с современным искусством в регионах России (Триеннале российского искусства Музея современного искусства «Гараж», деятельность региональных филиалов Государственного центра современного искусства (ГЦСИ), региональные инициативы в Перми, Краснодаре, Владивостоке, Новосибирске).

Выделены следующие стратегии (или подходы) развития современного искусства в регионах России: 1) стратегия глобального искусства — ориентация на глобальные художественные тенденции и их импорт (Триеннале «Гаража», филиалы ГЦСИ в Самаре, Екатеринбурге, Калининграде); 2) стратегия самобытности («региональная эстетика») — изобретение локального современного искусства (Сибирский филиал ГЦСИ в Томске); 3) стратегия кураторского компромисса — диалог, игра контекстов локального и глобального в конкретных кураторских решениях, работа с уникальным пространством (филиал ГЦСИ в Нижнем Новгороде).

В первых двух стратегиях соотношение глобального и локального контекстов четко устанавливает приоритеты: стратегия глобального искусства предполагает ориентацию на «импорт» образцов современного искусства в локальный контекст (и форматирование последнего под «экспорт»; локальное вторично или подчинено; возникает риск избыточно навязчивых образцов для локального контекста); стратегия самобытности ставит во главу угла работу с локальными контекстами и идентичностями (международное вторично или подчинено, но возникает риск «местечковости» и незаметной «псевдосамобытности»). Стратегия кураторского компромисса более гибкая и отдает решение проблемы в руки куратору в его конкретном проекте, что может означать приоритет не столько художественного содержания, сколько функциональности выставочного пространства (возникает риск «арт-супермаркета»).

Выводы исследования не являются окончательными. В частности, далее необходимо установить, насколько выявленные нами стратегии действительно решают поставленную проблему (включая политические аспекты динамичных изменений идеологической повестки дня) либо же предлагают ее смягчение (иллюзию решения?) в форме сопротивления или компромисса.

Ключевые слова: современное искусство, региональная эстетика

Dmitry Galkin
National Research Tomsk State University, Russian Federation

Anastasiya Kuklina
National Research Tomsk State University, Russian Federation

Future Is Not for Everyone? Contemporary Art in the Regions of Russia Looking for Glocal Artistic Life

The purpose of this research is the analysis and critical evaluation of existing strategies in the development of contemporary art in the regions of Russia. Our starting point is the contradiction between the translation of global international context (prestigious exhibitions, institutions, curators, auctions, artistic formats and "-isms") and the search for local authentic regional foundations in contemporary art. A working hypothesis is proposed: the contradiction mentioned above could be partially resolved in practical curatorial solutions directed towards emerging encounters, dialogues, conflicts, cooperations of local authenticity and global trends in the glocal artistic life.

While collecting research materials, we focused on European and Russian cases of regional cultural development and institutional activities, including the Triennale of Contemporary Art initiated by Garage Museum of Contemporary Art, the work of regional branches of the National Centre for Contemporary Art (NCCA), regional initiatives in Perm, Krasnodar, Vladivostok (data sources include interviews, open source documents, and artistic projects).

The following approaches, or strategies, can be defined: 1) strategy of global art scene, which prioritizes the import of international art trends and formats (Garage Triennale, NCCA branches in Samara, Ekaterinburg, Kaliningrad);

2) strategy of regional authenticity ("regional aesthetics"), which implies an attempt to invent local contemporary art (NCCA branch in Tomsk); 3) strategy of curatorial compromise, which focuses on dialogue and interplay of contexts of global and local on the framework of exact curatorial solution (experiments with art space in NCCA branch in Nizhny Novgorod).

There are clearly defined priorities for the first and second strategies. The first one is simply importing global trends into the local context, perhaps educating and enlightening locals and formatting local production for proper "export". This means that the local is secondary, and we are facing the risk of excess and intrusive models for the regional context. The second strategy prioritizes local contexts and identities, so that international trends become secondary with the obvious risk of pretentious but inconspicuous "pseudo-authenticity". Curatorial compromise seems to be more flexible strategy and means a lot of personal freedom for art curator to define priorities for a specific project; however, it also implies the risk of using art space of the institution as an "art supermarket", thus marginalizing the artistic content.

Our research conclusions are not final, of course. It is still unclear to what extent all these strategies bring real solutions to the issue we started with, including political implications of dynamic changes in the ideological agenda. Or are we dealing mostly with buffering and softening as illusionary solutions in the shape of resistance or compromise?

Keywords: contemporary art, regional aesthetics

Современное искусство: курс на горизонт

Макеева Светлана Олеговна
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

Риторика границ искусств 1960-х годов и становление инсталляции как постмедиального искусства

1960-е годы ознаменованы одним из важнейших рубежей в истории и теории модернистского искусства. В это время с особой остротой разгорелась дискуссия о медиуме, или же о виде искусства. С одной стороны, такие влиятельные критики, как Клемент Гринберг и его последователь Майкл Фрид, настаивали на необходимости эстетической автономии и четких границ между видами искусств. Залогом «чистоты» искусств объявлялось сужение их «сферы компетенции» и выявление сущности собственного медиума (иными словами, принцип медиум-специфичности). Эта позиция была сформулирована в важнейших текстах Гринберга («Модернистская живопись», 1960; «К новейшему Лаокоону», 1940; «Авангард и китч», 1936) и Фрида («Искусство и объектность», 1967) и в целом находилась в рамках парадигмы, заданной фундаментальным трудом Готхольда Эфраима Лессинга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766).

С другой стороны, ведущие представители минимализма (Дональд Джадд, Тони Смит), а также художники, работавшие с энвайронментами и хэппенингами (прежде всего, Аллан Капроу), решительно атаковали не только границы между искусствами, но и границу между искусством и жизнью. Черты, свойственные творчеству художников этого поколения, Фрид обобщил понятием «театральности» — оно объединило в его эссе «Искусство и объектность» столь, казалось бы, разных авторов, как Дональд Джадд, Роберт Моррис, Карл Андре, Тони Смит, Аллан Капроу, Роберт Раушенберг, Клас Ольденбург, Яёй Кусама, Христо и другие.

Вышеописанный спор представляет отдельный интерес в контексте становления искусства инсталляции, которое происходило параллельно и заняло примерно десятилетие с 1965 по 1975 гг. Инсталляция, начиная с 1990-х годов, является одной из центральных форм современного искусства, причем Розалинд Краусс характеризует искусство инсталляции как «мультимедиальное», «интермедиальное» или «постмедиальное». Интермедиальность, которая понимается нами как сочетание черт традиционных видов искусства, как пространственных, так и временны́х, безусловно относится некоторыми исследователями инсталляции (Юлиане Ребентиш, Анне Ринг Петерсен) к важнейшим ее приметам. Критика минимализма, «театральности» и смешения искусств, изложенная Фридом в «Искусстве и объектности», обернулась одной из наиболее точных характеристик набиравшего силу инсталляционного мышления и ви́дения в искусстве: большинство художников, чье творчество Фрид назвал «театральным», вписаны в историю инсталляции как ее предтечи или первопроходцы.

Опираясь на вышеперечисленные тексты, а также на труды исследователей инсталляции Клэр Бишоп, Юлиане Ребентиш, Джули Райсс и других, мы попытаемся проанализировать проблемное поле и логику развития искусства конца 1950-х — 1960-х годов и ответить на следующие вопросы:

- Какие линии в искусстве этого периода получили дальнейшее закрепление и развитие в инсталляции?
- Как художники, создававшие энвайронменты и, позже, инсталляции, определяли свою позицию по отношению к «традиционным» видам искусства, и прежде всего — к живописи?
- Как в инсталляции преодолевается основное разделение искусств, заявленное в труде Лессинга, — на пространственные и временны́е?
- Как в инсталляции решается проблема границы между искусством и жизнью?

Ключевые слова: инсталляция, энвайронмент, живопись, модернизм, интермедиальность, театральность, минимализм, медиум, эстетическая автономия, Клемент Гринберг, Майкл Фрид, Розалинд Краусс, 1950-е, 1960-е, 1970-е

Contemporary Art: Heading to the Horizon

Svetlana Makeeva
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

Arts Boundaries Rhetoric in the 1960s and Shaping of Postmedial Installation Art

The 1960s mark one of the key milestones in Modernist art history and theory. At that time, the medium, or the art, was discussed with particular acuteness. On the one hand, such influential critics as Clement Greenberg or his disciple Michael Fried supported the idea of aesthetic autonomy and clear boundaries between the arts. The purity of the arts was to be secured by narrowing of their 'area of competence' and revealing the essence of their medium (which equals to the medium-specificity principle). This stance was articulated in the pivotal texts by Greenberg (*Modernist Painting*, 1960; *Towards a Newer Laocoön*, 1940; *Avant-Garde and Kitsch*, 1936) and Fried (*Art and Objecthood*, 1967) and was in general congruent with Gotthold Ephraim Lessing's fundamental work *Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry* (1766).

On the other hand, leading Minimalist artists (Donald Judd, Tony Smith) as well as those working with environments and happenings (Allan Kaprow, above all), challenged not only boundaries between the arts, but also the art-and-life boundary. Fried summed up the characteristic features of that generation of artists under the term 'theatricality' — in *Art and Objecthood*, this term united such seemingly different artists as Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre, Tony Smith, Allan Kaprow, Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, Yayoi Kusama, Christo, and others.

The abovementioned discussion is especially interesting in relation to the establishing of installation art which took about a decade, from 1965 to 1975. Installation has been one of the artforms central to contemporary art; notably, Rosalind Krauss describes installation art as 'multimedial,' 'intermedial' or 'postmedial.' Intermediality, which in this paper is understood as the quality of

combining features of traditional arts — spatial and temporal, is often considered by some installation researchers (Juliane Rebentisch, Anne Ring Petersen) to be its distinctive mark. Fried's criticism of Minimalism, 'theatricality' and mixing the arts, laid out in *Art and Objecthood*, turned out to be a neat characterization of 'installational' thinking and vision in art. The majority of those whose art Fried called 'theatrical,' are now seen as installation art's precursors or pioneers.

This paper aims to analyze the developments of late 1950s and 1960s art, as well as its crucial issues, drawing upon the works by installation art researchers Claire Bishop, Juliane Rebentisch, Julie Reiss, and others. The following questions will be concerned:

- What tendencies of the 1950s–1960s were developed in installation art?
- What was the environment/installation artists' stance on 'traditional' arts, and, mainly, on painting?
- How does installation art transcend Lessing's fundamental division of arts into the spatial and the temporal?
- How the art-and-life boundary is resolved in installation art?

Keywords: installation, environment, painting, Modernism, intermediality, theatricality, Minimalism, medium, aesthetic autonomy, Clement Greenberg, Michael Fried, Rosalind Krauss, 1950s, 1960s, 1970s

Рудь Полина Дмитриевна
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

Антропофагия в бразильском искусстве 1970–1980-х годов: новые границы идентичности

В начале XX в. бразильцы вновь обратились к понятию антропофагии, переосмыслили его и стали метафорически использовать для описания процесса культурной ассимиляции. 1928 год засвидетельствовал появление на свет «Антропофагического манифеста» поэта Освальда де Андраде, в котором символическое поглощение и трансформация европейских моделей рассматривались в качестве необходимых условий для культур-

ной независимости и создания бразильского искусства. В данном случае понятие антропофагии приобретает иную трактовку, раздвигая тем самым границы своего научного использования: оно переходит из сферы наук о человеке в гуманитарное поле.

Художники-конкретисты в середине века время от времени вспоминали о принципе антропофагии, но наибольшее развитие он получил в 1970-е годы. Метафора культурного каннибализма изменила восприятие истории исключительно в линейной хронологии и предложила синхронию как дополнительный исторический метод. В основе антропофагического подхода к созданию и интерпретации искусства лежат процессы трансформации, апроприации, обмена идеями и культурными нормами. В современном мире граница между нацией и культурой также постепенно размывается, и художественные произведения все сложнее и сложнее трактовать исходя из их национального происхождения. Однако в последнее время все громче звучат голоса тех, кто выступает против культурной апроприации. Таким образом, размывание этой границы оспаривается.

Движение антропофагии побудило бразильских художников политизировать свои практики: лейтмотивами их работ стали низвержение исторического, политического, экономического и культурного доминирования и, как следствие, провозглашение мультикультурного наследия бразильского искусства.

Гибридность бразильского искусства ярко отражена в творчестве Элио Ойтисика, в особенности в одной из самых, по словам художника, каннибалистических работ — «Тропикалия». Незадолго до этого возникло одноименное движение, которое стремилось разрешить дихотомию между определениями Бразилии как «параллельной вселенной» и как периферии американской империи. Ойтисика не разрешил противоречия, но совместил два элемента: «Тропикалия» — попытка поместить типичный образ Бразилии в современный контекст авангардного и национального искусства.

Художественная траектория Бразилии в 1970-е годы колебалась не только между европейским/американским и бразильским канонами. Размышления художников коснулись и роли культуры африканского континента в формировании бразильской идентичности. С XVI по XIX в. в Бразилию были завезены сотни тысяч представителей племени йоруба, которые вместе с собой привезли новую культуру и религию. Афро-бразильский художник Местре Диди создает свои произведения на стыке культурных кодов

двух континентов, каждый раз подчеркивая, что коллективное бессознательное Бразилии формировалось не без влияния африканской диаспоры. Ассимиляция афро-бразильского искусства в современном международном художественном контексте — не что иное, как еще одно доказательство существования и применения антропофагического подхода.

В докладе будет подробно рассмотрено, как расширение границ понятийного аппарата бразильского искусства повлияло на траекторию и динамику развития художественных практик в 1970-е – 1980-е годы, а также на формирование идентичности бразильского искусства.

Ключевые слова: искусство Бразилии, концептуальное искусство Бразилии, антропофагический манифест, культурная идентичность Бразилии

Polina Rud
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

Anthropophagy in Brazilian Art of 1970s–1980s: New Boundaries of Identity

The beginning of the 20th century witnessed the revival of the notion of anthropophagy — having rethought it, Brazilians started to use it as a metaphor of the process of cultural assimilation. Oswald de Andrade published his *Anthropophagic Manifesto* in 1928, claiming symbolic absorption and transformation of European models as key conditions to pave the way for independent Brazilian art. Surpassing the boundaries of scientific disciplines, the notion of anthropophagy is expanding its sphere from natural sciences to the humanities.

Mid-century Neo-Concrete artists referred to the principle of anthropophagy from time to time, yet the peak of its influence was reached in the 1970s. The metaphor of cultural cannibalism has changed the perception of history strictly as a linear chronology, and presented synchronicity as an additional method. The anthropophagic approach to the creation and interpretation of art is based on the process of transformation, appropriation, exchange of ideas and cultural norms. In contemporary world, the boundary between nation and culture is vanishing, and artworks are increasingly difficult to interpret following their national origin. However, in recent years opinions against cultural appropriation

are becoming more widespread. Thus, not everyone accepts the removal of the aforementioned boundaries.

The movement of Anthropophagy spurred Brazilian artists to politicize their practices. Their works were focused on historical, political, economic and cultural domination, and as a result, aimed to proclaim a multicultural heritage of Brazilian art.

The hybridity of Brazilian art is highlighted in the art of Hélio Oiticica — particularly, in one of the most cannibalistic, in his own words, works — *Tropicalia*. A movement of the same name was created shortly before that. Its goal was to overcome the dichotomy of two notions of Brazil — as a 'parallel universe,' and as periphery of the American empire. Oiticica acknowledges this dichotomy by combining both notions: *Tropicalia* is an attempt to place the typical image of Brazil within the contemporary context of national art and the avant-garde.

The history of Brazilian art in the 1970s was a balancing act not just between European/American and Brazilian canons. The artists also contemplated the role of African heritage in the formation of Brazilian identity. In the 16th to 19th centuries, hundreds of thousands of people of Yoruba tribe were exported to Brazil, bringing along their own culture and religion. Afro-Brazilian artist Mestre Didi creates his artworks by straddling the Transatlantic gap between continents, highlighting the fact that Brazilian collective unconscious was formed in no small part by African diaspora.

Inclusion of Afro-Brazilian art into contemporary international context is a conclusive evidence of the existence and application of anthropophagic approach.

This paper focuses on the expansion of the conceptual apparatus of Brazilian art, and its influence on the trajectory and dynamics of the development of artistic practices and the formation of Brazilian artistic identity in the 1970s–1980s.

Keywords: art of Brazil, conceptual art of Brazil, anthropophagic manifest, cultural identity of Brazil

Доронина Мария Андреевна
Московский музей современного искусства, Российская Федерация

Границы перформативности и темпоральный аспект в немецкой постконцептуальной живописи 1970–1980-х годов

В учебниках и антологиях, освещающих историю искусства, 1970-е годы маркированы развитием перформанса, феминизмом, политическим искусством. Европейские и американские критики и теоретики обращаются к исследованию и анализу таких явлений, как энвайронмент (например, итальянское arte ambiente или практика Йозефа Бойса), картографируя новые принципы и категории художественного языка. Центральными здесь становятся процессуальность, перформативность. Темпоральный аспект, рефлексивная интеграция временной длительности создания произведения становится императивной для авторов, работающих в традиции концептуального искусства.

В живописи в рамках этого дискурса принято рассматривать, как правило, исключительно традицию абстрактного искусства: творчество Роберта Раймана, Блинки Палермо и других авторов. Однако не существует цельного исследования темпорального аспекта и перформативности в предметной живописи или в исторической картине. В этом докладе нам хотелось бы проанализировать именно такие сюжеты на примере творчества немецких авторов: Йорга Иммендорфа, Ансельма Кифера, Герхарда Рихтера — в сопоставлении со стратегиями художников-неоэкспрессионистов рубежа 1970-х — 1980-х годов.

Искусство ФРГ и, в частности, художественная сцена Дюссельдорфа и Кёльна занимают важное место в истории современного искусства 1950–1980-х годов. Дюссельдорфская академия в этот период является самым авторитетным учебным учреждением для художников, а Кёльн в 1980-е годы — одна из ключевых точек развития европейского художественного рынка. «Искусство приходит из Дюссельдорфа» — подобные цитаты не редкость для местных и интернациональных отзывов. Хотя к 1970-м годам Европа во многом находится на «периферии» художественной сцены, именно здесь можно ознакомиться с прогрессивными тенденциями современного искусства в ФРГ. И именно здесь появляются художники,

которые сплетают традицию станковой картины с поэтикой концептуальных практик.

Три художника, к творчеству которых мы обращаемся, номинально представляют три возможные стратегии включения, рефлексии темпорального аспекта в работе с картиной. У каждого при этом она обозначена по-своему: посредством нарратива (анализа архива и фотографии) — у Герхарда Рихтера, экспериментов с фактурой самого материала (так называемая «алхимия») — у Ансельма Кифера, перформативным внедрением собственной фигуры в плоть повествования — у Йорга Иммендорфа.

Возвращение живописи на рубеже десятилетий, осуществленное усилиями художников, среди которых почти все были учениками Йозефа Бойса, засвидетельствовало определенный этап развития перформативного искусства. В художественной критике их живопись, во многом вдохновлённая панк-культурой и отрицающая холодный интеллектуализм постконцептуальной традиции, зачастую рассматривается как род перформативной практики.

Однако до сих пор не было проведено исследования границ перформативности в работах этого круга авторов. С другой стороны, тот кризис темпорального режима, который, по наблюдению немецкого историка Алейды Ассман, характеризует данный период, не был системно осмыслен в отношении традиционных художественных форм в их взаимосвязи с актуальными практиками современного искусства.

Ключевые слова: темпоральность, постконцептуальная живопись, немецкое искусство, перформативное искусство

Maria Doronina
Moscow Museum of Modern Art, Russian Federation

Borders of Performativity and Aspects of Temporality in German Postconceptual Painting of the 1970s–1980s

Textbooks and anthologies on art history reveal that the 1970s were marked by the development of performance, feminism and political art. European and American art critics and theorists turn to enquiry and analysis of such phenom-

ena as environment (i.e. Italian arte ambiente or Joseph Beuys' oeuvre), mapping new principles and categories of contemporary art. Process and performativity become crucial at this point. Temporality, comprehension of time, its reflexive integration in the body of artwork becomes imperative for artists working in the field of conceptual art.

It is generally abstract painting that is examined within the framework of this discourse, i.e. works by Robert Ryman, Blinky Palermo, etc. However, there is no comprehensive study of temporality and performativity either in figural or in historical painting. In this paper, we would like to analyze these subjects in works by such artists as Joerg Immendorff, Anselm Kiefer, and Gerhard Richter, with the inclusion of a comparison with strategies of Neoexpressionist artists at the turn of 1970s and 1980s.

Art in BRD and, in particular, Duesseldorf and Cologne art scene occupy a significant place in the history of 1950s–1980's contemporary art. During this period, Duesseldorf Art Academy came to be the most established educational center for artists. Cologne became one of the most important locations for art market in the 1980s. "Art comes from Duesseldorf" — such quotations are not rare to find in both local and international press. Though in many ways, through most of 1970s, Europe represented the 'periphery' of art scene, it was exactly here where one could get acquainted with progressive tendencies of contemporary art in BRD. And it was exactly here where artists began to intertwine the tradition of easel painting with poetics of conceptual art.

Three artists who became the subject of our research nominally represent three possible strategies of inclusion and reflection of temporality in painting. Each example represents a specific approach: through narrative (analysis of archive and photography) in the works of Gerhard Richter, through experiments with texture of material itself (so-called 'alchemy') in the works of Anselm Kiefer, through performative insertion of the artist's figure in the narrative in the works of Joerg Immendorff.

The "return of painting" at the turn of decades that was accomplished by artists who mostly graduated from Joseph Beuys' class, evidenced a certain milestone in the development of performance art. Art critics often viewed their painting, which was mainly inspired by punk culture denying cold intellectualism of post-conceptual tradition, as a kind of performative practice.

To this day, there can hardly be found any research that would be devoted to the issue of performativity in the works of these artists altogether. On the other

hand, the crisis of temporal regime, that, as observed by historian Aleida Assman, characterizes this period has not been systematically reflected in relation to traditional art forms and its interconnections with current methods of contemporary art.

Keywords: temporality, postconceptual painting, German art, performative art

Ярмош Анастасия Сергеевна
Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация

«Звучащее вещество»: практика объемно-звуковой скульптуры Билла Фонтаны и развитие принципов иммерсивности в саунд-проектах

Выставки современного искусства последних лет вернули интерес профессиональной среды и зрителей к саунд-арту и его интерактивным качествам при взаимодействии с реципиентом. В современных формах это направление получило большое развитие во второй половине XX в. в связи с интенсивным освоением практиками саунд-арта возможностей высоких технологий. Интервенция звуковых инсталляций в художественное пространство, как правило, оказывалась связана или с абстрактными композициями и звуковыми сочетаниями, или с попытками найти форму невербальной коммуникации, сформировать у реципиента устойчивый образ, ассоциацию, вызванную предшествующим повседневным опытом. К концу XX столетия от звуковой формы художники перешли к взаимодействию, где реципиент, оказавшийся вовлеченным в процесс, стал резонатором и рефлексией.

Первые опыты абстрактной звуковой какофонии, порывавшей с традиционными представлениями о логике и принципах музыкальной композиции, появились в практике итальянского и русского авангарда первых десятилетий XX в. Именно к опытам итальянского авангарда в своем раннем творчестве обращался современный американский саунд-артист Билл Фонтана. Специфика подхода итальянских художников заключалась в безусловном принятии особого музыкального звучания каждого объек-

та (предмета повседневной действительности), в представлении об априорных возможностях абсолютно любого вещества/материи/субъекта обладать звуковым потенциалом. В этом ключе задача художника сводилась, в том числе, к техническим изысканиям, а именно решению вопроса о способах извлечения звука.

К настоящему моменту реципиент и звуковая инсталляция для художника стали пространством locus agendi. От буквальных звуковых проекций и инсталляций к началу 2000-х годов совершился переход к аудио-энвайронменту и звуковой скульптуре, отвечающим востребованным в современной среде качествам иммерсивности. Самостоятельное место в этом процессе занимают проекты Билла Фонтаны. От первых опытов в Бруклине, где звуковая среда из точки А переносилась в некомплементарную точку В, через шум Кёльна и Турбинный зал Тейт Модерн, Фонтана пришел к проекту «Звучащие тени», в котором раскрыл весь потенциал вовлечения реципиента во взаимодействие с шумовой техногенной средой. Фиксируя шумовой поток крупного городского объекта — моста, далее он раскладывает звук на отдельные треки по источникам его происхождения. Эта первичная материя становится в дальнейшем полем для зрительского эксперимента. Проекты такого типа исключительно перформативны. Зритель вовлечен в процесс, он одновременно является реципиентом и действующим лицом. Наблюдение за проектами Фонтаны позволяет заключить, что в современном прочтении саунд-арт обладает высокой степенью иммерсивности и все более стремится к взаимодействию со зрителем как активным участником произведения.

Ключевые слова: саунд-арт, Билл Фонтана, иммерсивность, инсталляция

Anastasiia Yarmosh
Saint Petersburg State University, Russian Federation

‘Sounding Substance’: Sound Sculpture by Bill Fontana and Development of Immersion Principles in Sound Projects

In recent years, exhibitions of contemporary art have brought back the interest of the professional community and audience to sound art and its interac-

tive qualities intended for the recipient. In modern forms, this trend developed greatly in the second half of the 20th century, in connection with the intensive mastery of high-tech by sound art practitioners. The intervention of sound installations in artistic space was, as a rule, connected either with abstract compositions and sound combinations, or with attempts to find the form of nonverbal communication, to form in the recipient a stable image, an association caused by previous everyday experience. By the end of the 20th century, artists switched from sound to interaction, where the recipient was involved in the process, and became a resonator and reflection.

The first experiments with abstract sound cacophony, bordering on the notions of logic and principles of musical composition, appeared in the practice of the Italian and Russian avant-garde of the first decades of the 20th century. It was specifically the experience of Italian avant-garde, which contemporary American sound artist Bill Fontana addressed in his early works. The specificity of the Italian artists' approach consisted in unconditionally accepting the specific musical sounding of each object (the object of everyday reality), in accepting the fact that absolutely any substance/matter/subject a priori possesses sound potential. In this vein, the artist's task was reduced, to a certain extent, to technical research, namely, the solution of the problem of extracting the sound.

By now, the recipient and sound installation have become a locus agendi space for artists. From pure sound projections and installations, in the early 2000s, the transition to audio-environment and sound sculpture was completed, meeting the prerequisites of immersion that are in demand in contemporary environment. An independent place in this process belongs to projects of Bill Fontana. From the first experiments in Brooklyn, where the sound medium was transferred from point A to non-complementary point B, through the noise of Cologne and Turbine Hall at Tate Modern, Fontana came to *Shadows Soundings* project, which reveals the full potential of the recipient's engagement with the noise technogenic environment. Fixing the noise flow of a major urban object — the bridge, he then decomposes the sound into separate tracks by sources of its origin. This primary matter thus becomes a field for the spectator's experiment. Projects of this type are extremely perfomative. The viewer is involved in the process, at the same time as the recipient and actor. Consideration of Fontana's projects allows concluding that, in contemporary interpretation, sound art has a high degree of immersion and is increasingly eager to interact with the final actor — the viewer.

Keywords: sound art, Bill Fontana, immersion, installation

Кочеткова Екатерина Сергеевна
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

Горизонт как символическая категория в современном сайт-специфическом искусстве

Линия горизонта — нечто видимое и в то же время иллюзорное, вполне реальное и при этом несуществующее, координата в пространстве и ментальный конструкт. В традиционном искусствознании это понятие служит одной из отправных точек художественного анализа, поводом для разговора о системах перспективы и превратностях человеческого зрения, особенно когда речь идет о пейзажном жанре.

Однако в искусстве второй половины XX в. тема горизонта обретает новое выражение — метафорическое и вместе с тем предельно конкретное. Художники ищут выходы из привычных музейных пространств и устоявшихся границ искусства и находят один из них в природе, непосредственно в ландшафте — так рождаются ленд-арт и другие практики, получившие название *site-specific art* (произведения, создаваемые для определенного места, вдохновленные им и неразрывно с ним связанные). Во многих работах такого рода горизонт становится частью произведения — сам по себе, как физическое явление, а не в виде схематичного изображения, как это было раньше.

Казалось бы, такая трудноуловимая вещь вряд ли может быть «отлита в бронзе» или зафиксирована в какой бы то ни было материальной форме. Но оказывается, что линию горизонта можно создать или акцентировать искусственно — зачастую для этого требуются масштабные вмешательства в ландшафт, что и делают приверженцы так называемых «земляных работ» (*Earthworks*, одно из направлений ленд-арта). А главное, образ горизонта может быть философски осмыслен и символически интерпретирован — для этого художники используют механизмы визуального восприятия и способы фокусировки внимания. Нередко зрителя вынуждают сосредоточиваться на «отсутствующей структуре», в соответствии с иде-

ологией концептуального искусства, из которого и вырастают современные практики работы с ландшафтом. Здесь возникает напряжение между осями координат: ленд-арт задействует поверхность земли, а значит, по сути своей скорее горизонтален, но некоторые произведения направляют взгляд человека вверх, в небеса, то есть по вертикали. Более того, тема горизонта может быть рассмотрена не только в пространственном, но и во временном аспекте: во многих работах заложен потенциал изменения, саморазрушения, энтропии.

Над понятием горизонта размышляют такие художники, как Энтони Гормли, Майя Лин, Уолтер де Мария, Роберт Моррис, Чарльз Росс, Ричард Серра, Роберт Смитсон, Джеймс Таррелл, Ян Гамильтон Финлей, Майкл Хейзер, Нэнси Холт и другие. Обращаясь к этой теме, они разными средствами напоминают нам о том, что горизонт есть утопическое выражение вечного стремления к недостижимому.

Ключевые слова: сайт-специфическое искусство, ленд-арт, земляные работы, ландшафтное искусство, минимализм, концептуальное искусство, постмодернизм, искусство второй половины XX века, современное искусство

Ekaterina Kochetkova
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

Horizon as Symbolic Category in Contemporary Site-Specific Art

Horizon line is something visible yet illusory, quite real yet nonexistent, a coordinate in space and a mental construct. In traditional art history, this notion serves as a starting point in formal analysis, a subject of discussion about systems of perspective and peculiarities of human vision, especially concerning the landscape genre.

However, in the art of the late 20th century, the theme of horizon receives new connotations — metaphorical and altogether utterly concrete. Artists look for escapes from familiar museum spaces and conventional borders of art, and find one of them in nature, in immediate landscape — this gives birth to Land Art and other practices labeled as 'site-specific art' (works created for a particular place, inspired by it and inseparably linked to it). In many cases, the horizon

becomes part of the artwork — on its own, as a physical phenomenon, and not as a schematic image, as it used to be before.

It would seem that such an elusive thing can hardly be 'cast in bronze' or set in any material form. Yet it appears that horizon line can be created or accentuated artificially — often, this requires massive interventions in the landscape, which is done by artists engaging in so-called 'Earthworks,' a variety of Land Art. Even more important is the fact that the image of horizon can be interpreted in philosophical and symbolic modes; to achieve this, artists utilize mechanisms of visual perception and ways of focusing attention. Often, the viewer is made to concentrate on 'the absent structure,' in keeping with the ideology of Conceptual Art, in which contemporary practices of working with landscape are rooted. Here, a tension between coordinate axes emerges: Land Art operates on the surface of the earth and is essentially horizontal, but some artworks lead the viewer's gaze upward, to the skies, in other words, vertically. Moreover, the theme of horizon can be contemplated not only in spatial but also in temporal aspects, as many pieces hold the potential for change, self-destruction, and entropy.

The concept of horizon appears in the works of Ian Hamilton Finlay, Antony Gormley, Michael Heizer, Nancy Holt, Maya Lin, Walter de Maria, Robert Morris, Charles Ross, Richard Serra, Robert Smithson, James Turrell, and other artists. By addressing this theme, they explore various media to remind us that the horizon is a utopian expression of the eternal longing for the unreachable.

Keywords: site-specific art, Land Art, Earthworks, landscape art, Minimalism, Conceptual Art, Postmodernism, art of the later 20th century, contemporary art

Рымшина Елена Николаевна
Государственная Третьяковская галерея, Российская Федерация

Российский плакат конца XX — начала XXI века как лаборатория искусства времени перемен

Конец 1980-х годов и начало нового XXI в. — время больших перемен в отечественном плакате, когда все явления и процессы классического искусства XX в., проблематика которого становится объектом пристального изучения и применения в художественной практике российского искусства десятиле-

тием ранее, воспринимаются как лаборатория для выработки пластического языка актуального искусства, оснащенная инструментарием, с помощью которого возможно определить смыслополагание современности.

Одним из первых дизайнеров, вставших на путь тотального формотворческого и содержательного эксперимента, был Игорь Майстровский, художественный руководитель знаменитого «Рекламфильма», один из организаторов перестроечной плакатной группы «Плацкарт» («Право на место в поездах дальнего следования», 1987). Стилистика шедевров мирового кинематографа позволяла Майстровскому в его кино-плакатах смело соединять авторскую эстетику фильмов Андрея Тарковского, Милоша Формана, Александра Аскольдова с рисунками-комментариями к советской и постсоветской действительности. Трагическая история нашей страны в плакате зачастую впервые обретала свои визуальные формулы. Но Майстровский не был одинок в своих поисках. Острые и запоминающиеся философско-пластические концепции создавали в своих плакатах Ефим Цвик, Лев Помянский, Александр Чанцев, Юрий Боксер.

Но были и другие стратегии плакатного искусства. Лаконичность, емкость плакатной «мысле-формы», строгое рацио и игра с возможностями концептуального искусства свойственны плакатам Владимира Чайки и Андрея Логвина, членов AGI (Alliance Graphique Internationale). Дизайнеры в проектировании ставят перед собой сверхзадачи — создать обобщающий образ времени, события, творчества; исчерпать заданную тему до конца. Такими плакатами — подводящими итог, «единственно возможными» в существующих реалиях — являются *For Rent* (серебряная медаль Международной биеннале в Хельсинки), триптих к плакатной акции «Маяковский продолжается…» (первый приз и золотая медаль Варшавской международной биеннале плаката) и плакаты «За Родину…» и «Жизнь удалась». Одна фотография, фотомонтаж, скупая типографика в своей точности не менее действенна, чем любая «Пощечина общественному вкусу».

Плакат эпохи перемен интересен не только своими концептами, но и умением органично жить в любой придуманной дизайнерской истории и возможностями для дизайнеров самим эти истории сочинять. Игорь Гурович, Анна Наумова, Эрик Белоусов, Наталья Агапова, Кирилл Благодатских, Дмитрий Кавко — дизайнеры, создавшие и в разное время работавшие в *Ostengruppe* и *Arbeitskollektiv*, хотят меняться вместе с профессией и делать в ней все самое интересное. Репутацию *Ostengruppe* создали прежде все-

го некоммерческие проекты. Остеновцы придумывали их, зная, что могут рассчитывать только на себя, и формировали уникальную среду абсолютного творческого эксперимента. Формулировать быстро, решать задачу качественно, раскрывать образ на пересечении всех его интерпретационных возможностей — таковы требования остеновцев к самим себе. Создавать целостные и развивающиеся, актуальные явления культуры — основная задача *Ostengruppe*. Этому у остеновцев, Андрея Шелютто, Юрия Суркова учились и группа ЕШ, и молодое поколение плакатистов, сегодня завоевывающее высшие награды на международных профессиональных конкурсах.

Ключевые слова: плакат, группа «Плацкарт», Ostengruppe

Elena Rymshina
The State Tretyakov Gallery, Russian Federation

Russian Poster of the Late 20th and Early 21st Centiuries as Artistic Laboratory in the Time of Change

The end of the 20th and the beginning of the 21st century is the time of great changes in poster art, when all the processes of classical art become the object of close study and application in the artistic practice — they are perceived as a laboratory of visual language of contemporary art, with which it is possible to determine the meaning of modernity.

One of the first designers who created a total experiment in poster art was Igor Maistrovsky, artistic director of the famous *Advertising Film*, one of the leaders of Perestroika *Platskart* poster group (1987). The stylistics of masterpieces of international cinema allowed Maistrovsky, in his film posters, to connect with original aesthetics of films by Andrei Tarkovsky, Milos Forman, Alexander Askoldov, and others, with picture-commentaries to the Soviet and post-Soviet reality. However, Maistrovsky was not alone in his search. Authentic philosophical and visual concepts were expressed in posters by Efim Zwick, Lev Pomyansky, Alexander Chantsev, Yuri Boxer, and others.

Yet there were other strategies for poster art. Playing with the possibilities of conceptual art is characteristic of posters by Vladimir Chaika and Andrei Logvin, members of the AGI (*Alliance Graphique Internationale*).

Poster in the time of change is interesting not only for its concepts, but also for its ability to organically live in any invented design story, and the opportunities for designers to compose these stories themselves. Igor Gurovich, Anna Naumova, Eric Belousov, Natalia Agapova, Kirill Blagodatsky, Dmitry Kavko — these are designers who founded and, at different times, worked for Ostengruppe and Arbeitskollektiv, who want to change along with their profession. Ostengruppe's reputation was primarily created by non-commercial projects, and the collective's main goal is to create holistic, developing, and relevant cultural phenomena. Many young designers learned from them, as well as from Andrei Shelutto or Yuri Surkov, for example, ESh group, and a whole young generation of poster artists who are winning the highest awards in international professional competitions.

Keywords: poster art, Platskart group, Ostengruppe

Лукина Полина Андреевна
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Российская Федерация

Стратегии российского современного искусства в ситуации «центр — периферия»

Одной из черт современного российского общества является разделение страны на «центр» и «периферию», проявляющееся как в административном и финансовом, так и в культурном плане. «Центр», а именно Москва, не только выступает аккумулятором большинства культурных событий, институций, сообществ, но и стремится навязать определенные характеристики и модели отношений регионам, то есть «периферии». В связи с этим кажется необходимым проанализировать, каким образом эта комплексная ситуация может влиять на стратегии работы государственных и частных институций в сфере современного искусства, а также на язык и характер творчества современных художников.

В первую очередь, стоит отметить возросший за последние несколько лет интерес к современному искусству регионов как со стороны институций, так и со стороны современных художников. Наиболее репрезентативными примерами могут служить такие масштабные проекты, как Триенна-

ле российского современного искусства в Музее современного искусства «Гараж», выставка «Трагедия в углу» в Музее Москвы, готовящийся проект Государственного центра современного искусства «Немосква». Вместе с тем, намеренный территориальный подход этих проектов ставит вопросы о возможностях альтернативного анализа российского современного искусства и роли подобных инициатив в намеренном или ненамеренном воспроизводстве оппозиции центра и периферии.

Другим важным для анализа процессом в современном российском искусстве является процесс открытия независимых институций в регионах силами местных художников (например, Краснодарский институт современного искусства, Воронежский музей современного искусства). На примере указанных институций будет осуществлен анализ феномена *artist-run space* (пространство, управляемое художниками) в России в его связи с ситуацией «центр — периферия».

Для анализа современных художественных практик будет использован деколониальный эстетический подход в трактовке известного исследователя пост- и деколониализма Мадины Тлостановой. Деколониальный подход, возникший в результате и в противовес глобальной колониальной системе взаимоотношений между центром и периферией, противостоит колониальной эстетике, высвобождая чувственную сферу из-под влияния западной традиции. В этой связи также будут рассмотрены возможности применения деколониальной терминологии и оптики относительно России и связанные с этим ограничения.

Деколониальная эстетика предполагает выстраивание альтернативной истории путем привлечения внимания к ее малозаметным или забытым эпизодам. Это происходит через обращение к локальной культуре и истории, травме, памяти. В творчестве современных художников это характеризуется работой с памятью места, предметами как носителями культурной и личной памяти (фотографии, исторические артефакты), локальным сообществом. Эти стратегии будут проанализированы на примере работ таких художников, как Аслан Гайсумов, Алиса Гокоева, Заурбек Цугаев, Алексей Мартинс, Андрей Сяйлев, Артём Филатов, Владимир Потапов, Таус Махачева и другие.

Ключевые слова: деколониальная эстетика, современное искусство, российское современное искусство, центр — периферия, искусство регионов

Polina Lukina
The National Research University «Higher School of Economics», Russian Federation

Strategies of Russian Contemporary Art in 'Center — Periphery' Situation

One of characteristic features of the Russian society today is a clear division of the country between a 'center' and a 'periphery,' which manifests itself administratively, financially and culturally. In this regard, the 'center' (Moscow) acts not only as the accumulator of major cultural events, institutions, and communities, but is also trying to impose certain characteristics and models of relations on the 'periphery' (regions). This is why it seems necessary to analyze how this complex situation can influence the strategies of state and private contemporary art institutions, as well as the methods and creative works of contemporary artists.

First of all, both institutions and contemporary artists demonstrate an increased interest in regional contemporary art. The most representative examples are such large-scale projects as the *Triennale of Russian Contemporary Art* at Garage Museum of Contemporary Art, *Tragedy in the Corner* exhibition at Museum of Moscow, or *Nemoskva*, the upcoming project of the National Center for Contemporary Arts. At the same time, the intentional territorial approach of these projects raises questions about the possibilities for an alternative analysis of Russian contemporary art, and the role of such initiatives in the reproduction of the center and the periphery opposition.

Another important process for analysis in contemporary Russian art is the opening of independent institutions in the regions by initiative of local artists (for example, Krasnodar Institute of Contemporary Art, or Voronezh Museum of Contemporary Art). Using the example of these institutions, the artist-run space phenomenon in Russia will be analyzed in its connection with the 'center — periphery' situation.

For the analysis of contemporary art practices, a decolonial aesthetic approach will be used in the interpretation of a well-known post- and decolonial researcher Madina Tlostanova. The decolonial approach is opposed to the global colonial system of relationships between the center and the periphery, and resists colonial aesthetics as the dark side of modernity, releasing the sensuous sphere from

the influence of the Western tradition. The possibility of applying decolonial terminology and optics to Russia and related restrictions will also be considered.

Decolonial aesthetics involves building of alternative history by paying attention to its subtle or forgotten episodes. This happens through an appeal to local culture and history, trauma, and memory. In contemporary art, it is characterized by working with the memory of the place, objects as carriers of cultural and personal memory (photographs, historical artifacts), and local community. These strategies will be analyzed on examples of such artists as Aslan Gaisumov, Alisa Gokoeva, Zaurbek Tsugaev, Alexey Martins, Andrei Syaylev, Artem Filatov, Vladimir Potapov, Taus Makhacheva, and many others.

Keywords: decolonial aesthetics, contemporaty art, russian contemporary art, center-periphery, regional art

11

Искусство Востока

Oriental Art

Воробьева Дарья Николаевна
Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ, Российская Федерация

Маравиджайя Будды и образ Паршванатха. Паралеллизм буддийской и джайнской иконографии в искусстве Древней Индии

Исторически развитие искусства трех основных религий раннесредневековой Индии шло параллельно (буддизма, индуизма, джайнизма), особенно в древний и раннесредневековый период. Храмы разных религий часто сосуществовали вместе в одном комплексе, наиболее яркий пример — скальный комплекс Эллоры. Также в первые века до нашей эры в Матхуре соседствовали храмы буддистов, джайнов, шиваитов, вишнуитов и даже почитателей нагов; в Бадами и Айхоле джайнские храмы соседствуют с индуистскими святилищами. Если посмотреть на джайнские рельефы пещерных храмов Удайгири и Кхандагири Ориссы, можно увидеть, что они несут на себе отпечаток изобразительной традиции таких буддийских памятников, как в Санчи.

Выбор одинаковых композиционных схем для реализации схожих идей является характерной чертой индийского искусства времени становления религиозной иконографии, когда удачно найденные решения заимствовались, мигрируя из одной религии в другую. Это касается не только изобразительного искусства, но и архитектуры.

В докладе речь пойдет о схожих композиционных схемах в искусстве разных конфессий Древней Индии на примере двух иконографических изводов: Будды, побеждающего демона Мару (Маравиджайя, другое принятое название «Искушение Будды демоном Марой»), параллелью которому в джайнской традиции является изображение сцены искушения Паршванатха демоном Мегхмалем. С разной степенью подробности этот сюжет представлен в иконографической программе разных комплексов Индии. Фабула этих двух сцен — буддийской и джайнской — примерно одинаковая: демонические силы пытаются вывести медитирующего аскета из его сосредоточения, сломить различными способами, препятствуя просветлению. Фигуры демонов, располагающиеся вокруг крупной центральной

фигуры, являются олицетворениями различных страстей, с которыми приходится бороться человеку, избравшему аскетический подвиг.

Важной особенностью разбираемых в докладе композиций является наличие в них изображений музыкантов, играющих на разных инструментах. Значению этих изображений будет уделено отдельное внимание.

Ключевые слова: Маравиджайя, Паршванатха, буддийская иконография, иконография джайнизма, Искушение Будды демоном Марой, раннесредневековое искусство Индии, скульптура Индии

Darya Vorobyeva
State Institute of Art Studies, Moscow, Russian Federation,

The Maravijaya of the Buddha and the Image of Pārśvanātha. Paralellism of Buddhist and Jain Iconography of Ancient India

Historically, the development of the art of the three major religions of early medieval India went in parallel (Buddhism, Hinduism, Jainism). Temples of different religions often coexisted together in one complex. The most striking example is the rock-cut complex of Ellora, where Buddhists, Jains and Hindu coexisted during centuries in the early medieval period. In the first centuries BC in Mathura, temples of Buddhists, Jains, Shaivites, Vishnuites, and even admirers of the Nagas were neighbors; in Badami and Aihole, Jain temples coexist with Hindu sanctuaries. If you look at the Jaina reliefs of the cave temples of Udaigiri and Khandagiri of Orissa, you can see that they bear the imprint of the pictorial tradition of the Buddhist monuments of Sanchi.

This paper regards similar compositional schemes in the art of different religions of Ancient India on an example of two iconographic schemes: Triumph of Buddha over Mara (Maravijaya or "Temptation of the Buddha by the demon Mara") and the temptation of Pārśvanātha by the demon Meghmal. With varying degrees of detail, this plot is presented in the iconographic program of various Indian temple complexes. The plot of these two scenes — Buddhist and Jaina — is similar: the demonic forces are trying to get the meditating ascetic out of his concentration, to break down in various ways, preventing enlightenment.

Demonic figures, located around a large central figure, are the personifications of various passions with which one who chooses an ascetic feat has to fight.

An important feature of the compositions analyzed in the report is the presence of images of musicians playing different instruments. The value of these images will be given special attention.

The choice of the same composite schemes for the realization of similar ideas is a characteristic feature of Indian art of the time of the religious iconography formation when successfully found solutions were borrowed, migrating from one religion to another. This concerns not only visual art but also architecture.

Keywords: Maravijaya, Pārśvanātha, Buddhist iconography, Jain iconography, temptation of the Buddha by the demon Mara, early medieval Indian art, Indian sculpture

Бабин Александр Николаевич
Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ, Российская Федерация

Рагамала: границы явления и проблемы интерпретации

Живопись рагамала (санскр. «гирлянда, ожерелье раг») — индийская средневековая традиция изображения раг в виде серий сюжетных сцен и/или отдельных персонажей; рага же — одно из центральных понятий музыкальной теории Индии, особый тип ладово-интонационного образования. История искусствоведческого изучения этого уникального явления насчитывает чуть более ста лет. Она начинается с издания А. К. Кумарасвами в 1916 г. монографии «Раджпутская живопись», где рагамала посвящен раздел главы, описывающей темы и сюжеты живописи раджпутских княжеств Раджастхана и Пенджаба. За прошедшее с этого момента столетие исследователями был выработан ряд подходов к осмыслению феномена, во многом взаимодополняющих. Определен и переведен ряд текстов, описывающих иконографию раг; описаны сюжеты изображений, выделены основные устойчивые иконографические традиции, выявлены некоторые связи с локальными школами индийской средневековой живописи. Однако продолжает оставаться насущной проблема понимания путей сложе-

ния визуальных образов музыкальных понятий — одна из центральных проблем, связанных с данным явлением, напрямую следующая из самой его специфики. В начале изучения живописи рагамала акцентировалась роль текста, лежащего в основе изображения, затем эта точка зрения была скорректирована, и сейчас обсуждается также и влияние образности, характерной для изобразительной традиции.

В данном исследовании мне хотелось бы представить один частный случай в истории рагамала, где найдется место и тому, и другому подходу. В контексте упомянутой проблематики он интересен тем, что это первые известные живописные воплощения раг. Они появляются на полях иллюстрированной рукописи, созданной около 1475 г. в Гуджарате и содержащей тексты джайнского канона. С момента первой публикации в 1964 г. эти изображения стали хрестоматийными для литературы, посвященной живописи рагамала, однако нигде они не были проанализированы отдельно и в должной мере, с учетом взаимодействия текстов (письменных и визуальных), которые явно или имплицитно включает в себя данная рукопись. Однако именно они дают возможность прояснить пути сложения живописных образов музыкального в индийском искусстве; точнее, один из его путей.

Также данная серия очень сильно отличается по целому ряду признаков (в первую очередь, способом визуализации) от того, что впоследствии станет традицией изображения раг. В связи с этим закономерно возникает вопрос, насколько в данном случае применимо название «рагамала», и если да, что понимается под этим словом. Где границы этого явления, объединяющего музыкальное, поэтическое и живописное, и что можно определить в качестве «шнура», на котором вся эта «гирлянда» держится?

Ключевые слова: рага, рагамала, джайнизм, Индия, музыка, живопись

Alexander Babin
State Institute of Art Studies, Moscow, Russian Federation

Ragamala: The Boundaries of the Phenomenon and Problems of the Interpretation

Ragamala (Sanskrit: "garland of ragas") painting is an Indian medieval tradition of depicting ragas as series of plot scenes and/or individual characters; raga is also one of the central concepts of the musical theory of India, a special Indian type of musical modes, in short. The history of the study of this unique phenomenon has a little more than a hundred years. It begins with the publication of the monograph "Rajput painting" (1916) by A. K. Coomaraswamy, where one section of the chapter describing the subject-matter of Rajput painting is dedicated to ragamala. Over the past century, researchers have developed a number of different but complementary approaches to understanding the phenomenon of ragamala. A number of texts that describe an iconography of ragas were identified and translated; scenes of images were described, then key iconographic traditions were identified, and some of them were linked to the local schools of Indian medieval painting. However, the problem of understanding of how visual images were associated with music concepts still present in a research agenda. At the beginning of the ragamala painting studies, the role of the text underlying the image was accentuated, then this view was adjusted, and now the influence of the pictorial tradition imagery is also discussed.

In this paper, I would like to consider one particular case in the history of ragamala, where both approaches are applicable. In the context of the above-mentioned problems, it is interesting because it is the first known pictorial incarnation of ragas. They appear on the borders of an illustrated manuscript (attributed ca. 1475, Gujarat) containing the texts of the Jain canon. Since the first publication in 1964, these images have become a classic for the literature on ragamala painting, but nowhere have they been fully analyzed in the interaction of texts (written and visual) that explicitly or implicitly the manuscript includes. However, they provide an opportunity to clarify some ways of creating images for musical concepts in Indian art.

Also, these series are different by a number of features (primarily, a way of visualization) from those that will later become a tradition for the raga images.

Thereby the question arises: to what extent is the name “ragamala” applicable in this case, and if so, what is meant by this word? Where are the boundaries of this phenomenon, combining musical, poetic and pictorial, and what can be defined as a “cord” on which all this “garland” is held?

Keywords: raga, ragamala, Jainism, India, music, painting

Атманова Юлия Георгиевна
Институт Востоковедения РАН, Российская Федерация

К вопросу о западноевропейском влиянии в могольской миниатюрной живописи конца XVI — первой половины XVII века

Могольская школа живописи изначально основывалась на синтезе двух традиций, иранской и индийской, несколько позже она стала включать и европейскую составляющую. В отношении прямого влияния европейского искусства на могольскую живопись с уверенностью можно говорить лишь о появлении в миниатюре этого времени новых живописных приемов и отдельных мотивов, таких как пейзажные вставки с европейской архитектурой, мягкая светотеневая моделировка, элементы воздушной и прямой перспективы и т. п. Что касается «новых» жанровых форм, а также «новых» образов и символов в могольской миниатюре конца XVI–XVII в. (таких, например, как портретный жанр или аллегорические композиции, путти, ангелы или нимбы и пр.), то проблема их возникновения представляется более сложной. Многие специалисты склонны приписывать их появление исключительно влиянию западноевропейского искусства, наделяя при этом «заимствованные» образы и атрибуты семантикой, связанной главным образом с концептами и идеями западной культуры. По сути же, многие могольские «заимствования» представляли собой всего лишь новую европеизированную форму конвенциональных образов и устойчивых символов, наполненных традиционным для могольской культуры содержанием и смыслом. Также они могли подразумевать новые художественные возможности, как в случае, например, с портретным жанром. Благодаря освоению европейских изобразительных приемов могольские

художники достигли небывалой для мусульманской портретной живописи жизненной достоверности. Свои модели они наделяли острой индивидуальной характеристикой, подчеркивая физиономические и возрастные особенности портретируемого.

Первое близкое знакомство моголов с искусством Запада произошло во время правления падишаха Акбара (1556–1605). Правителем была приглашена из Гоа первая иезуитская миссия, которая прибыла ко двору в 1580 г. Миссионеры привезли с собой иллюстрированную гравюрами «Библию полиглота» и другие предметы европейского религиозного искусства. Могольские придворные художники свободно интерпретировали либо искусно копировали «диковинки» фирангов (европейцев). В их работах можно встретить изображения христианских святых, Девы Марии, Иисуса, евангельские сюжеты и аллегорические мотивы. Вопрос заключается в том, какие цели преследовали могольские художники и их заказчики при воспроизведении в своих композициях образов и мотивов европейского религиозного искусства. С одной стороны, копируя картины и гравюры Дюрера, Саделера и других известных мастеров, они осваивали новые технические и изобразительные возможности. При могольском дворе была даже своеобразная мода на произведения в стиле a la фиранги. С другой стороны, образы и иконографические схемы христианского искусства могли быть интерпретированы индийскими художниками в контексте мусульманской священной истории и могольских властных мифологем.

В докладе будут рассмотрены различные стратегии применения «чужеземного» в могольской живописи конца XVI — первой половины XVII в.

Ключевые слова: могольская живопись, миниатюра, европейское влияние, европеизированная форма, могольская интерпретация

Yulia Atmanova
Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences, Russian Federation

On the Problem of European Influence in the Mughal Miniature Painting of the Late 16th — First Half of the 17th Centuries

Mughal school of painting was originally based on the synthesis of two local traditions (Iranian and Indian) and later it began to include the European component. With regard to the direct influence of European art on Mughal painting, it is possible to say with confidence only about the appearance of new pictorial techniques and certain motifs in the painting of this time, such as the landscape inserts with European architecture, soft light-and-shade modeling, the elements of direct and aerial perspective, etc. As for the "new" genres, images and symbols in Mughal painting, such as portrait or allegorical composition, putti, angels or halos, the problem of their origin seems to be more complicated. Many scholars tend to associate their appearance exclusively with the impact of Western European art, providing the "borrowed" images and attributes with meanings coupled mainly with the concepts and ideas of Western culture. In fact, the Mughal "borrowings" were just a new European-style form of the conventional images and stable symbols, filled with traditional Mughal content. They could also imply new pictorial possibilities, as in the case of, for example, the portrait genre. Due to the adaptation of European artistic techniques, Mughal miniaturists achieved unprecedented mastery in portrait painting. They began to give their models acute individual characteristics, emphasizing the physiognomic particularities and age changes of the portrayed person.

The first close acquaintance of the Mughals with the art of the West occurred during the reign of Akbar (1556–1605). The ruler invited to the court the first Jesuit mission, which arrived from Goa in 1580. The missionaries brought with them the Antwerp Polyglot Bible and other objects of European religious art. Mughal court painters freely interpreted or skillfully copied the "oddities" of the firangs (Europeans). In their works there are images of Christian saints, Virgin Mary, Jesus, gospel stories and allegorical motifs. The question is what goals were pursued by Mughal painters and their patrons in reproducing of images and motifs of European religious art. On the one hand, copying paintings and

engravings of Durer, the Sadelers and other famous artists, they mastered new technical and pictorial capabilities. At the Mughal court there existed even some fashion for works in the style of a la firangi. On the other hand, images and iconographic schemes of Christian art could be interpreted by Indian artists in the context of Muslim sacred history and Mughal power mythologems.

The report will consider various strategies for the use of European forms, iconography and images in the Mughal painting of the late 16th — first half of the 17th centuries.

Keywords: Mughal painting, miniature, European influence, European-style form, Mughal interpretation

Карлова Евгения Михайловна
Государственный музей Востока, Российская Федерация

От народного к профессиональному: искусство Бенгалии на стыке эпох

Крупнейшим художественным центром Бенгалии на протяжении XIX в. была столица Британской Индии — Калькутта. Здесь в процессе взаимодействия традиционного индийского и европейского мировосприятий впервые в Индии формируется настоящая городская культура. Одно из интереснейших ее проявлений — перерождение традиционного деревенского ремесла (сказительские свитки) в продукт массовой городской культуры (лубок).

Члены общины бродячих сказителей патуа веками сезонно мигрировали из деревни в деревню и развлекали местных жителей, сопровождая свои рассказы демонстрацией самодельных вертикальных свитков. С перетеканием деревенских жителей в столицу патуа последовали за ними и заняли новую для себя нишу: они стали производить дешевые картинки религиозной и остросоциальной тематики и продавать их на базарной площади около крупнейшего храма Калькутты — Калигхат. Рисунки калигхат — в прямом смысле базарное искусство, актуальное и дешевое. Картинки продавались за сумму, эквивалентную одному пенни, что делало

их доступными для самых небогатых слоев населения. Пик популярности калигхат приходится на 1870-е годы.

Просуществовав несколько десятков лет, рисунки калигхат уступают место более дешевому массовому производству — хромолитографии. Сначала на рынке появились немецкие олеографии, но по-настоящему серьезный удар бизнесу патуа нанесла продукция местных калькуттских печатных станков. Первая частная литографская печатная мастерская была основана здесь в 1857 г. В 1878 г. была напечатана первая в Индии хромолитография: рисунки калигхат были обречены. Потребитель остается прежним, но меняется образность и, что естественно, художественный язык этих работ. Постепенно из них исчезают злободневные сюжеты: наибольшую «живучесть» продемонстрировали специфически калькуттские иконографические изводы индуистских божеств. Индийские художники — теперь уже не деревенские самоучки, а имеющие специальное образование — воспринимали элементы художественного языка другой культуры, творчески перерабатывали их, зачастую не пренебрегая и прямыми цитатами.

Калькуттская хромолитография конца XIX в. — удивительный пример перерождения явлений традиционной культуры на стыке эпох. Автор опирается в своем исследовании на ранее не опубликованные хромолитографии из собрания Государственного музея Востока (Москва).

Ключевые слова: Индия, Южная Азия, живопись, гравюра, литография, ритуальное искусство, рародное искусство, Бенгалия, музей, искусство Востока

Evgeniya Karlova
State Museum of Oriental Art, Russian Federation

From Folk to Professional: The Art of Bengal at the Crossroads

The largest artistic center of Bengal during the 19th century was the capital of British India — Calcutta. Here for the first time in India a real urban culture was forming in the process of interaction of traditional Indian and European ideology. The conversion of traditional village crafts (fairy-tale scrolls) into the

product of mass urban culture (popular print) is one of its most interesting manifestations.

Members of the community of wandering storytellers patua seasonally migrated from village to village for centuries to entertain local residents. They were accompanying their stories with a demonstration of homemade vertical scrolls. With the flow of villagers to the capital patua followed them and took a new niche for themselves: they began to produce cheap pictures of religious and current social themes and sell them on the marketplace near the largest temple of Kolkata — Kalighat. The kalighat drawings are literally "the art from the bazaar", current and cheap. Pictures cost an amount equivalent to one penny, so the poorest segments of the population could get it. The peak of popularity of kalighat was the 1870s.

The drawings of kalighat existed for several decades and then gave place to cheaper mass production of chromolithography. At first German oleographs appeared on the market, but it's the production of local Calcutta printing presses that caused a serious blow to patua's business. The first private lithography-printing workshop was established here in 1857. In 1878 the first chromolithograph in India was printed: the drawings of kalighat were doomed. The consumer remains the same, but the imagery and the artistic language of these works are changing. Topical subjects disappeared first, specific Calcutta iconography the Hindu deities demonstrated the greatest ability to survive. Indian artists — now no longer village self-taught, but well educated painters — borrowed elements of the artistic language of another culture, creatively reworked them using the direct quotes.

Calcutta chromolithograph of the end of the 19th century is an amazing example of the degeneration of the phenomena of traditional culture at the crossroads of epochs. The author relies in the research on previously unpublished chromolithographs from the collection of the State Museum of Oriental Art (Moscow).

Keywords: India, South Asia, painting, engraving, lithograph, ritual art, folk art, Bengal, museum, oriental art

Баторова Елена Александровна
Российский государственный гуманитарный университет, Российская Федерация

Бурятский художественный металл: образно-пластическая концепция света и цвета

Изучение семантики цвета в культуре монголоязычных народов показало, что основу хроматической картины составляют основные локальные цвета. В бурятских мифах существуют версии о происхождении кузнечного ремесла, разделения на черных и белых кузнецов. Бинарная оппозиция белое-черное, светлое-темное составляет сюжетную линию эпоса «Гэсэр» как олицетворение борьбы Добра и Зла. Одеяния и атрибуты положительных и отрицательных героев символически противопоставлены через разные металлы — белое серебро и черное железо. Эпитеты «серебряный» и «бело-серебряный» встречаются в описаниях дворцов, обстановки, бытовых предметов, снаряжения всадника и коня, костюма кочевника. Особый интерес представляют образно-пластические и технологические особенности используемого металла. Техника насечки железа серебром — одна из древних в арсенале кузнецов: на фоне матовой черненой поверхности эффектно выделяются блестящие серебряные узоры.

Цветовая палитра праздничного костюма бурят созвучна природной гамме, в то же время своей насыщенностью расцветки и блеском металла выделена из окружающего ландшафта. Традиционные украшения являлись неотъемлемой частью костюма, выступали важным знаковым объектом в обрядовой и повседневной жизни, выполняли защитную функцию, соотносились с эстетическими представлениями народа. Семантика белого в данном цвето-пластическом ансамбле воплощена в серебряных атрибутах. Мастерами умело задействовались не только эстетические функции металла с его зеркальным сиянием или мягким свечением, но и акустические. Важную роль в ансамбле данного костюма, а также снаряжения всадника и коня играли цветовые аккорды, передаваемые инкрустацией матовыми камнями локальных цветов — красного коралла, синего лазурита, зеленой бирюзы (нефрита), желтого янтаря. Кузнецы никогда не применяли прозрачные минералы, эффект сияния — прерогатива серебра.

В художественной практике народа базовой триадой являются белый-черный-красный, составляющие основу картины цвета в традиционных культурах, что подтверждается языковыми фактами, в частности, гипотезой лингвистов Б. Берлина и П. Кея об универсальной закономерности появления названий цветов.

Семантика красного цвета, включенная в бинарную оппозицию «своего» и «чужого», с добуддийских времен ассоциировалась с очистительной и согревающей силой огня и солнца, кровью как символом жизни. Распространение ваджраяны оказало влияние на применение красного коралла в культуре тибетских и монгольских племен. Территория бурятского Забайкалья стала северным форпостом для «кораллового ареала» в культуре Центральной Азии.

Комплект женских украшений забайкальских буряток в XVIII–XIX вв. использовался с праздничной одеждой, отличался ярко выраженной архитектоникой торжественно-массивной конструкции, где основным цветовым лейтмотивом являлся красный коралл. Коралл широко применялся не только в мужских и женских украшениях, но и в декорировании подголовников, снаряжении коня, колчанов, налучий. Выразительное сочетание белого серебра и красного коралла в творчестве мастеров в XX – XXI вв. воспринимается как определенная дань традиции, «классика» бурятского ювелирного производства.

Ключевые слова: традиционная культура, кузнечное ремесло, свет и цвет, семантика цвета, гипотеза, украшения, праздничный костюм, серебро, красный коралл

Elena Batorova
Russian State University for the Humanities, Russian Federation

The Buryat Metal Art: A Creative Concept of Light and Colour

The study of the colour semantics in the culture of Mongolic peoples showed that the basis of the chromatic pattern is formed by the main local colours. In Buryat myths there are several versions of the origin of smithcraft and the division is drawn between black and white smiths. This binary opposition of black

and white, light and dark constitutes the storyline of the epos "Geser" as a personification of the struggle between Good and Evil. The clothes and attributes of good and bad characters are metaphorically contrasted through different metals — white silver and black iron. The words "silver" and "white silver" are used in describing palaces, furnishings, household items, horse equipment and nomad clothing. Of particular interest are metaphorical and technological aspects of the metal used. Silver notching technique is among the most ancient of metalworking — making shiny silver patterns to stand out against the background of a matte blackened surface.

The colour palette of a Buryat festive costume is consonant with the colours of the nature all the while it stands out from the surrounding landscape with the use of colour saturation and metallic shine. Traditional jewellery was an integral part of the costume and acted as an important symbolic object both in a ritual and everyday life, was used for protection and well represented the aesthetics of the people. The semantics of a white colour in this ensemble is embodied in silver accessories. Masters skilfully involved not only aesthetic properties of the metal with its mirror shine and soft glow but also its acoustic qualities. An important role in this costume as well as in the equipment used for a horseman and a horse was played by colour chords conveyed by gemstone inlays in local colours such as red coral, blue lapis lazuli, green turquoise (jade), and yellow amber. The smiths never used translucent minerals, as the shine was to be left to silver.

In the artistic practice of the people the basic three colours are white, black and red, which constitute the basis of the colour picture in traditional cultures, it is confirmed by linguistic facts, in particular in the hypothesis of the linguists B. Berlin and P. Kay about the universal pattern of the evolution of colour terms in a language.

The semantics of the colour red included in the binary opposition of "one's own" and "someone else's" since pre-Buddhist times was associated with the cleansing and warming power of fire and the sun, as well as blood as a symbol of life. The spread of Vajrayana influenced the popularity of the use of red coral in the culture of Tibetan and Mongolian tribes. The territory of Buryat Transbaikalia became the northern outpost of the "coral area" in the culture of Central Asia.

A set of female jewellery of the Buryats of Transbaikalia was worn together with festive clothing in the 18th–19th centuries and was particularly distinguished

by the pronounced architectonics of its solemnly massive structure, where the main colour leitmotif was the red coral. Coral was widely used not only in male and female jewellery, but also in the decoration of headrests, horse equipment, quivers and bow cases. Expressive combination of white silver and red coral in the work of artists in the 20th–21st centuries is perceived as a certain tribute to the tradition, the "classics" of the Buryat jewellery production.

Keywords: traditional culture, smithcraft, light and colour, colour semantics, hypothesis, jewellery, festive costume, silver, red coral

Донина Лариса Николаевна
Институт Истории имени Ш. Марджани Академии наук Республики Татарстан, Российская Федерация

Казанская филигрань: к вопросу о синкретичности региональной ювелирной традиции

Новый виток возрождения искусства филиграни в Казанском Поволжье, как и в России, начинается с середины XVIII в. в процессе интеграции национальной культуры в общий культурный процесс европейской цивилизации. Проблема генезиса казанской филиграни интересовала многих исследователей, которые связывали его с разными художественными традициями: античными, византийскими, славяно-русскими, арабо-мусульманскими, среднеазиатскими, булгарскими, золотоордынскими.

Технологические закономерности филиграни предопределяют общность стилистического развития и усредненные технологии, которые могут быть характерны для ряда локальных школ. Чтобы отнести казанскую филигрань к той или иной ювелирной школе и выявить ее этноспецифические особенности и истоки в фондах крупнейших российских музеев была осуществлена макросъемка, замеры параметров миниатюрной орнаментации и систематизация массового материала на основе сопряжения археологического и этнографического видения проблем. Морфология витья проволоки в казанско-татарской ювелирной традиции имеет ряд специфических признаков, ее параметры преобладают, что в совокупности

имеет характер индикаторного признака для определения региональной технологической традиции.

Результаты исследования позволили рассматривать идею генетической преемственности казанской скани как одной из ветвей джучидской художественной школы в качестве приоритетной, поскольку обе они развивались в рамках одного типа филиграни — спирального. В Казанском ханстве, возникшем в результате распада Золотой Орды, ювелирное искусство процветало. С присоединением Казанского ханства к Русскому государству в 1552 г. и учреждением Казанской епархии изобразительное искусство в крае, в том числе и ювелирное, получило новый вектор развития в рамках общерусских художественных тенденций. При казанском архиерейском доме и на монастырских подворьях сосредотачивались лучшие серебряных дел мастера, в том числе и переселенцы из разных губерний. В XVIII–XIX вв. Казань являлась одним из художественных центров России, где на высоком уровне стояло ремесло серебряников и ювелиров. Произведения казанских мастеров хранятся во многих музеях страны: Оружейная палата Московского Кремля, Государственный исторический музей (Москва), Русский этнографический музей, Государственный Эрмитаж (Санкт-Петербург) и др.

Стилевое своеобразие казанской филиграни и формально-морфологическое содержание ювелирных изделий проявляется в использовании комплекса художественных и технологических приемов, что показывает сравнительный анализ изделий московской, новгородской, псковской, вологодской и казанской школ. В технике ажурной и бугорчатой филиграни в основном изготавливались женские традиционные национальные украшения. Особый интерес в плане генезиса представляет этноспецифическая бугорчатая филигрань. Ее разновидности выявлены в русской культовой традиции XIV в. и в светской традиции ряда западноевропейских стран XI и XIX вв. В целом, изделия казанских мастеров представляют уникальный синтез тюрко-татарской и русской многовековых традиций художественной обработки металла.

Ключевые слова: генезис, казанско-татарская филигрань, канитель, русские серебряники, татарские ювелиры, ювелирное искусство

Larisa Donina
Institute of History named afer Sh. Mardzhani, Russian Federation

Kazan Filigree: On the Syncretism of the Regional Jewelry Tradition

A new round of revival of filigree art in the Kazan Volga region, as in Russia, begins in the middle of the 18th century in the process of integrating national culture into the overall cultural process of European civilization. The problem of genesis of the Kazan filigree attracted many researchers who associated it with different artistic traditions: antique, Byzantine, Slavic-Russian, Arab-Muslim, Central Asian, Bulgarian, Golden Horde.

The technological patterns of filigree determine the common stylistic development and the average technology, which can be characteristic of a number of local schools. In order to attribute Kazan filigree to jewelry of a particular school and identify its ethno-specific characteristics and origins in the collections of major Russian museums were carried out macro photography, measurements of parameters of the miniature ornamentation and systematization of the mass of material based on the pairing of archaeological and ethnographic vision problems. The morphology of the wire in the Kazan-Tatar jewelry tradition has a number of specific features, its parameters prevail, which together has the character of an indicator to determine the regional technological tradition.

The results of the research made it possible to consider the idea of genetic continuity of the Kazan skani as one of the branches of the juchida art school as a priority, since both of them developed within the framework of one type of filigree — spiral. In the Kazan khanate, which arose as a result of the collapse of the Golden Horde, jewelry art flourished. With the accession of the Kazan khanate to the Russian state in 1552 and the establishment of the Kazan diocese fine arts in the region, including jewelry, received a new vector of development in the framework of Russian artistic trends. The best silversmiths, including immigrants from different provinces, worked on the monastery farmsteads at the Kazan Bishop's house and on the monastery farmsteads. In the 18th–19th centuries Kazan was one of the art centers of Russia, where the craft of silversmiths and jewelers stood at a high level. The works of Kazan masters are kept in many museums of the country: the Armory of the Moscow Kremlin, the State Historical

Museum (Moscow), The Russian Ethnographic Museum, the State Hermitage Museum (St. Petersburg), etc.

The stylistic originality of Kazan filigree and formal morphological content of jewelry is manifested in the use of a set of artistic and technological techniques, which is shown by a comparative analysis of the products of the Moscow, Novgorod, Pskov, Vologda and Kazan schools. Women's traditional national jewelry was mainly made in the technique of openwork and mound filigree. Of particular interest in terms of the genesis of ethno-specific is lumpy filigree. Its variations are identified in the Russian cult traditions of the 14th century and in the secular traditions of a number of Western European countries in the 11th and 19th centuries. In general, the products of Kazan masters represent a unique synthesis of Turkic-Tatar and Russian centuries-old traditions of artistic metalwork.

Keywords: genesis, Kazan filigree, coiled silver, Russian silversmiths, Tatar jewelers, jewelry art

Ванеян Елизавета Степановна
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

«Японский стиль» (ваё:) скульптуры эпохи Хэйан: к истории термина

В этом докладе мы ставим целью подробно рассмотреть, когда появляется термин ваё: (和様) в японской историографии, что подразумевается под «японским стилем» в работах, посвященных скульптуре Хэйан (794–1185), и как меняется это содержание со временем.

Четыре века скульптуры эпохи Хэйан принято разделять на периоды Кōнин-Дзё: ган (794–894) и Фудзивара (условно 894–1185). Эти два периода очень отличаются в отношении стиля: образы Кōнин-Дзё: ган массивные, с глубоко прорезанными складками одежд, создающими почти драматический эффект, но постепенно эти формы сменяются более спокойными, мягкими, гармоничными. В 894 г. были приостановлены официальные дипломатические отношения с Китаем, где в это время была политическая

нестабильность из-за восстаний. В результате влияние на Японию с континента ослабевает. Считается, что это стало одной из причин того, что японские мастера буддийской скульптуры обращаются за стилистическими образцами к статуям, созданным в Японии в эпоху Асука (552–645) и Нара (645–794), а затем и к созданию собственно японского стиля (ваё: 和様). Образы храма Бёдōин, автор которых — знаменитый скульптор Дзё: тё: (?–1057), считаются классическим примером уже сформировавшегося японского стиля. Таким образом, вторую половину Хэйан, Фудзивара, характеризуют как «движение к японскому, национальному стилю» в отношении не только скульптуры, но и всего искусства в целом.

С этим определением мы встретимся во всех классических монографиях о японской скульптуре японских, англоговорящих и русских исследователей (Kuno (1963); Paine, Soper (1981); Виноградова (1981)), а также и в более новых публикациях (Кужель (2017); 山下裕二, 高岸輝 (2014); 山本勉 (2015)). При этом у японских авторов непосредственно фигурирует термин «японский стиль» (ваё: 和様).

Стилистические границы буддийской скульптуры — очень сложный вопрос, ведь и в Китае (основном источнике форм и иконографий для всего дальневосточного региона) в одно и то же время существовали разные стили, в той или иной части страны были свои традиции. На наш взгляд, такие национально окрашенные, обобщающие определения, как «японский стиль», требуют рефлексии, понимания того, кто, когда и зачем их использует, и насколько оправдано их использование в настоящее время.

Ключевые слова: японский стиль, Хэйан, историография, стиль, скульптура, национальная школа, терминология, ваё

Elizaveta Vaneian
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

“Japanese Style” (wayō) in Heian Period Sculpture: History of the Term

In this presentation I aim to investigate closely the term wayō (和様), concentrating on the following questions: when did this term first appear in Japanese

writings? What does this mean when related to the Heian (794–1185) sculpture? How has its meaning changed through time?

The four centuries of the Heian sculpture are usually divided into the Kōnin-Jōgan (794–894) and Fujiwara (c. 894–1185). The sculpture produced during these two periods is drastically different in terms of style: the early Heian images are massive, with deeply chiseled draperies making an almost dramatic impression, whereas Fujiwara images are soft and harmonized. In 894 official diplomatic exchange with China was suspended, due to the current political turbulence there. As a result, continental influence in Japan was reduced. It is generally acknowledged that such circumstances could have encouraged Japanese sculptors to use as models Buddhist images made in Japan in the earlier periods, Asuka (552–645) and Nara (645–794), and then develop an actual Japanese style, wayō (和様). The sculptures of Byōdōin, created by the famous Jōchō (?–1057), are regarded as a classical example of the fully developed Japanese style. Thus, Fujiwara period is usually referred to as "a path towards national Japanese style", not only in terms of sculpture but in all arts as well.

We can find this notion in all classical works on Japanese sculpture by Japanese, English and Russian scholars (Kuno (1963); Paine, Soper (1981); Виноградова (1981)). As to the newer works, it is also present (Кужель (2017); 山下裕二, 高岸輝 (2014); 山本勉 (2015)). Let us point out that Japanese authors use the term "Japanese style" wayō (和様).

Defining the stylistic boundaries of Buddhist sculpture is an extremely difficult issue, since even in China (the source of the iconographical and stylistic models for the whole East Asian region) various styles were present simultaneously in different parts of the country. I believe that terms referring to a nation, such as "Japanese style", should be a topic for discussion, and we should investigate when, why and who were using them and in what context should they be used in contemporary scholarly discourse.

Keywords: Japanese style, Heian, historiography, style, sculpture, national school, terminology, wayō

Дубровская Динара Викторовна
Институт Востоковедения РАН, Российская Федерация

Джузеппе Кастильоне (Лан Шинин; 1688–1766) в русле китайской живописной традиции: европейский подход к вопросам перспективы

В докладе будет сделана попытка проанализировать уникальное явление — прививку европейской живописной традиции к традиции китайской, сделанную по прямому заказу маньчжуро-китайской стороны. В основе исследования лежат принципы «культурной аккомодации», выработанные орденом Иисуса в Китае еще в XVII в., как идеологическая база деятельности и творчества художников-иезуитов при пекинском дворе маньчжурских императоров. Однако помимо политических мотивов, творчество европейских художников основывалось на значительных теоретических наработках ордена, связанных с исследованием зрения физического и «духовного», и проекции этого видения на живописную плоскость, в первую очередь, в привязке к архитектуре. Дзужеппе Кастильоне — руководитель самого европейского проекта маньчжурских императоров (дворца Сиян Лоу) — самым непосредственным образом воплотил теорию Андреа Поццо как в своей работе как над архитектурным проектом Сиян Лоу, так и в пекинском императорском дворце (ныне Гугун), оформляя личные покои императора Цяньлуна с использованием эффекта trompe-l'œil. Понимание этих процессов завязано на особенностях взаимоотношений заказчика-императора, представителя быстро развивавшейся «оксиденталистской» моды, и исполнителя-художника при любознательных и передовых маньчжурских правителях Китая первой половины XVIII в.

Отдельная исследовательская проблема, связанная с европейскими нововведениями, — изменения в степени натуроподобия, в репертуаре, статусе, назначении и бытовании императорского портрета. Портретное творчество Джузеппе Кастильоне и его коллег отвечало требованиям императора и его круга, отражая интерес заказчика не только к линейной перспективе и trompe-l'œil, но и к деликатной свето-теневой моделировке, применявшимися художниками-иезуитами не только в архитектурном

проектировании и архитектурном пейзаже, но и в украшении предметов декоративно-прикладного искусства, и в портретной живописи. Будут рассмотрены медиа и авторские инструменты, при помощи которых Кастильоне и его сотрудники выполняли поставленные задачи: те-ло (живопись маслом на китайской рисовой бумаге), сяньфа (линейный метод) и другие эксперименты иезуитов и их круга. Будет сформулирован вывод о степени сочетаемости европейских подходов к искусству и китайской традиции.

Ключевые слова: иезуиты, Джузеппе Кастильоне, перспектива, китайское искусство, оксидентализм, XVIII век

Dinara Dubrovskaya
Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences, Russian Federation

Giuseppe Castiglione (Lang Shining; 1688–1766) and Chinese Artistic Tradition: European Perspective

The talk is going to concentrate on the unique instance of European painting tradition's "vaccination" to the Chinese artistic tradition, undertaken under the direct orders of the Manchu-Chinese ruling elite. The research is based on the principles of "cultural accommodation", elaborated by the Order of Jesus in China already in the 17th century, whick was an ideological basis of Jesuit painters' activity and artistic work at the court of Manchu emperors. However, in addition to political motives, the work of European artists was based on considerable theoretical research and developments of the order related to the study of both physical, and spiritual vision, as well as projection of this vision onto the pictorial plane, primarily in relation to architecture. Giuseppe Castiglione, the head of the most pronounced European project of the Manchu emperors (the palace of Xiyang Lou), in the most direct way embodied the theory of Andrea Pozzo both in his work on the architectural project of Xiyang Lou, and the Beijing Imperial Palace (present Gugong), decorating personal chambers of Emperor Qianlong using the trompe-l'œil effect. Understanding of these processes is based on the peculiarities of the relationships between the customer-emperor, representative

of the rapidly developing "oxydentalist" fashion, and the executor-artist, under the rule of inquisitive and advanced Manchu emperors of China in the first half of the 18th century.

A separate research problem, related to European innovations, is analyzing the changes in the degree of naturopathy, in the repertoire, status, goals and purposes, usage and existence of the imperial portrait. The portraiture of Giuseppe Castiglione and his colleagues met the requirements of the Emperor and his circle, reflecting the customer's interest not only in the linear perspective and trompe-l'œil, but also in the delicate light-and-shadow modeling, used by the Jesuit artists not only in architectural design and architectural landscape, but also while decorating objects of applied art, and in portrait painting. In the talk, artistic media and techniques of Castiglione and his collaborators will be examined to see how they helped them to perform the tasks, such as: tie-luo (oil painting on Chinese rice paper), xianfa (the so-called "linear method"), and other experiments of the Jesuits and their circle. The author's conclusion about the degree of compatibility of European approaches to Chinese art and tradition will be formulated.

Keywords: Jesuits, Giuseppe Castiglione, perspective, Chinese art, Oxidentalism, 18th century

Чжан Хунтао
Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, Китай

Границы стиля «Се И» в современной масляной живописи Китая (к вопросу о культурных взаимовлияниях Китая и России)

В конце XX и начале XXI в. в китайском искусстве тема «стиля Се И» стала одной из самых обсуждаемых в художественных кругах. Традиционный стиль «Се И» демонстрирует слияние традиций, культуры и искусства в единое целое. Однако современный стиль в масляной живописи и традиционный стиль живописи «Се И» (тушью или акварелью на бумаге) имеют ряд различий.

В настоящее время современный стиль масляной живописи «Се И» уже впитал в себя язык живописи русского и европейского изобразительного искусства, черты академизма, реализма, импрессионизма и абстракционизма, а также традиционную китайскую каллиграфию и традиционную живопись тушью, образующие современный стиль «Се И», которому еще предстоит найти себя в изобразительном искусстве Китая.

Иероглиф «Се» означает «с помощью кисти писать картину», «срисовывать» и «пересказывать». Манера письма китайского художественного стиля была заимствована из каллиграфии. Линиями можно было не только изобразить объект на холсте, но и размеренность красоты и ее ощущение ритма.

Иероглиф «И» в контексте искусства, мы считаем, обладает двойной связью. Первое — предложенные Конфуцием границы нравственного воспитания: стремящийся воспитать себя исправляет свое сердце, стремящийся исправить сердце искренен в намерениях, стремящийся быть искренним в намерениях стремится к знаниям, стремление к знаниям заключается в постижении форм вещей.

В понятие «Се И» входит размышление художника по поводу сущности искусства, которое накапливается в течение жизни. Но больше всего необходимо обратить внимание на выражения состояния души и чувств художника, которые посредством стиля «Се И» передаются картине.

После того, как европейское искусство проникло в Китай, здесь началось развитие масляной живописи. Китайский художник Ло Гунлю, который учился в России, в Институте имени И. Е. Репина, знал европейское искусство, считал, что китайские художники в процессе изучения европейской живописи лишь слепо копируют образцы этого искусства. Он призывал китайских художников объединять традиции китайской живописи и достижения европейских мастеров. Ло Гунлю оказал большое влияние на творчество господина Дай Шихэ, который говорит: «Все картины написаны стилем “Се И”, но именно “И” в каждой картине может быть как хорошим, так и плохим».

Господин Ло Гунлю сказал, что «по-существу масляная живопись стиля “Се И” — это новое творение мысли». С точки зрения господина Ло Гунлю, масляная живопись стиля «Се И» — это с одной стороны, усвоение основных особенностей европейской масляной живописи и изучение основных выразительных средств, а с другой стороны, следование тради-

циям древнего китайского стиля изобразительного искусства, а именно «души стиля “Се И”».

Китайские художники в процессе поиска пути развития масляной живописи стиля «Се И» обнаружили, что в работах современных европейских и российских художников есть элементы китайского стиля «Се И». К примеру, одним из таких советских мастеров считается Е. Е. Моисеенко.

В работах Е. Е. Моисеенко присутствуют очень отчетливые элементы, схожие с китайским стилем «Се И».

Известный ныне в художественных кругах Китая профессор Репинского института Ю. В. Калюта также близок своей манерой живописи китайскому «Се И».

Изучение параллелей развития китайской и российской современной живописи, а также границ их соприкосновения позволит глубже постичь специфику развития наших национальных художественных школ.

Ключевые слова: стиль “Се И”, современное искусство, масляная живопись Китая, взаимовлияние культур

Hongtao Zhang
Saint Petersburg Academy of Arts, China

Boundaries of the Style of “Xie Yi” in the Contemporary Oil Painting of China (to the Question of Cultural Mutual Interactions of China and Russia)

In the Chinese art the theme of “Xie Yi” style became one of the most discussed in the artistic circles at the end of the 20th and the beginning of the 21st centuries. The traditional style of “Xie Yi” demonstrates the fusion of traditions, culture and art into a single whole. However, the modern style in oil painting and the traditional style of “Xie Yi” painting (with ink or watercolor on paper) have a number of differences.

At present, the modern style of oil painting of “Xie Yi” has already absorbed in itself the language of painting of the Russian and the European fine arts, features of academicism, realism, impressionism and abstractionism, as well as the

traditional Chinese calligraphy and traditional ink painting that form the modern style of "Xie Yi" which still has to find itself in the fine arts of China.

Character "Xie" means "to paint a picture using a brush", "copy" and "retell". The brushwork of the Chinese art style was adopted from the calligraphy. The lines could not only depict the object on the canvas, but also the measured beauty and its sense of rhythm.

We believe the character "Yi" in the context of art has a dual tie. First is the boundaries of moral education suggested by Confucius: one eager to educate himself improves his heart, eager to improve the heart is sincere in the intentions, eager to be sincere in the intentions strives for knowledge, striving for knowledge lies in the comprehension of the forms of things.

After the European art got to China, the oil painting began to develop here. The Chinese artist Luo Gongliu, who studied in Russia at the Repin Art Academy, knew the European art, thought that the Chinese artists only blindly copied the models of this art in the process of studying the European painting. He urged the Chinese artists to unite the traditions of the Chinese painting and the achievements of the European masters. Luo Gongliu had a great influence on the creative work of Chinese painter Dai Shihe, who says: "All the pictures are written in the style of „Xie Yi", but it is just „Yi" in every picture that can be both good and bad".

Mr. Luo Gongliu said that "essentially the oil painting of the style of „Xie Yi" was a new creation of thought". From the point of view of Mr. Luo Gongliu, the oil painting of the style of "Xie Yi" is the mastering of the main features of the European oil painting and studying the basic expressive means, on the one hand, and on the other hand, following the traditions of the ancient Chinese style of fine art, namely "the soul of the style of "Xie Yi"".

The Chinese artists in the process of searching for a way of developing of oil painting of the style of "Xie Yi" found out that in the works of the contemporary European and Russian artists there are elements of the Chinese style of "Xie Yi". For example, Moiseenko is considered to be one of such Soviet masters.

In the works of Moiseenko there are very distinct elements similar to the Chinese style of "Xie Yi".

Well-known nowadays in the artistic circles of China, professor Yurii Kaliuta of Repin Art Academy is also close to the Chinese "Xie Yi" by his style of painting.

Studying the parallels of the development of the Chinese and the Russian contemporary painting will allow us to understand the specificity of the development of our national art schools more profoundly.

Keywords: the style of „Xie Yi“, the contemporary art, oil painting of china, mutual interactions of cultures

Хохлова Елена Анатольевна
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Российская Федерация

Элементы традиционной культуры в современном южнокорейском и северокорейском искусстве

В августе 1945 г. США и СССР разделили корейский полуостров на две части. По разные стороны 38-й параллели существуют два разных государства. На Севере — идеология чучхе и тотальный контроль государства над жизнью народа. На Юге — капиталистическое развитое государство и демократические свободы.

Искусство двух стран также отличается кардинально. На Севере в 1950-е годы под руководством правительства сформировалось два направления: академический соцреализм, прославляющий режим, и чосонхва — корейская живопись, в основе которой лежит традиционная дальневосточная художественная традиция. Эти направления являются основными, а возможно и единственными сегодня, поскольку сведений о существовании в Северной Корее иного искусства на настоящий момент нет.

На Юге искусство развивалось бурными темпами, отражало изменения, происходившие в стране и обществе. В 1950-е годы под влиянием американской и европейской абстрактной живописи зародилось направление информэль. Молодые художники, бунтуя против академизма и фигуративной живописи, стремились найти способы выразить ужасы пережитой войны и модернизировать искусство. В 1970-е годы сформировалось направление монохромной живописи тансэкхва, в которой сочетались элементы традиционной корейской эстетики и идеи дальневосточной философии. В 1980-е на фоне борьбы населения за демократические свободы

сформировалось направление минджун мисуль «искусство народа», которое было призвано служить людям, критиковать существующий режим и бороться за лучшую жизнь. В 1990-е страна взяла курс на демократизацию. Южнокорейское искусство постепенно глобализировалось и стало частью мирового процесса. Искусство Северной Кореи стоит особняком, но проводимые за пределами страны выставки северокорейских художников привлекают не меньшее количество зрителей, чем выставки южнокорейских художников.

При всех отличиях в южнокорейском и северокорейском искусстве есть общее, а именно — активное использование элементов традиционной культуры. По обе стороны 38-й параллели продолжают развивать технику традиционной живописи. С отличительной настойчивостью художники двух стран рисуют пейзажи в стиле традиционной живописи. В искусстве появляются схожие элементы эстетики старой Кореи. Цель доклада — проследить, что из традиционного наследия используют сегодня художники двух стран, и проанализировать, что ими руководит.

Ключевые слова: искусство Северной Кореи, искусство Южной Кореи, традиционная эстетика

Elena Khokhlova
The National Research University "Higher School of Economics", Russian Federation

Elements of Traditional Culture in Contemporary South Korean and North Korean Art

In August 1945, the US and the USSR divided the Korean peninsula into two parts. Today there are two states on the different sides of the 38th parallel. North Korea is a country of Juche ideology, the state totaly controls people's life. South Korea is a highly developed country with democratic freedoms.

The art of the two countries is also radically different. In the North under the control of the government two trends were formed in the 1950s. They are academic socialist realism and the Joseonwa, based on the traditional Far Eastern artistic tradition. These two are the main and perhaps the only art trends today.

There is no information on the existence of other art in North Korea at the moment.

In the South art developed at a rapid pace. It reflects changes that took place in the country and society. In the 1950s Informel movement was formed, it was influenced by American and European abstract painting. Young artists, rebelling against academicism and figurative painting, sought the ways to express the horrors of the war and modernize Korean art. In the 1970s, the monochrome painting was formed. Elements of traditional Korean aesthetics and the ideas of Far Eastern philosophy were combined in it. In the 1980s Mingjun Misul the "art of the people" was formed. Artists wanted to serve people, criticized the regime and fought for a better life. In the 1990s, the country took a course toward democratization. South Korean art gradually globalized and became part of the world art. The art of North Korea stands apart, but the exhibitions of North Korean artists held outside the country attract as many spectators as the exhibitions of South Korean artists today.

With all the differences in South Korean and North Korean art still they have something in common. Artists use elements of traditional culture. On both sides of the 38th parallel the technique of traditional painting continues to develop. With distinctive perseverance, the artists of the two countries paint landscapes in traditional style. The same elements of traditional aesthetics are used. This paper is to show what elements of traditional heritage artists of the two countries use today and understand why.

Keywords: South Korean art, North Korean art, traditional aesthetics

Вагапова Фирдаус Гумаровна
Казанский федеральный университет, Российская Федерация

Влияние русских традиций в оформлении татарской рукописной и печатной книги XVIII — начала XX веков

Татарская книга — уникальное явление в мировой художественной культуре. На разных этапах истории татарского книжного искусства претерпела изменения не только конструкция книги, но менялись также традиции ее оформления. Художественный облик татарской книги представляет

синтез восточных, собственно татарских, и русских традиций книжного искусства.

На становление татарского рукописного книжного искусства, прежде всего, оказала влияние культура стран мусульманского Востока. Черты восточного влияния проявились в конструкции книжного блока, функциональной нагрузке его элементов, материалах и технологии изготовления переплетов. С середины XIX в. в оформление первого разворота книги вводится орнаментальная заставка — унван. Форма, композиция и раппорт распределения орнамента, цветовое решение унвана в татарской книге идентичны среднеазиатским аналогам.

Вместе с тем, в татарской рукописной книжной культуре сформировались собственные отличительные черты, которые наиболее ярко прослеживаются до XIX в. Их характеризует отсутствие в оформлении книги изобразительных элементов. Книги этого периода «выглядят просто и непритязательно», что было подчинено требованиям, продиктованным идеологией суфизма, проповедовавшего аскетизм и неприятие всего чрезмерно яркого. Татарские каллиграфы ограничивались использованием скрытых форм при организации пространства страницы, таких как ритм, фактура материала, символика, пластичность арабографичного письма.

Культура татарского народа с середины XVI в., времени присоединения Казанского ханства к русскому государству, развивается в контексте русской культуры, что отразилось и на искусстве книги. Татарские книги переписывались на бумаге российского производства, которая отличается от своих восточных аналогов наличием водяных знаков.

Особенно ярко традиции русской книжной культуры начинают проявляться в татарском искусстве с XVIII в., что объясняется изменением политики царского правительства при Екатерине II по отношению к национальным меньшинствам Поволжья, в том числе и татарам. Наблюдается процесс заимствования отдельных технологических приемов изготовления книжных переплетов и их орнаментации.

В начале XIX в. в Казани открывается первая типография, город становится центром татарского книгопечатания в России. Здесь функционировали государственные и частные типографии. На начальном этапе печатная татарская книга была идентична рукописной, что проявилось в конструкции книги и в ее оформлении. Титульный лист как информационный элемент, а также фронтиспис, характеризующие русскую и евро-

пейскую книгу, появились в конструкции татарской книги лишь на рубеже XIX–XX вв.

С начала XX века в оформлении татарской печатной книги используется широкий диапазон иллюстративных печатных элементов, заимствованных из русского типографского искусства: буквицы, иллюстрации, фотографии. В рисунке типографских наборных орнаментов и иллюстраций прослеживается влияние стиля модерн, характеризующего русское искусство рубежа XIX–XX вв., а также можно отметить влияние творчества русских иллюстраторов детской книги круга «мирискусников», в частности И. Я. Билибина.

Исследование показывает, что к созданию иллюстраций приглашались художники разной профессиональной подготовленности: среди них были как профессиональные, так и самодеятельные мастера.

Ключевые слова: книга, рукописная книга, печатная книга, оформление книги, орнамент, восточные традиции, русские традиции, искусство книги

Firdayz Vagapova
Kazan Federal University, Russian Federation

The Influence of Russian Traditions on Design of Tatar Handwritten and Printed Books of the 18th — Early 20th Centuries

The Tatar book is a unique phenomenon in the world artistic culture. At different stages of the history of the Tatar book art, not only the design of the book underwent changes, but also the traditions of its design. The artistic appearance of the Tatar book represents a synthesis of the Eastern, Tatar and Russian traditions of book art.

The formation of the Tatar manuscript book art, first of all, was influenced by the culture of the countries of the Muslim East. The features of the eastern influence were manifested in the construction of the book block, the functional load of its elements, materials and the technology of making binders. From the middle of the 19th century in the design of the first turn of the book an ornamental screensaver — unvan — was introduced. The form, composition and rapport of

the layout of ornament, the color solution of Unvan in the Tatar book are identical to the Central Asian counterparts.

At the same time, Tatar manuscript book culture has its own distinctive features, which are most clearly traced back to the 19th century. They are characterized by the absence of graphic elements in the design of the book. The books of this period "look simple and unpretentious", which was subordinated to the demands dictated by the ideology of Sufism, preaching asceticism and rejecting everything that was too bright. Tatar calligraphers confined themselves to using hidden forms when organizing page space, such as: rhythm, texture of the material, symbolism, plasticity of the Arabic letter.

The culture of the Tatar people from the middle of the 16th century, the time of the annexation of the Kazan Khanate by the Russian state, develops in the context of Russian culture, which was reflected in the art of the book. Tatar books were written on paper produced in Russia, which differs from its eastern counterparts by the presence of watermarks.

The brightest traditions of Russian book culture begin to manifest themselves in Tatar art from the 18th century, which is explained by the change in the policy of the tsarist government under Catherine II in relation to the national minorities of the Volga region, including the Tatars. There is a process of borrowing certain technological methods for the production of book covers and their ornamentation.

At the beginning of the 19th century in Kazan the first printing house opened, the city became the center of Tatar printing in Russia. State and private printing houses functioned here. At the initial stage, the printed Tatar book was identical to the manuscript, which was evident in the structure of the book and in its design. The title page as an information element, as well as the frontispiece, characterizing the Russian and European book, appeared in the construction of the Tatar book only at the turn of the 19th–20th centuries.

Since the beginning of the 20th century, the design of the Tatar printed book used a wide range of illustrative printed elements, borrowed from Russian typographic art: letters, illustrations, photographs. In Figure printing surface pattern and illustration shows the influence of the Art Nouveau style that characterize the Russian art of the 19th–20th centuries, also it is possible to see the influence of the works of Russian children's book illustrator of "World of Art" circle, in particular Ivan Bilibin.

The research shows that artists of different professional qualifications were invited to create illustrations: among them were both professional and amateur masters.

Keywords: book, handwritten book, printed book, book design, ornament, eastern traditions, Russian traditions, book art

Деменова Виктория Владимировна
Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, Российская Федерация

Гусева Анна Валентиновна
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Российская Федерация

История коллекционирования искусства Востока: выявление собраний чаеторговцев в коллекциях региональных музеев России

Российские собрания предметов искусства Востока, хотя и введены в научный и выставочный оборот, на данный момент все же не являются в достаточной степени изученным материалом. Некоторые аспекты формирования столичных музейных коллекций отчасти затрагивались в исследованиях (Меньшикова 2000, 2006, 2016; Кузьменко 1997, 2016), однако вопросы формирования собраний региональных музеев еще только начинают изучаться (Ашиткова, 2012; Кабунова, 2017; Рыжикова, 2017; Шинковой, 2017).

И хотя история формирования музейных коллекций показывает, что это был сложный и многослойный процесс, в котором можно выделить несколько хронологических этапов с характерными для них особенностями поступлений (Шелегина, 2011), значительная доля предметов в коллекциях восходит к дореволюционным собраниям. Среди многочисленных дореволюционных источников поступления восточных вещей в Россию можно выделить один, вероятно наиболее сильно повлиявший на характер

региональных собраний — это чайный путь из Китая в Россию (Шмотикова, 2016).

В качестве рабочей гипотезы было выдвинуто предположение о том, что в коллекциях музеев городов, стоящих на чайном пути и/или связанных с ним торговыми связями, значительная доля предметов может происходить из собраний чаеторговцев и в определенной степени быть однородной по составу и качеству. Предварительные исследования собраний предметов восточного искусства Свердловского областного краеведческого музея (Екатеринбург) и Ирбитского историко-этнографического музея показали, что определенная доля предметов, связанных с чайным путем, имеет аналоги в собраниях Иркутска и Кяхты (Деменова, Гунба 2017).

Поэтому целью данного исследования стало определение предметов, восходящих к дореволюционным собраниям чаеторговцев и по возможности выявление их провенанса и имен собирателей. Исходя из цели, поставлена задача в сотрудничестве с специалистами из музеев провести анализ состава коллекций в городах, связанных географически и экономически с чайным путем, таких как Великий Устюг, Екатеринбург, Ирбит, Иркутск, Улан-Удэ и Кяхта. Поскольку Кяхта была первым пунктом чайного пути на территории России, где многие, в том числе и крупнейшие чаеторговцы (Перловы и Стахеевы) имели свои конторы и могли закупать предметы искусства напрямую у китайских торговцев, особое внимание уделяется собранию восточных предметов Кяхтинского краеведческого музея имени академика В. А. Обручева.

Ключевые слова: Ирбит, искусство Востока, искусство Китая, искусство Японии, история коллекционирования, Кяхта, чаеторговцы, чайный путь

Victoria Demenova
Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin, Russian Federation

Anna Guseva
The National Research University "Higher School of Economics", Russian Federation,

Regarding the History of Asian Art Collecting: Tracking Collections of the Tea Traders in Russian Regional Museums

Although the objects of Asian art from Russian museums are known to the public through exhibitions and publications until recently there has been little research on the history of collecting of Asian art in Russia. While some research has been carried out on history of formation of Chinese and Japanese art collections in Saint Petersburg and Moscow museums (Menshikova 2000, 2006, 2016, Kuzmenko 1997, 2016), only few studies attempt to investigate formation of Asian Art collections of the regional museums (Ashitkova, 2012; Kabunova, 2017; Ryzhikova, 2017; Shinkovaya, 2017).

Though the history of the formation of museum collections indicates that it was a complex and multi-layered process, where a sequence of chronological stages of different collecting patterns could be identified (Shelegina 2011), a considerable number of objects are dated back to the pre-revolutionary sources. Among a number of these different sources one stands out — a Tea Road from China to Russia (Shmotikova, 2016).

This study hypothesizes that a significant share of Asian objects that are preserved in museums collections that are located in towns and cities linked geographically and/or economically to the Tea Road could come from the tea traders. And these collections could have some similarities in structure and quality of the objects. Preliminary studies of collections of Oriental art conducted in Sverdlovsk Regional Museum of Local History (Yekaterinburg) and in Irbit Museum of History and Ethnography showed that a certain amount of pieces that came through the Tea Road corresponds to some objects in collections of Irkutsk and Kyakhta museum (Demenova & Gunba 2017).

Basing on a survey conducted in cooperation with the specialists in local museums of Veliky Ustyug, Yekaterinburg, Irbit, Irkutsk, Ulan-Ude, and Kyakhta, this research aims to distinguish art objects that went back to the pre-revolutionary collections of the tea traders and to detect their provenance and to identify collectors. While the town of Kyakhta was the first point on the Tea Road in Russia and many prime tea traders like Perlov and Staheev had their offices there and thus had an opportunity to purchase art objects directly from the Chinese traders, this research focuses on the collection of Asian objects in V. A. Obruchev' Kyakhta Museum of Local History in particular.

Keywords: Irbit, Asian art, Chinese art, Japanese art, history of collecting, Kyakhta, tea traders, tea road

Журавлёва Анастасия Андреевна
Городской музей «Замок Урсино», г. Катания, Италия

На границе столетий: керамика Японии последней четверти XX века

В работе японских мастеров второй половины столетия тесно переплелись традиции национальной керамики и авангардные поиски западноевропейского искусства. Это можно четко увидеть на примере творчества Исаму Ногути (1904–1988) и Окамото Таро (1911–1996), чьи юношеские годы прошли в Париже, в ранних работах Яги Кадзуо (1918–1979), который восхищался живописью Х. Миро и П. Клее, а также стоит упомянуть безусловное влияние работ Пабло Пикассо — кумира многих японских керамистов.

На рубеже столетий, когда национальная идентичность окончательно стала художественным приоритетом, гармонично соединившись с общемировыми тенденциями в искусстве, керамика Японии переживает расцвет и вместе с ним новый этап развития. Именно на примере керамики последней четверти XX в. представляется наиболее интересным выявить эту тонкую грань между традиционным и современным, реальным и абстрактным, национальным и заимствованным. При этом необходимо от-

метить не только национальное своеобразие, но и проблему взаимопроникновения культур Запада и Востока.

В последней четверти XX столетия в Японии происходит невероятная популяризация искусства керамики. Ее видовое и жанровое разнообразие после 1970-х годов поражает. Одновременно с традиционным производством утилитарной керамики существуют такие направления, как кинетическое искусство, минимализм, концептуализм и, конечно, пластический объект, который, в результате долгого пути к мировой известности, наконец-то нашел свое достойное место среди мастеров и ценителей искусства.

Образное содержание пластических объектов последней четверти XX в. весьма разнообразно: традиционно доминирует лейтмотив природы, но вместе с этим можно отметить увлечение биологией, интерес к пространственно-временым аспектам, к окружающему человека миру. Особое место в этот период занимает кинематика, девиз которой можно примерно озвучить как «целое состоит из множества». Желание разложить фигуру на составляющие, проникнуть внутрь материала встречалось в керамике Японии и ранее, однако теперь такие работы стали появляться не спонтанно, а сложились в отдельное направление.

Мастера рубежа столетий (Курики Тацусуке, Рёдзи Коие, Накасима Харуми и другие), еще раз доказали, что глина — уникальный по своим природным свойствам материал, подчиняющийся любой воле художника. Абстракционизм, сюрреализм, поп-арт, минимализм, кинетика — в этих и во многих других направлениях проявила себя керамика. Именно благодаря авангардной форме и традиционному философскому осмыслению стало возможным говорить об уникальности современного японского искусства как самостоятельно развивающегося направления в истории культуры минувшего столетия.

Ключевые слова: Япония, керамика, пластический объект, XX век, современное искусство, глина

Anastasia Zhuravleva
Ursino Castle and Museum, Catania, Italy

On the Border Line of Centuries: Japanese Ceramics of the Last Quarter of the 20th Century

In the art works of Japanese masters of the second half of the 20th century, the traditions of national ceramics and avant-garde search of Western European art were closely intertwined. This can be clearly seen in the works of Isamu Noguchi (1904–1988) and Okamoto Taro (1911–1996), who spent his youth in Paris, in the early works of Yagi Kazuo (1918–1979), who admired the paintings of H. Miro and P. Klees and certainly we can't forget the name of Pablo Picasso, who was very important for many Japanese masters.

At the turn of the century, when national identity finally became an artistic priority, harmoniously merging with the worldwide trends in art, ceramics of Japan was experiencing a flourishing period as well as a new stage of development. Exactly at the end of the 20th century it is most interesting to see this fine line between the traditional and modern, real and abstract, national and borrowed. It is important to note not only the national identity, but also the problem of the interpenetrating cultures.

At the end of the 20th century, an incredible popularization of the art of ceramics takes place in Japan. Masters work both with utilitarian ceramics and with different styles like kinetic art, minimalism, conceptualism and, of course, a plastic object that, after a long journey to world fame, finally found its worthy place among masters and connoisseurs of art.

The visual content of plastic objects of the last quarter of the 20th century varies widely: traditionally it is nature, but at the same time fascination with biology, interest in space-time aspects and the surrounding world appear in the works of art. A special place in this period is occupied by kinematics, with the main idea that "the whole consists of many parts". The desire to decompose the figure, to penetrate the interior of the material was already expressed in the ceramics of Japan before, but now it becames the real trend of art.

Masters of the turn of the century (Kuriki Tatsusuke, Ryoji Koie, Nakashima Harumi and others) proved again that clay is a unique natural material, wich may become any subject according to the artist idea. The ceramics has expressed

itself in abstract art, surrealism, pop art, minimalism, kinetics and in many other styles of art. Only due to the avant-garde form and traditional philosophical understanding did it become possible to talk about the uniqueness of modern Japanese art as an independently developing trend in the history of culture of the past century.

Keywords: Japan, ceramics, plastic object, 20th century, modern art, clay

Кадзова Катерина
Московская государственная специализированная школа акварели Сергея Андрияки, Российская Федерация

К проблеме изучения и сохранения памятников монументально-декоративной пластики христианско-языческих представлений осетин в контексте творчества Сосланбека Едзиева

Существует представление о том, что узнать больше о народе, его культуре и традициях можно «отправившись к местам погребения умерших». Когда речь заходит о давних традициях, в которых архаическими предками был заложен генетический код целой нации, эта фраза особенно справедлива. Отношение к смерти и сохранению памяти об ушедшем человеке испокон веков является важной частью любой культуры. Именно в традициях и ритуалах погребального культа сосредотачивалось мировоззрение целых этносов.

Сегодня наряду с поиском идентичности различных памятников культуры поставлен вопрос по изучению и сохранению предметов монументально-декоративной пластики осетин, к числу которой относятся мемориально-памятные знаки-столбы и надгробия, так называемые «цырты» (осет. Кæнгæ дур). Однако, несмотря на остроту проблемы, степень разрушения этих сооружений критическая, часть наследия погибает из-за неправильной сохранности или непрофессиональной реставрации.

Памятные знаки и надгробные камни потомков алан глубоко отражают христианско-языческий синкретизм прошедших веков, историческое становление народа в целом, и сохранить эту часть культурного наследия

нации представляется, возможно, более важным, чем любая активная пропаганда и поддержка животрепещущих проблем современного искусства и сиюминутного быта.

«Цырт» — вертикально стоящий камень, по своей архитектонике напоминающий палеолитические менгиры, в высоту значительно уступал древним мегалитическим сооружениям. Изначально олицетворявший мужской образ по данным исследователей, с XIX столетия стал исполняться и в качестве женских надгробий. Характеризуется схожими чертами с языческими формами монументально-сакральных памятников других народов. По горизонтали камень разделяется на несколько (чаще три) части, которые олицетворяли собой мировоззренческие представления о структуре мира (по стихиям) или отдельной сути, например, мужской. В таком случае памятный камень включал в себя символическое обозначение атрибутов мужских костюмов, предметов, связанных с жизнью и деятельностью человека. Верхняя часть традиционно являлась местом размещения солярного знака, включающего в себя, по всей вероятности, более глубокую философскую связь с «оком души человеческой».

Сохранение культурного наследия нации является необходимым аспектом для существования и процветания любого этноса. В связи с этим изучение, фиксация, введение в научный оборот и профессиональная реставрация неутраченных предметов монументально-декоративной пластики осетин является темой животрепещущей. Особый интерес в этой области обращен к творческому наследию самобытного мастера, предтечи современной осетинской скульптуры Сосланбека Едиева. Этим проблемам посвящен данный доклад.

Ключевые слова: Цырт, Осетия, Сосланбек Едзиев, памятные знаки и надгробия, осетинская скульптура

Katerina Kadzova
Sergey Andriaka Moscow State Specialized School of Water Colour, Russian Federation

To the Problem of Study and Preservation of the Monuments of Monumental and Decorative Plastics of Ossetians' Christian and Pagan Ideas in the Context of Soslanbek Edziev's Creativity

There is an idea that it is possible to learn more about the people, their culture and traditions "by setting off to the places of burial of the dead". When it comes to ancient traditions, in which the archaic ancestors laid the genetic code of the entire nation, this phrase is especially true. Attitude to death and the memory of the deceased person preservation stays for centuries as an important part of any culture. It is in the traditions and rituals of the funeral cult that the outlook of whole ethnic groups concentrated.

Nowadays, with the search of identity of various monuments of culture is raised a question of study and preservation of the objects of Ossetians' monumental and decorative plastics, which includes memorial signs-pillars and headstones, so-called "tsyrts" (Osset. Kængæ dur). However, despite the urgency of the problem, the degree of these constructions destruction is critical, a part of heritage is lost each day because of incorrect preservation or unprofessional restoration.

Memorial signs and headstones of Alans' descendants deeply reflect the Christian and pagan syncretism of past centuries, historic formation of the nation as a whole, and the preservation of this part of cultural heritage of the nation seems to be probably more important than any active propaganda and support of actual problems of contemporary art and up-to-the-minute life.

"Tsyrt" is a vertically standing stone, reminiscent of Paleolithic menhirs by its architectonic, but significantly inferior in height to the ancient megalithic structures. Originally it embodied male image, according to researchers. From the 19th century it was to be executed also as female headstones. It is defined by the similar traits with monumental and sacred monuments of other nations. Horizontally the stone is divided into several (usually three) parts, which represent the ideological representations of the world structure (by the elements) or a separate nature, for example, male. In this case, a memorial stone included the

symbolic designation of the attributes of men's costumes, objects related to the life and human activities. The upper part was traditionally the seat of the solar sign, which most likely includes more profound philosophical connection with the "eye of human soul".

The preservation of cultural heritage of a nation is a necessary aspect for the existence and flourishing of any ethnos. In this connection the study, fixation, introduction to the scientific world and professional restoration of suviving objects of Ossetin's monumental and decorative plastic is an actual theme. Particular interest in this sphere is dedicated to the creative heritage of original master, forerunner of contemporary Ossetian sculpture Soslanbek Ediev. This paper is dedicated to these problems.

Keywords: tsyrt, Ossetia, Soslanbek Edziev, memorable signs and headstones, Ossetian sculpture

Кирилко Владимир Петрович
Институт археологии Крыма, Российская Федерация

Сталактитовые формы в архитектуре средневекового Крыма

Архитектурно-конструктивные детали в виде сталактитов (мукарн) являются одним из самых выразительных декоративных элементов в зодчестве средневекового Крыма. Разностороннее представление о них в настоящее время можно получить благодаря целому ряду полностью либо фрагментарно сохранившихся сооружений, а также относительно многочисленным графическим изображениям и фотоснимкам, запечатлевшим утраченные постройки до разрушения. На территории полуострова они использовались практически повсеместно, известны на памятниках, принадлежавших различным конфессиям и этническим группам, имели разнообразное назначение. Чаще всего многоярусные ячеистые конструкции с объемными геометрическими формами применялись в качестве сводчатого перекрытия ниш в порталах и михрабах мусульманских монументальных зданий, а также ниш с купелями в армянских храмах. Сталактитовые карнизы весьма эффективно использовались в нижней части шерфе минаретов, позволяя ощутимо увеличить вынос площадки балкончика

и придать самому сооружению изысканную пластику. Посредством сталактитов осуществлялось преобразование кубовидного объема капителей и баз в опорах аркад, которое наряду с выразительностью форм обеспечивало гармоничный переход от квадратных в плане оснований к восьмигранному сечению колонн. Кронштейн из сталактитов является удачной конструкцией для поддерживания верхней части стен, нависавшей над срезанными углами зданий на затесненных местах городской территории. Сталактитовые выемки с тыльной стороны каменных ограждений, например, в парапетах шерфе и чашах водоемов способствовали уменьшению массы изделий и превращали гладкую поверхность в рельефную.

Самые ранние крымские постройки с архитектурно-конструктивными и декоративными деталями в виде сталактитов, время возведения которых точно известно, датируются XIV в. Они представлены такими яркими сооружениями, как портал, михраб и минарет мечети Узбека в Солхате (1314), портал медресе Инджи-бей Хатун, там же (1332/33), портал и михраб мечети в Шейх-Кой (1358). Их архитектоника и стилевые особенности свидетельствуют о строительных традициях, сложившихся на территории Малой Азии в период сельджукских эмиратов. Объекты являются выдающимися произведениями, выполнены пришлыми мастерами. После 1475 г. сталактитовые детали крымских памятников постепенно начинают приобретать формы, характерные для османского зодчества. При этом востребованными остаются уцелевшие изделия XIV в., получившие новую жизнь при вторичном использовании в ряде мечетей XVI–XVII вв. Михрабы Джума-Джами в Гёзлёве, построенные в 1552 г. по проекту главного зодчего Порты — Ходжи Синана, являются реминисценцией классических образцов сельджукского времени. К числу раритетных зданий принадлежит дюрбе Хаджи-Гирея (1501) в Салачике, сталактитовый свод портала которого демонстрирует влияние культурных тенденций Ренессанса, что, возможно, было связано с пребыванием в Крыму итальянского архитектора Алевиза Нового. Отдельные декоративные мотивы стиля барокко получили свое отражение в резном убранстве минаретов Бахчисарая. Наиболее поздние крымские средневековые строения с архитектурными и декоративными деталями в виде сталактитов могут быть отнесены к XVIII в. Среди них особо выделяется главный михраб мечети в с. Пионерское, конструкция свода которого на многих местах имитиро-

вана посредством использования объемного геометрического орнамента коврового типа.

Ключевые слова: Крым, XIV–XVIII вв., сельджукское и османское искусство, архитектурный декор, портал, михраб, минарет, сталактиты

Vladimir Kirilko
The Institute of Archaeology of Crimea, Russian Federation

The Stalactite Forms in the Architecture of the Crimea in the Middle Ages

Architectural and structural details in the form of stalactites (mukarn) are one of the most expressive decorative elements in the architecture of the medieval Crimea. One can get an overview of them from a number of completely or fragmentarily preserved structures, as well as relatively numerous graphic images and photographs that captured the lost buildings before destruction. On the territory of the peninsula, they were used almost everywhere. They are known on monuments, which belong to different religions and ethnic groups, and they had diverse purposes. Most often multi-tiered cellular structures with voluminous geometric shapes were used as a vaulted overlap of niches in portals and mihrabs of Muslim monumental buildings, and as well as niches with baptistery in the Armenian churches. Stalactite cornices were effectively used in the lower part of the minaret's sherfe, allowing a noticeable increase in the balcony area and give the building an exquisite plastic look. With the help of stalactites, the cuboid volume form of capitals and bases in the props of arcades was improved. Along with the expressiveness of the forms, it provided a harmonious transition from the square-planning bases to the octagonal section of the columns. The stalactite bracket is a good construction for supporting the upper part of the walls, which hung over the cut corners of buildings on the crowded places of the city territory. Stalactite recesses from the back of the stone fences, for example, in the parapets of the sherfe and the bowls of the reservoirs, made it possibe to decrease in the mass of the structure and turned a smooth surface into a relief.

The earliest Crimean buildings with architectural-constructive and decorative details in the form of stalactites (whose time of erection is precisely known),

are dated from the 14th century. They are represented by such bright structures as the portal, the mihrab and the minaret of the Uzbek mosque in the Solkhat (1314), the portal of the medresse Inji-bey Hatun, in the same place (1332/33), the portal and the mihrab of the mosque in Sheikh-Koy (1358). Their architectonics and stylistic features show the building traditions that prevailed in the territory of Asia Minor during the Seljuk Emirates. The objects are outstanding works, and made by the foreign masters. After 1475 the stalactite details of the Crimean monuments gradually begin to take on the forms, which are typical for the Ottoman architecture. Also in use are the objects of the 14th century, which survived and received a new life in secondary use in a number mosques of the 16th–17th centuries. Mihrabs of the Juma-Jami in the Gözlöw, which was built in 1552 by the project of the chief architect of the Porta — Hodzha Sinan', are a reminiscence of classical examples of the Seljuk time. The durbe Hadzhi-Giray (1501) in the Salachik is among the rare buildings. The stalactite portal of this building demonstrates the influence of cultural trends of the Renaissance, which may have been due to the stay of the Italian architect Aleviz Novy in the Crimea. Individual decorative motifs of the Baroque style were reflected in the carved decoration of the minarets of Bakhchisaray. The most recent Crimean medieval buildings with architectural and decorative details in the form of stalactites can be attributed to the 18th century. Among them, the main mihrab of the mosque in the Pionerskoe village stands out. The construction of its arch in many places is simulated by using voluminous geometric ornament of carpet type.

Keywords: the Crimea, 16th–18th centuries, Seljuk and Ottoman art, architectural decor, portal, mihrab, minaret, mukarnas

Галимжанова Асия Саидовна
Казахская головная архитектурно-строительная академия, Казахстан

Концепт «Другого» как преодоление границ локального и глобального в искусствознании

Ситуация, в которой развивается казахское искусство, уникальна. Самобытное художественное творчество, как правило, определяется сложными процессами взаимодействия традиций и новаций. После обретения

независимости перед казахскими художниками и архитекторами встала необычная задача — задача создания собственной национальной традиции.

Как свидетельствует анализ публикаций ведущих отечественных и зарубежных специалистов, в современной философско-искусствоведческой литературе проблема концептуальных оснований искусства является одной из наиболее актуальных, так как подходы академической методологии искусствознания к разработке проблем стиля, формы, ценностно-смыслового плана, нарративной структуры, композиции и т. д. художественного произведения потеряли свою актуальность, особенно в отношении актуального искусства.

Процессами радикальной трансформации, которую претерпевает искусство и творческая деятельность вообще в эпоху глобализации, становления информационного общества, виртуализации реальности и т. д., современное искусствознание поставлено перед необходимостью критического пересмотра традиционных концепций искусствознания, разработки и применения новых философско-методологических стратегий в осмыслении концептуальных оснований изобразительного искусства. При анализе произведений искусства периода независимости мы полагаем, что можно и нужно базироваться на трудах западной философии, культурологии и эстетики XX столетия в различных ее течениях (герменевтика, феноменология, структурализм, постструктурализм, постмодернизм и т. д.), которые посвящены проблемам истолкования произведений искусства под разными углами зрения и сквозь призму различных научно-исследовательских стратегий. Интерпретацию онтологически-смысловых и концептуальных оснований современного художественного творчества, вероятно, необходимо вести на основе интегральной феноменологически-герменевтической методологии.

Считаем, что теоретическая концепция «Другого» является интереснейшей и фундаментальной структурой рефлексивного постижения и герменевтической интерпретации художественных процессов и артефактов в западноевропейской философии, но, на наш взгляд, применение этой теории даст также плодотворные результаты в области исследования современного искусства Казахстана и преодоления границ локального и глобального в искусствознании.

Наиболее интересными в плане применения методологических принципов герменевтики «Другого» являются произведения искусства худож-

ников казахстанского contemporary-art. Таким образом методологическое значение постмодернистской герменевтики «Другого» для современного искусствознания можно резюмировать в следующих положениях: 1) философская герменевтика «Другого» представляет собой один из способов активизации разнообразных мыслительных технологий, пронизывающих все сферы человеческой жизнедеятельности, главным образом, сферу искусства. Все они направлены на понимание художественной культуры как инновативной деятельности по созданию текстов произведений искусства, требующих соответствующего истолкования; 2) дальнейшая разработка инновационной методологии герменевтики «Другого» может явиться условием создания теоретической модели будущего художественной культуры в целом, чтобы преодолеть границы локального и глобального в современном искусствознании.

Ключевые слова: концепт Другого, преодоление границ локального и глобального, философская герменевтика, теоретическая модель, современное искусствознание

Assiya Galimzhanova
Kazakh Leading Academy of Architecture and Civil Engineering, Kazakhstan

The Concept of the Other as the Overcoming of the Boundaries of Local and Global in Art History

The situation in which Kazakh art develops is unique. Original artistic creativity, as a rule, is determined by complex processes of interaction of traditions and innovations. After gaining independence, Kazakh artists and architects faced an unusual task — the task of creating their own national traditions.

As evidenced by the analysis of publications by leading domestic and foreign experts, the problem of the conceptual foundations of art in the literature of contemporary philosophy and art criticism is one of the most relevant, as the approaches of the academic methodology of art criticism to the development of problems of style, form, value-semantic plan, narrative structure, composition, etc. of the artwork lost its relevance, especially with respect to contemporary art.

The processes of radical transformation, which art and creative activity undergoes in general in the era of globalization, the formation of the information society, the virtualization of reality, etc., make modern art criticism deal with the need for a critical review of the traditional concepts of art history, the development and application of new philosophical and methodological strategies in the conceptual basis of visual arts. We believe that in analyzing works of art of the period of independence, one can draw on the works of Western philosophy, cultural studies and aesthetics of the 20th century in its various trends (hermeneutics, phenomenology, structuralism, poststructuralism, postmodernism, etc.), which are devoted to the interpretation of works of art from different angles of view and through the prism of various research strategies.

We believe that the theoretical concept of the Other is an interesting and fundamental structure of reflexive comprehension and hermeneutic interpretation of art processes and artifacts in Western European philosophy, but in our view, the application of this theory will also yield fruitful results in the study of contemporary art in Kazakhstan and overcoming the boundaries of local and global in art history.

The analysis of the development of various hermeneutic theories has shown that from their very inception in the depths of the Enlightenment until the emergence of poststructuralist concepts, hermeneutics, as the science and art of interpreting meaningful texts of culture, mainly artistic texts, included as its basic methodology the moment of the dialectic of the Identical and the Other, an appeal to another (another culture, another text, another subject, personality, etc.) provided a certain movement of hermeneutic studies to understand the new aesthetic sensitivity, to the understanding of new forms of art as such.

In this connection, it is necessary to consider the significance that the Other acquires as a special concept in postmodern hermeneutics in order to reveal in more detail its methodological grounds, which we believe will allow art historians to demonstrate their effectiveness by analyzing individual samples of contemporary Kazakh art.

Thus, the methodological significance of the postmodern hermeneutics of the Other for contemporary art history can be summarized in the following terms: 1) the philosophical hermeneutics of the Other is one of the ways to activate various thinking technologies that permeate all spheres of human life, mainly the sphere of art. All of them are aimed at understanding art culture as an innovative activity in creating texts of works of art that require an appropriate interpreta-

tion; 2) further development of the innovative methodology of the hermeneutics of the Other can be a condition for the creation of a theoretical model of the future artistic culture as a whole in order to overcome the boundaries of local and global in contemporary art history.

Keywords: the concept of the Other, overcoming the boundaries of local and global, philosophical hermeneutics, theoretical model, contemporary art history

12

Теория искусства

Theory of Art

Границы и ориентиры

Леонелли Франческо
Гамбургский художественный музей, Германия

Йозеф Стржиговский (1861–1942), Дмитрий Айналов (1862–1939) и вопрос о географических границах в теории искусства. Возможность «географического глаза»

В своей книге «Византия. Новая Римская империя» (1980) Сирил Манго писал, что византийское искусство, так же как и научное исследование Византии процветали в России, как нигде в мире. В западноевропейской теории искусства, напротив, иконографические и стилистические черты этого искусства определялись несколько уничижительным эпитетом “maniera greca” — греческая манера. Это определение в основном, за редким исключением, негативно влияло на понимание византийского и восточного искусства в Европе, сводя к минимуму вклад Востока в развитие искусства западной цивилизации. Исключением, порывающим с этим неправильным восприятием византийской составляющей в западном искусстве, явилась спорная работа австрийского историка искусства Йозефа Стржиговского «Восток или Рим» (1901). В своем исследовании Стржиговский решительно противостоит эстетическим теориям, идущим «от Рима», в частности, общепринятым идеям Франца Викхофа и Алоиза Тигля, обнаруживая, ко всеобщему удивлению, корни германского и славянского искусства в Иране, Армении и Египте. Теории Стржиговского, хотя и отмеченные неприязнью к Риму и явным немецким национализмом, стали решающим импульсом для переоценки искусства Востока в Европе.

На самом же деле идеи Стржиговского не являются чем-то совершенно новым. В 1890 г., во время своеобразного «Большого путешествия» на Восток, он побывал на Русском археологическом конгрессе в Санкт-Петербурге, где встретился с русским ученым Дмитрием Айналовым. В 1900 г., за год до работы «Восток или Рим», Айналов опубликовал свою работу «Эллинистические основы византийского искусства», где говорит об оригинальности византийского искусства, явившегося продуктом искусства

эллинизма и настаивает на его независимости от римского искусства. Парадоксальным образом эти идеи, которые разделяли российские ученые и в которых византийское искусство патриотически понималось как уникальное, при посредничестве радикальных идей Стржиговского дали возможность европейским ученым «прорвать границы» и сформировать более ясное понимание важной роли Востока и его искусства. Случай Стржиговского-Айналова является примером типичного случая в истории искусства — попытки оценить художественный объект как чистое выражение духа населения определенного географического региона. Исходя из этого, в работе рассматривается фундаментальный вклад географического подхода и его влияние на формирование теорий искусства. Отталкиваясь от Майкла Бэксандалла и его выражения "period eye" («исторический глаз»), можем ли мы говорить о «географическом глазе», когда мы пытаемся понять период в истории искусства? В какой мере возможна сейчас география искусства? Какую роль играют географические особенности и границы в анализе произведения искусства? Что подразумевается под географическими определениями (такими как «немецкий», «итальянский», «западный» или «восточный»), когда они применяются к искусству? В свете последних дебатов о возможности глобальной истории искусства, а также развития новых геополитических горизонтов (как показывает диалог Алена де Бенуа и Александра Дугина по поводу концепции Евразии), понимаем ли мы географию искусства сейчас так же, как ее понимали ученые прошлого. В чем преимущества и где риски методологии, основанной на географических параметрах и рассматривающей произведение искусства или исторический период в развитии искусства?

Ключевые слова: Стржиговский, Айналов, Византия, география искусства, теория искусства, Германия, Восток и Запад, этнопсихология, этнология

Borders and Landmarks

Francesco Leonelli
Hamburger Kunsthalle, Germany

Josef Strzygowski (1861–1942), Dmitry Ainalov (1862–1939) and the Question of Geographical Borders in the Theory of Art. The possibility of a "Geographic Eye"

In the book "Byzantium. The Empire of New Rome" (1980) Cyril Mango wrote that Byzantine art, along with Byzantine studies, flourished more prolifically in Russia than anywhere else in the world. In contrast, the theory of art in Western European countries branded as derogatory for many centuries the typical iconographical and stylistic features of Byzantine art with the geographically-based stigma "maniera greca" (Greek manner). This definition often compromised, with some rare exceptions, a correct appreciation of Byzantine and Eastern art in Europe, minimizing the contribution of the East to the development of art in western civilizations. An exception, and a break with this misconception of the Byzantine component of western art, is the controversial essay by the Austrian art historian Josef Strzygowski "Orient oder Rom" ("Orient or Rome", 1901). In his study, Strzygowski radically opposes the Rome-based aesthetical theories, such as the widely-accepted ideas of Franz Wickhoff and Alois Riegl, surprisingly finding the roots of German and Slavic art in Iran, Armenia and Egypt. The theories of Strzygowski, although connoted from anti-Roman resentment and strong German nationalism, gave a fundamental impulse to the revaluation of Eastern art in Europe.

Indeed the ideas of Strzygowski are not totally new. In 1890, during a sort of Eastern "Grand Tour", he attended the "Russian Archeological Congress" in St. Petersburg where he met the Russian scholar Dmitry Ainalov. In 1900 (one year before "Orient oder Rom") Ainalov published the essay "The Hellenistic Origins of Byzantine Art", in which he emphasizes the originality of Byzantine art as a Hellenistic product and claims its independency from Roman art. These ideas, which were shared by the Russian scholarship and tended to see patriot-

ically Byzantine art in its uniqueness, paradoxically helped European scholars through the mediation of the radical ideas of Strzygowski to be able to "break down the borders" and develop a better comprehension of the importance of the East and its art. The case of Strzygowski-Ainalov is an example of a typical attempt by the history of art to evaluate an art object as a pure expression of the spirit of a population and of a particular geographical area. From this initial situation, the paper intends to examine the fundamental contribution of the geography of art to the formation of art theories. To paraphrase Michael Baxandall and his famous "Period Eye", can we speak of a "Geographic Eye" when we try to comprehend an art period? To what extent is a Geography of Art possible today? What are the roles of geographical features and borders in the analysis of an art work? What is meant with the geographical definitions (such as "German", "Italian", Russian", or "Western" and "Eastern") once they are applied to art? In the light of the recent debates on the possibility of a global art history, as well as the developing of new geopolitic-horizons (as witnessed by dialogs between Alain de Benoist and Aleksandr Dugin on the concept of "Eurasia"), do we have the same conception of the geography of art today as the scholars of the past? What are the advantages and the risks of a methodology based on a geographic parameter in considering an art object or an art period?

Keywords: Strzygowski, Ainalov, Byzantine, geography of art, theory of art, German, East and West, Völkerpsychologie, Volkskunde

Захарченко Ирина Николаевна
Российский государственный гуманитарный университет,
Российская Федерация

История искусства в границах визуального архива: Аби Варбург и Андре Мальро

Вопрос о концептуализации истории искусства как визуального архива был поставлен в конце XX в. представителями визуальных исследований (Visual Studies, VS). В работах Т. У. Митчелла, Х. Фостера, Ж. Диди-Юбермана, В. Грасскампа и др. было показано, что в рамках широкого поля культурных исследований история искусства может быть осмыслена как

архив (в фукодианском понимании), представляющий собой не нейтральный, а смыслопорождающий культурный и визуальный конструкт. Это дискурсивное пространство является важным для понимания художественного видения эпохи, устанавливающего, в свою очередь, пространственно-временные границы истории искусства и его восприятия.

С позиции представителей VS, рождение истории искусства как упорядоченного архива знаний и образов относится к XIX в., когда позитивистское в своей основе восприятие художественного развития было визуализировано в тщательно структурированных экспозициях музеев и представлено в первых обобщающих искусствоведческих трудах. В XX в. прежняя модель архива коренным образом изменилась. Анализ новых алгоритмов формирования истории искусства как архива, прежде всего визуального, позволяет ставить вопросы о расширении прежних границ бытования искусства в культурном пространстве, о новых возможностях его рецепции.

В докладе будут представлены две важнейшие художественные концепции первой половины — середины XX в., сформировавшие историю искусства как визуальный архив нового типа — Атлас Мнемозины Аби Варбурга и Воображаемый музей Андре Мальро. Хорошо известно, что появление и Атласа Мнемозины, и Воображаемого музея было результатом осмысления технических возможностей копирования и репродуцирования. Важно показать влияние работ А. Варбурга и А. Мальро на многочисленные культурные конвенции, связанные с циркуляцией художественных образов и восприятием художественного наследия. Утрата подлинности и деконтекстуализация произведения искусства, о чем впервые написал В. Беньямин, были компенсированы созданием иных смыслопорождающих контекстов.

Серия панелей с фотографиями художественных памятников Аби Варбурга и богато иллюстрированные альбомы репродукций мирового искусства Андре Мальро явились противоположностями как в структурно-семантическом, так и содержательном плане. Они представили две пространственно-временные модели формирования знаний об искусстве и две модели его, искусства, рецепции. Анализ этих моделей визуального архива позволяет по-новому поставить вопросы о границах искусства и уровнях интерпретации образа, о точке зрения исследователя и позиции зрителя, включить проблематику истории искусства в более широкое

поле медиа исследований, в том числе связанных с осмыслением визуального архива эпохи господства цифровых технологий.

Ключевые слова: визуальные исследования, визуальный архив, Аби Варбург, Андре Мальро, репродуцирование произведения искусства

Irina Zakharchenko
Russian State University for the Humanities, Russian Federation

History of Art within the Boundaries of the Visual Archive: Abi Warburg and André Malraux

The issue of the conceptualization of the history of art as a visual archive was raised at the end of the 20th century by representatives of visual studies (Visual Studies, VS). The works of W. J. T. Mitchell, H. Foster, J. Didi-Uberman, W. Grasskamp and others revealed that within the large framework of cultural studies art history can be interpreted as an archive (according to Foucault's theory), which is a meaningful cultural and visual construct. This discursive space is important for understanding the artistic vision of the era, which establishes the space-time boundaries of the art history and its perception.

From the perspective of VS, the birth of art history as an orderly archive of knowledge and images goes back to the 19th century, when the basically positivist perception of artistic development was visualized in carefully structured expositions of museums and presented in summarizing treatise. In the 20th century the archive mode changed radically. Analysis of new algorithms for the formation of the visual art archive allows questioning the former boundaries of art within the cultural space and to explore new possibilities for its reception.

The report will present the two most important artistic concepts, which formed the history of art as a visual archive of a new type — the Mnemosyne atlas of Abi Warburg and the Imaginary Museum ("Museum without walls") of André Malraux. It is well known that the appearance of both the Mnemosyne atlas and the Imaginary Museum resulted from new understanding of the technical copying and reproduction. It is important to show the influence of the works of A. Warburg and A. Malraux on the numerous cultural conventions associated with the circulation of artistic images and the perception of the art heritage. The loss of

the authenticity and decontextualization of the work of art, as W. Benjamin first stressed, were compensated by the creation of other meaningful contexts.

A series of panels with art objects photographs by Abi Warburg's and richly illustrated albums of world art by André Malraux build an opposition both in structural and semantic sense. They presented two spatiotemporal models showing how the knowledge about art is built and two models of art reception. The analysis of these two visual archive models allows us to pose new questions about boundaries of art and image interpretation, researcher's viewpoint and viewer's position, as well as to include art history in a wider field of media studies, including those related to the visual archive in the era of digital technologies.

Keywords: Visual Studies, visual archive, André Malraux, Aby Warburg, reproduction of the work of art

Радеев Артем Евгеньевич
Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация

Кластерный подход к искусству как парадигма анализа искусства

Современная теория искусства богата на различные подходы. Среди этого многообразия можно выделить один парадигмальный случай, посредством которого можно показать, во-первых, особенность современной аналитической традиции в теории искусства, и, во-вторых, раскрыть особенность подхода, слабо себя заявившего в отечественных исследованиях. Речь идет о так называемом кластерном подходе к искусству.

В настоящее время он активно разрабатывается в англоязычном мире. Главным сторонником этого подхода является Б. Гот, который в ряде статей продемонстрировал возможности кластерного подхода как в целом, так и в частности в отношении кино.

Кластерный подход подразумевает, что существует множество критериев для определения искусства, ни один из которых по отдельности не является достаточным условием для того, чтобы нечто определить как искусство. Этот подход схож с так называемым анти-эссенциализмом,

поскольку оба подхода основываются на витгенштейнианской идее «семейных сходств», однако анти-эссенциализм основан на представлении о многообразии искусства и о стремлении определить, насколько тот или иной предмет подпадает под это многообразие, кластерный же подход основан на множественности самих определений искусства.

Кластерный подход подразумевает разработку конкретных критериев, которые входят в кластеры понимания искусства. Так, Б. Гот предлагает выделить одни кластеры для древнеегипетского искусства, другие — для искусства Ренессанса. Точно так же и в отношении видов искусств: одни кластеры соответствуют понимаю кино как искусства, другие — перформанса как искусства.

Этот подход вызвал бурную полемику: предлагались контраргументы, рассматривалось, насколько этот подход применим и насколько он действительно основан на идее «семейных сходств».

Тем не менее, кластерный подход является парадигмальным для многих современных аналитических дискуссий об искусстве. В этой связи возможно рассмотреть, какие альтернативы аналитической традиции в теории искусства существуют, на чем они основаны и к каким результатам приходят. В качестве примера альтернативы можно рассмотреть так называемый ритм-анализ, основанный на соизмерении искусства с ритмикой эстетического опыта. Эта альтернатива представляется перспективной для современных дискуссий об искусстве.

Доклад подготовлен в рамках гранта РФФИ № 18–011–00977 «Кластерная культура: исследовательские стратегии и философская аналитика

Ключевые слова: Б. Гот, дефиниция искусства, семейные сходства, ритм-анализ

Artem Radeev
Saint Petersburg State University, Russian Federation

Cluster Account for Art as a Paradigm of Art Analysis

There are a lot of contemporary accounts for art. Cluster account for art is among them. It can be interpreted as a paradigm case, which shows some features of the modern analytical tradition in the theory of art. Moreover, this ac-

count is mostly unfamiliar in Russian tradition, and attention to it seems to be fruitful.

This account is currently developed in the analytical tradition. The main supporter of this approach is B. Gaut who demonstrates the possibilities of the cluster approach both in general and with regard to the cinema in particular.

According to B. Gaut, the cluster account for art means that there are multiple criteria for the application of the concept of art, none of which is a sufficient condition to define something as art.

The starting point is the same as in anti-essentialism. Both of these types imply Wittgenstein's "family resemblance", but in the first case (and this is the case of anti-essentialism) we are talking about the diversity of art and the desire to determine how much a particular subject falls under this diversity, in the second case, the basis is the plurality of the definitions of art; a lot of art against a set of understanding of art — that is where the divergence of the open and cluster concept of art.

B. Gaut proposes to distinguish two types of approach, based on "family resemblance": it is one thing to argue that something is artificial, because it is similar to what is called works of art; another thing is to say that something is a work of art, because it falls under a number of criteria, none of which in itself is enough — accurate to determine the art, but a certain amount of these criteria (which is a cluster) makes it possible.

This account causes a lot of criticism. Against this approach, put forward a variety of arguments, the meaning of which — to show that the cluster approach to art silences the most important thing — who determines a cluster of art. Despite the fact that this account has been subject to serious criticism, the application of the cluster account to some aspects of art seems to be successful.

Cluster account is a paradigm for many modern analytical discussions about art. In this regard, it is possible to consider which alternatives to the analytical tradition in the theory of art exist, on what they are based and to what results come. As an example of an alternative, we can consider the so-called rhythm analysis, based on the comparison of art with the rhythm of aesthetic experience. This seems to be a promising alternative for contemporary debates about art.

* The paper was funded by Russian Foundation for Basic Research (RFBR) according to the research project № 18–011–00977 "Cluster Culture: Research Strategies and Philosophical Analytics"

Keywords: B. Gaut, definition of art, family resemblance, rythm-analysis

Тоурек Иржи
Карлов университет, Прага, Чехия

Смена теоретических ориентиров в современной феноменологии архитектуры

Феноменология архитектуры переживала период расцвета в течении нескольких десятилетий XX в. Это был проект, связанный преимущественно с именем Кристиана Норберг-Шульца и основанный на идеях Хайдеггера и Гуссерля. Поскольку — как полагают некоторые — феноменология архитектуры была проектом, связанным с постмодернизмом в архитектуре, с его окончанием наступил и конец феноменологического направления. То, что сейчас может считаться феноменологией архитектуры — например, идеи Юхани Паласмаа, — основано на схожей, но не идентичной философии — а именно, на философии М. Мерло-Понти. В центре внимания оказались другие вопросы. Поэтому первой задачей моего доклада будет сопоставить и сравнить эти теоретические базы.

Во-первых, следует проанализировать современный акцент на телесном опыте и чувственной сложности нашего опыта, который привязывает нас к нашему миру. Эти темы не могут быть обнаружены в старых феноменологических теориях. И поэтому мне хотелось бы обнаружить в старых теориях те моменты, которые были там вместо этих новых идей. Тем самым мы сможем увидеть фундаментальную преемственность некоторых ключевых идей в современном феноменологическом проекте. А последовательность и традиция — одни из важнейших посланий, которые феноменология архитектуры хочет донести до нас. Другими словами, вера в архитектуру. Для большей конкретики я представлю несколько современных зданий в разных странах, чтобы наглядно объяснить эти идеи. Таким образом, теоретическое объяснение будет сопровождаться интерпретацией.

Отправным пунктом моего сообщения на конференции будет предоставление о кризисе современности, который, как мне кажется, все еще продолжается и которому можно что-то противопоставить. Например, защиту современной архитектуры наших городов.

Поскольку в последние два десятилетия возникает новая волна интереса к феноменологии архитектуры, в моем докладе будет сделана попытка понять, что представляла собой феноменология архитектуры ранее и чем сегодняшнее понимание отличается от того, которое предлагал Кристиан Норберг-Шульц. Мой доклад будет касаться наиболее актуальных вопросов, которые все еще требуют рассмотрения. Следует также обратиться к теориям, лишь в некоторой степени испытавшим влияние феноменологии, но представляющим интерес для тех, кто интересуется вопросами современной теории архитектуры.

Ключевые слова: феноменология, архитектура, Норберг-Шульц, Юхани Палласмаа, теория архитектуры, кризис модернитета

Jiří Tourek
Charles University in Prague, Czech Republic

Theoretical Points of Departure Changed in Contemporary Phenomenology of Architecture

Phenomenology of architecture flourished for a few decades in the late 20th century. It was predominantly presented with Ch. Norberg-Schulz's project based on Hiedegger's and Husserl's thoughts. Since phenomenology in architecture was claimed to have been a project connected with postmodernist architecture, the end of the project entailed that of the phonological trend. What can be now considered as phenomenology in architecture, for instance, Juhani Pallasmaa's thoughts, is based on similar but not identical theoretical starting points, namely that of M. Merleau-Point's philosophy. So, the first aim of my paper is to juxtapose the theoretical basis of both.

Of prime importance is the analysis of contemporary emphasis on bodily experience and sensual complexity of our experience responsible for our locating in the world. For these important aspects of our experience, never taken into account in the older phenomenological theories, it is necessary to take paints to discover what is there compatible or comparable to match with them. From this we can see fundamental continuity of some key ideas in the ongoing phenomenological project. And continuity and tradition are among the important messages

phenomenological architecture approach is capable to deliver us. In other words, the belief in architecture. To be more particular I would present some contemporary buildings from international context to show and explain ideas discussed. The theoretical explanation will thus be accompanied with illustration.

My point of departure for my speech in the conference is awareness of the crisis of modernity that, as I think, is still a continuing process and to looking for what we can do. It can be seen in increasing protection of ever younger architectural heritage of our cities.

As there seems to be coming another wave of interest in phenomenological thinking in architecture in last two decades my presentation would try to help understand what phenomenology was and how today thinking differs from Norberg-Schulz's one. My paper will focus on the most up-to-date questions that are still under researched. It may also take into consideration other phenomenologicaly just slightly inspired today ideas that are nevertheless interesting for those who follow contemporary theory.

Keywords: phenomenology, architecture, Norberg-Schulz, Juhani Pallasmaa, theory of architecture, crisis of modernity

Горизонты и границы

Волчок Юрий Павлович
Московский архитектурный институт (Государственная академия), Российская Федерация

Метод «логической тектоники» как метод выявления и формирования устройства Нового в интертекстуальном знании.

Внимание к горизонту как объекту для сосредоточения научных интуиций имеет значительный временной лаг. Достаточно сослаться на едва ли не романтическое толкование горизонта в одном из писем Н. М. Карам-

зина времени написания «Истории государства Российского»: «Взор наш в созерцании великого пространства не стремится ли обыкновенно мимо всего близкого, ясного — к концу горизонта, где густеют, меркнут тени и начинается непроницаемость?» Не с вопросительным ли знаком в конце этой фразы увязана несколько позднее деятельность дружеского общества «Арзамас», сосредоточенная на осмыслении представлений о Новом и на реформировании русского (поэтического) языка? С именем Н. М. Карамзина можно связать и формирование пристального (любовного для него) внимания к городу. Городу как месту, в данном случае — Москве. Именно с ней он переживал ощущение современности.

Понятие «границы» имеет не только пространственное или буквально территориальное толкование, но и, как разделительная черта между различными, внутренне самодостаточными устройствами. В науке на этом фиксируют внимание многие ученые. В частности, В. В. Иванов обращал внимание на то, что «быстрое продвижение» наук, опирающихся на возможности логического построения, стирает границы между естественными и гуманитарными науками. На первый план выходит понимание того, как устроена та или иная мысль. Представления об интер- и архитекстульности становятся основополагающей характеристикой современности. «Метод логической тектоники», по выражению А. Г. Габричевского, подсказывает, что в современной науке выявление архитектонически устроенных закономерностей диалога художественных требований и возможностей, предоставляемых цивилизацией, должно привести к срастанию литературно акцентируемой ориентации в истории отечественной культуры с архитектуроцентризмом, вокруг которого неизбежно развитие будущего цивилизации в отечественной истории. Отсюда накопившаяся со временем многоаспектная трактовка понятия «строй», все более актуализируемая в наши дни (выставка «Авангардстрой. Ритмы революции» в московском музее архитектуры).

Разговор о методе «заглядывания за горизонт» становится актуальным. Для ориентации в нем уместно вспомнить: С. М. Эйзенштейн свой разговор о Методе открывает упоминанием гравюры XIX в., на которой «средневековый монах заглядывает за границы Вселенной». На эту же гравюру ссылается К. Г. Юнг в своих психологических изысканиях. Фиксируя это «совпадение», можно говорить о том, что сосредоточение в наше время (в движении современности) на индивидуальности архитектурной формы закономерно должно привести к возрастанию (появлению) нового слоя

в трактовке «работоспособности» Метода обретения Нового, открывающего другие горизонты в повседневности, которой живет современность.

Ключевые слова: Метод, диалог, логическая тектоника, архитектоника, художественный образ, архитектурная форма, культура и цивилизация

Horizons and Borders

Yury Volchok
Moscow Architectural Institute (State Academy), Russian Federation

"Logical Tectonics" as Method for Revelation and Structural Arrangement of the New in Intertextual Knowledge

Attention to a horizon as the focus of scientific instincts has a considerable time lag. I would refer to the nearly romantic interpretation of horizon in N. M. Karamzin's letter written when "History of the Russian State" was created: "Does our vision not seek the end of a horizon where shades go dense and then fade and inscrutability starts, ignoring everything that is close and clear?" Was it this question mark at the end of the sentence that later gave rise to the activities of Arzamas fraternity focused on comprehension of the New and transformation of Russian (poetic) language? The emergence of a close (affectionate) attention to the city may be also associated with Karamzin's name. In his case it was Moscow. And with Moscow Karamzin experienced the feeling of modern times.

The term "border" has not only spatial or literally territorial notion, it is also interpreted as a separation line between different self-sufficient structures. It is more complicated in academics tradition, many scholars focus their attention thereon. V. V. Ivanov noted that "rapid promotion" of sciences based on the possibility of logical constructions erased the borders between natural science and humanities. The comprehension how the thought is structured goes to the foreground, the notions of inter- and architextuality becoming the basic features of our time. "Logical tectonics method", as A. G. Gabrichevskiy called

it, means that in the modern knowledge, revelation of architectonic principles of the dialogue between creative requirements and civilization opportunities should result in cohesion of the historical literature direction of Russian culture and architectural centrism, and the future civilization in Russia will inevitably develop around it. This is the reason for the multidimensional interpretation of the notion of "stroi" (construction) becoming more and more relevant today (Exhibition "Avantgardstroi. Rhythms of Revolution" in the Moscow Museum of Architecture).

The discussion of "looking behind a horizon" becomes relevant. To understand it better, it would be reasonable to remember: S. M. Eisenstein opened his talk on the Method with the reference to the 19th-century engraving on which "a medieval monk looks over the borders of the Universe". K. G. Jung referred to the same engraving in his psychological studies. This "co-incidence" serves as a ground to argument that the current focus on an individual architectural form should result in growing (emerging) of a new layer in the interpretation of "feasibility" of the Method of acquisition of the New, opening other horizons in the modern times everyday life.

Keywords: method, dialogue, logical tectonics, architectonics, image in art, architectural form, culture and civilization

Цветаева Марина Николаевна
Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация

Сокурова Ольга Борисовна
Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация

Теоретические основания богословско-эстетической целостности: парадигмы и горизонты исследования памятников истории искусства

В представленном докладе речь пойдет о теоретико-методологических основаниях богословско-эстетической целостности, актуальной для

анализа как классического, так и современного искусства. В основе рассуждений лежит понятие богочеловеческого организма искусства и культуры. Необходимо выявить основные положения древнерусского искусства, проявленные в принципах троичности, духовно-душевно-телесной организации памятника. Данные аспекты позволяет соединить духовно-эстетические и исторические этапы, увидеть и органическое и антитезное родство древнерусского, классического и авангардного периодов. Принципы целостности и троичности произведения искусства соединяют этапы библейской истории: творение — грехопадение — спасение, в контексте которых горизонты искусствоведческого анализа позволяют представить памятник как эволюцию духовной жизни народа (язычества, христианства, философии Нового времени, постмодернизма). Таким образом, религиозно-философское, мировоззренческое содержание памятника соединяется с такими важными сферами, как психология времени, психологии героя, образами чувственно-телесного бытия, проявленного в его визуальной структуре — категории стиля, сюжете, образе героев, невербальном языке, символике цвета и света. При всей многогранности языка искусства, по сути, образно-изобразительная система направлена на выявление либо гармонии, либо дисгармонии бытия.

К основным сферам, лежащим в основании развития искусства и связи с древнерусской культурой, относятся следующие планы: сотериологический, литургический, онтологический, символический, нравственно-психологический и анагогический. Некоторые из них широко известны в искусствоведческой науке, другие требуют совместных усилий научного сообщества. Указанные сферы позволяют выявить архитектонику образа, антропологию «лика-лица и личины» с помощью художественного языка, образно-выразительных принципов. Искусствоведческий анализ, формально-пластические и цветовые решения художественного произведения позволяют выявить мировоззренческие границы и горизонты, «символ веры» художника. В данном ракурсе на глубинном уровне устанавливаются связи искусства с духовным развитием нации, духом времени и эпохой, актуальностью вечного. Пространственно-временные и светоцветовые символы направлены на познания специфики духовно-душевного опыта художника, так и метафорического строя сюжета как символа Гармонии, Красоты и Целостности или «развоплощения» и антииконичности». В первом случае в светском искусстве усматривается постепенное

движение к Первообразу, «райскости, логосности и иконичности бытия (теоретическое обоснование дано в трудах В. Лепахина). Теоретические положения доклада будут проиллюстрированы на примерах истории искусства: от первобытного, древнерусского (иконописи) до классического и авангардного периода.

Ключевые слова: богословско-эстетическая целостность, образ, духовно-душевно-телесная структура, троичность, психология времени, горизонты истории искусства

Marina Tsvetaeva
Saint Petersburg State University, Russian Federation

Olga Sokurova
Saint Petersburg State University, Russian Federation

The Theoretical Foundations of Theological and Aesthetic Integrity: Paradigms and Horizons of the Art History Studies

The presented report will deal with the theoretical and methodological foundations of the theological and aesthetic integrity that is relevant for the analysis of both classical and contemporary art. The concept of the the anthropic nature of art and culture is the basis of the discourse. It is necessary to identify the main basics of the Old Russian art, manifested in the principles of the threefold, spirit-soul-body structure of the monument. These aspects allow us to associate spiritual and aesthetic with historical stages, to see both the organic and antithetic relationship of the Old Russian, classical and avant-garde periods. The principles of the integrity and triplicity of the work of art connect the stages of Biblical history: creation — the fall — salvation, in the context of which the horizons of history of art analysis allows presenting the monument as the evolution of the spiritual life of the people (paganism, Christianity, modern philosophy, postmodernism). Thus, the religious and philosophical content of the monument is connected with such important spheres as the psychology of time, the psychology of the hero and with the images of the sensual and physical existence which are manifested in its visual structure of the category of style, in the plot,

in the image of the heroes, in the nonverbal language, and in the symbolism of color and of light. Despite all the versatility of the language of art, the figurative and visual system is actually aimed at revealing either harmony or disharmony of existence.

The main spheres defining the development of art and its connection with the Old Russian culture include the following aspects: soteriological, liturgical, ontological, symbolic, moral and psychological, and anagogical. Some of them are widely known in the art studies, others require cooperation of the academic community. These areas allow us to identify the architectonics of the image, the anthropology of "holy image and imago" with the help of artistic language and figurative expressive principles. Art criticism analysis, formal plastic and color solutions of the work of art make it possible to reveal the ideological boundaries and horizons, the credo of the artist. In this perspective and at the deepest level, the connection of art with the spiritual development of the nation, with the spirit of the times and the era, and with the timelessness of eternity is established. Spatial, temporal, and light-color symbols are aimed at cognition of the specific spiritual and emotional experience of the artist, and the metaphorical structure of the plot as a symbol of Harmony, Beauty and Integrity, or "disembodiment" "and anti-iconic structure". In the first case, secular art shows a gradual development towards the Primordial Image, "paradise, logosness and iconicity of existence" (the theoretical basics provided in the works of V. Lepakhin). The theoretical provisions of the report will be illustrated by the examples of the history of art: starting from primitive, through Old Russian (icon painting), to the classical and avant-garde period.

Keywords: theological and aesthetic integrity, image, spirit-soul-body structure, triplicity, psychology of time, horizons of art history

Бутягин Александр Михайлович
Государственный Эрмитаж, Российская Федерация

Границы искусства в древней и новой материальной культуре

Вопрос выделения предметов искусства из общей массы материала всегда был актуален при анализе предметов материальной культуры. Эта

проблема актуальна как при работе с археологическими находками, так и с другими древними предметами. Здесь можно выделить два аспекта: отделение художественных предметов от общей массы и определение «степени художественности» остальных вещей.

Такое определение представляется возможным при выделении разнообразных признаков предмета, которые могут обладать или не обладать художественными свойствами. В зависимости от доли этих признаков предмет может быть определен как более или менее художественный. Естественно, имеет значение и «вес» признаков, при наличии которых предмет однозначно помещается в художественные, или степень его «художественности» резко возрастает. Следует принимать во внимание то, что в разные эпохи и в разных культурах одни и те же признаки могут обладать или не обладать «художественностью».

Вне зависимости от ситуации есть одна четкая черта, которая позволяет трактовать тот или иной признак как «художественный». Это то, что данное свойство предмета, представленное нам в виде признака, может быть трактовано как нестандартное, необычное по сравнению с другими имеющимися предметами. Например, парадная «художественная» керамика, как правило, отличается необычным покрытием или рисунком, что уже само по себе необычно. Таким образом, в первом приближении, чем предмет необычнее, тем он более художественный. Произведения искусства, грубо говоря, являются наиболее необычными предметами в культуре, что и позволяет обычно их легко выделять даже во фрагментарном состоянии.

Следует учитывать, что необычным может быть не только то или иное свойство предмета как такового, но и место, где он находится, или оформление нестандартное именно для этого типа предметов. К сожалению, эти детали часто могут быть утеряны при перемещении или археологизации предмета.

Представляется возможным использовать это свойство художественных предметов, характерное для них не только в древних культурах, но и в более позднее время, вплоть до современного. Несмотря на то, что искусство потеряло многие признаки, считавшимися характерными для него в предыдущие эпохи, необычность искусства, по сравнению с массой или окружением, остается неизменной. Фактически, современное искусство даже в его самых крайних выражениях является чем-то необычным, а в тех случаях, когда необычность его теряется, не может быть определено и опознано.

Таким образом, выделенная черта признаков искусства остается неизменной практически для всех памятников материальной культуры и, как представляется, может быть использована и для других видов искусства.

Ключевые слова: теория искусства, археология, декоративно-прикладное искусство

Alexander Butyagin
The State Hermitage Museum, Russian Federation

Borders of Art in Ancient and Modern Material Culture

The problem of separating art objects from the total mass of material objects has always been relevant in the analysis of material culture. This problem is relevant both in dealing with archaeological finds and with other ancient objects. Here we can distinguish two aspects: separating art objects from the general mass of objects, and defining "the measure of artistry" of other things.

This definition is possible when distinguishing various features of an object that may or may not have artistic properties. Depending on the proportion of these signs, it can be defined as more or less artistic. Naturally, the "weight" of the signs also matters for placing the subject in the artistic field, or the degree of its "artistry" greatly increases. It should be taken into consideration that in different epochs and in different cultures the same attributes may or may not reveal "artistry".

Regardless of the situation, there is one clear feature that allows one or another attribute to be interpreted as "artistic". This is when a given property of the object, presented to us as attribute, can be interpreted as non-standard, unusual, as compared to other available objects. For example, the ceremonial "art" ceramics, as a rule, has an unusual coating or pattern, which is unusual in itself. Thus, in the first approximation, the more unusual the object is, the more artistic it would be. Works of art, roughly speaking, are the most unusual objects in culture, which usually makes them easy to distinguish even in a fragmentary state.

Not only any attribute property of the object, but also the place where it is located, or the non-standard design for this type of objects can be unusual. Unfortunately, these details can be often lost in the process of moving or archeologizing an object.

It seems possible to use this method to define artistic objects not only in ancient cultures, but also in the modern times. Despite the fact that art has lost many of the features that were considered characteristic of it in previous eras, it's its ability to be unusual, compared with with the mass or environment, remains unchanged. In fact, contemporary art, even in its most extreme manifestations, is something unusual, and in cases where its singularity is lost, it can not be determined and identified.

Thus, the highlighted attribute and method of art definition remains unchanged for objects of material culture of all times and as we suppose might be used for other genres of art.

Keywords: theory of art, archaeology, arts and crafts

Закс Лев Абрамович
Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, Российская Федерация

Макропарадигмы художественного сознания как основа «большой границы» в искусстве современности

Среди многих границ в современном мире искусства эта наиболее рельефная, «радикальная», масштабная, заметная и броская (по силе ее дифференцирующего/разграничивающего эффекта). Речь о границе между традиционным и новейшим (актуальным) искусством. При всех зримых различиях, между Пуссеном и Пикассо, Энгром и Малевичем единства-родства больше, чем у Пикассо и Малевича — с поп-артом, Кабаковым или Яном Фабром.

Что же лежит в основе этих радикальных различий и созданных ими границ между традиционным и новейшим искусством? То, что лежит в основе всех принципиальных типологических сходств и различий в искусстве между индивидуальностями, течениями и направлениями. Потому что является сокровенной субъективной основой творчества и совершающего его художественного сознания (ХС). Это системообразующая для ХС глубинная структура-матрица, связывающая воедино все существенные грани осваивающей позиции искусства по отношению к миру. Такие, как объект,

предмет и цели освоения, то, что называют «концепцией мира» и «видением мира», в том числе видение самого искусства. А все целое, этот духовный генотип ХС и его творчества, есть художественное мироотношение.

До второй половины XX в. историческая эволюция художественного мироотношения и рождаемого им искусства, постоянно внося в них существенные и множественные изменения, все же «укладывалась» в единую логику фундаментальной глубинной «макропарадигмы» (новаторские отклонения-выпадения из нее — нечастые исключения в истории искусства). Важнейшая, конститутивная черта этой «большой парадигмы»: по объекту-предмету и цели освоения это доминанта природы и ее ближайшей к людям «составляющей» — человеческой жизни во всем их предметно-событийном богатстве/конкретике и духовно-смысловой содержательности. И Кандинский с Малевичем, как и, скажем, сюрреалисты, понимая «природу» по-своему, все же остаются в границах натуроцентристской, жизнецентристской парадигмы ХС.

Революционное отличие новейшего искусства (не считая отдельных предтеч, со второй половины XX в.) заключается в принципиально новом, культуроцентристском мироотношении. Важнейшие его черты определяются «захваченностью» ХС особой реальностью культуры. Ее требующими осознания и освоения свойствами: предметными, деятельностными, структурно-организационными, семиотическими, коммуникативными, ментальными, рефлексивными.

Рецепция такого искусства не может быть простой и «автоматической». В то же время радикальность отличий культуроцентристского искусства от натуроцентристского не отменяет проницаемости границ между ними, наоборот — рождает их взаимопритяжение (как, например, в живописи А. Кифера).

Ключевые слова: традиционное и новейшее искусство, художественное сознание, художественное мироотношение, макропарадигма художественного сознания, натуроцентристская парадигма традиционного искусства, культуроцентристская парадигма новейшего искусства, границы между типами искусства

Lev Zaks
Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin, Russian Federation

Macro-Paradigms of Artistic Consciousness as a Foundation of the "Big Boundary" in Present-Day Art

Among many borders in the world of today's art this one is the most vibrant, "radical", large-scale and catchy, overhyped, due to the power of its differentiating/demarcating effect. What I mean here is the boundary between traditional and contemporary (actual) art. For all of their meaningful differences Poussin and Picasso, Ingres and Malevich have more in common, than Picasso and Malevich, on one hand, and pop-art, Kabakov and Jan Fabre, on the other.

What makes up the foundation of these radical differences and a gap between traditional and contemporary art? It is the basis of all typological similarities and differences between individualities, groups and movements. Because it is the inmost subjective foundation of creativity and artistic consciousness (AC). This is a fundamental matrix of AC connecting all essential facets of creative activity which explores the world. Including the object, the subject and purpose of creative activity, what is called "the concept of the world" and "vision of the world", including vision of the art itself. And all together, this artistic genotype of AC and its creative activity constitute artistic attitude towards the world.

Up to the second half of the 20th century historical evolution of artistic world view and the art born by it, even with all significant and multiple changes, had managed to comply with the common logic of fundamental "macro paradigm" (trend-setting deviations-drops-out are rare exceptions in history of art). The most important feature of this "big paradigm is a dominant of nature and its human "component": human life in the whole of its object-event richness/specific and spiritual and meaningful content. Both Kandinsky and Malevich and surrealists, apprehending "nature" in their own way stay within the boundaries of nature-centered, life-centered AC.

A revolutionary distinction of contemporary art (apart from few forerunners who appeared the second half of the 20th century) is a new culture-centered attitude towards the world. Its basic features are defined by AC being "captured" by peculiar

reality of culture. By its attributes which require comprehension and exploration: object-based, activity-based, structural, semiotic, communicative, mental, reflexive.

Reception of such art cannot be unsophisticated and "automatic". At the same time radical differences between culture-centered and nature-centered art do not hinder penetration of boundaries between them, on the contrary, they can enhance their mutual attraction (as we see in the paintings by A. Kiefer).

Keywords: traditional and contemporary art, artistic consciousness, artistic world view, macro paradigm of artistic world view, nature-centered paradigm of traditional art, culture-centered paradigm of contemporary art, boundaries between types of art

Кочековская Ника Александровна
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Российская Федерация

Барочный орнамент как проблема пограничности и пересечения границ: В. Беньямин, Ж. Делез, Ф. Анкерсмит

В докладе предполагается рассмотреть барочный орнамент как феномен, совмещающий в себе сразу несколько уровней пересечения границ. В центре внимания окажутся три автора, принадлежащие к разным научным дискурсам, но объединенные обращением к барочному орнаменту и исследованием его концептуализации, — В. Беньямин, Ж. Делез и Ф. Анкерсмит. Будет показано, что всех трех авторов интересует философское, антропологическое и культурологическое значение барочного орнамента как независимого от действительного пространства, обыгрывающего свою независимость и формирующего, по выражению Р. Лахманн, «правило нарушения правил». В этой черте барочный орнамент сближается у вышеназванных авторов с феноменами аллегории, эмблематизма и кончетизма, фигурирующими у них, соответственно, как меланхолическое познание, как складка или как возвышенный опыт и интерпретируемыми ими как особый тип восприятия и познания, противопоставленный логическим формулам, последовательности и картезианскому рационализму. В соответствии с этой проблематикой барочный орнамент рассматривает-

ся Беньямином как созерцание парадоксальности, зазора между действительностью и виртуальным пространством, а также как вторжение в существующий порядок изобразительной действительности, подчеркивающей как свою рассогласованность с ним, так и меланхолическую рассогласованность мира; Делезом как «маньеризм» и эмпиризм, демонстрирующие неправильность конкретного объекта и разрушающие этим абстрактные схемы или иерархии; Анкерсмитом как ироническое изображение, освобождающее от обязанности перед конкретностью места, времени или значения, сосредотачивающее зрителя на границе между картиной и рамой. Все три автора проблематизируют барочный орнамент как особое утопическое пространство, чья утопичность заключается в постоянной подвижности и изменчивости. Характерно, что орнаменту уделил немало внимания такой теоретик утопии, как Э. Блох, интерпретирующий ее (утопию) как принцип надежды и философию желания. В докладе будет показано, как в этой же логике барочный орнамент становится объектом, эстетически выражающим философию желания в постоянном пересечении границ (называемом Беньямином аллегорическим вторжением в действительность вырванной из контекста вещи, Делезом — различием и повторением как «дионисийской» практикой, Анкерсмитом — анахронизмом, основанном на чувстве ностальгии и хаотичном движении взгляда внутри орнамента, которое представляет альтернативу линейному времени).

В контексте вопроса о роли границ в теории искусства будет показано, как в обращении к барочному орнаменту проявляется согласующийся с логикой нарушения границ принцип превращения орнамента в «междисциплинарный» объект, находящийся на границе истории искусства и антропологической, философской и культурологической проблематик, фактически претендующий на формирование самостоятельной «дисциплины», максимально сближенной с опытом и свободной от «дисциплинарности». Основным методом исследования является сравнение концептуализации барочного орнамента у Беньямина, Делеза и Анкерсмита, а также сопоставление их выводов с классическими и современными исследованиями кончеттизма, эмблематики и орнаментализма (В. Кан, Т. Мей, А. Паркер, М. Праз, Н. Стрьювер), с анализом зазора между изображением и действительностью (М. Баксандолл) и анахронизма как феномена истории искусства (Ж. Диди-Юберман, М. Э. Холли).

Ключевые слова: орнамент, барокко, аллегория, эмблематизм, кончеттизм, Ф. Анкерсмит, В. Беньямин, Ж. Делез, меланхолия, ностальгия, анахронизм, различие и повторение, пересечение границ

Nika Kochekovskaia
The National Research University "Higher School of Economics", Russian Federation

Baroque Ornament as a Problem of Borderline and Crossing Borders: W. Benjamin, G. Deleuze, F. Ankersmit

The main object of my paper is baroque ornament considered as a phenomenon of multilevel border crossing. There are three main authors under the spotlight, belonging to different discourses, but united by their interest to the baroque ornament and approaches to this conceptualization; these authors are Walter Benjamin, Gilles Deleuze and Frank Ankersmit. I will try to show the subject common for them and consisting in philosophic, anthropologic and cultural meaning of the baroque ornament independent from the reality, playing with this independence and shaping, according to R. Lachmann's statement, "the rule of breaking rules". For the above-mentioned authors this feature is a reason to juxtapose baroque ornament and allegory, emblematism and concettism, which are considered consequently as a melancholic knowledge, as a fold or as a sublime experience and are interpreted as a special kind of perception and comprehension contraposed to logic formulas, consistency and Cartesian rationality. In accordance with this problematic, the baroque ornament is treated by Benjamin as contemplation of paradoxicality, as a backlash between the reality and the virtual space, as well as the art's invasion into the reality, which underscores both the art's discordance with the reality and the melancholic discordance of the world; by Deleuze as a "mannerism" and empiricism which demonstrate the irregularity of certain object as a destruction of any abstract scheme or hierarchy; by Ankersmit as an ironical image which liberates from the commitments of the space, time or meaning concreteness and makes a viewer concentrate on the brink between a framework and a picture. All three authors consider baroque ornament as a specific utopian space due to its permanent mobility and volatility. This logic follows E. Bloch's occupation with the issue of ornament within the concept of utopia as a principle

of hope and a philosophy of desire. The paper will show how the same logic turns baroque ornament into an object aesthetically expressing this philosophy of desire via permanent borders crossing (which Benjamin calls allegorical invasion of decontextualized thing into reality, Deleuze — "difference and repetition" as Dionysian practice, Ankersmit — anachronism based on the nostalgia and the chaotic eyes movement, alternative to the linear sense of time, within the ornament). Considering borders in the art theory the paper shows how the same logic of crossing borders consists in the very reference to baroque ornament — the principle of considering the ornament as an interdisciplinary object on the border between the art history and anthropological, philosophical and culture concepts, thus claiming to establish an independent discipline maximally close to experience and free from "disciplinarity". The main method of my research is a comparison of the conceptualisation of the baroque ornament by Benjamin, Deleuze and Ankersmit as well as a juxtaposition of them with classical and contemporary investigations of concettism, emblematism and ornamentalism (V. Kahn, T. May, A. Parker, M. Praz, N. Struever), with the analysis of the backlash between the image nd the reality (M. Baxandall) and of anachronism in the art history (G. Didi-Huberman, M. A. Holly).

Keywords: ornament, baroque, allegory, emblematism, concettism, F. Ankersmit, W. Benjamin, G. Deleuze, melancholy, nostalgy, anachronism, difference and repetition, crossing borders

Медиа и отмена границ

Бастанте Мария Кристина
Университет «Ла Сапиенца», Рим, Италия

Любая дорога приведет вас туда. О глобализации и современных визуальных искусствах: творческие процессы и новое транснациональное интеллектуальное сообщество

В XV–XVIII вв. в Европе «Республика ученых» воплотила в жизнь мечту о «хорошо организованном, невидимом государстве» — как писал историк Марк Фумароли, это было интернациональное сообщество, занимавшееся исключительно дебатами на темы культуры, развитием идей и креативности человека. Республика ученых была как бы рассеянной родиной, эфемерной, но тем не менее реальной — для всех интеллектуалов, определивших свою собственную культурную идентичность в духе классической концепции койне. Это был виртуальный слом границ национальных государств. В настоящее время глобализация, похоже, выработала новый койне, основанный на технологиях и перемещении, или, по определению Баумана, «жидкой современности». В докладе предпринята попытка описать влияние глобализации на современное изобразительное искусство, с особенным вниманием к практикам share и нетворкингу как обновленной основе для сверхнового транснационального интеллектуального сообщества.

Краткое введение обобщает опыт расширения современного сценария развития видеоарта благодаря механизму децентрализации, который вынес на первый план места, которые традиционно считались периферийными, и это сделало возможным непосредственный обмен (или обмен в реальном времени) между так называемым центром и окраинами мира. Будут проанализированы роль и влияние международных ярмарок, выставок и феномен Биеннале как векторов культурного обмена.

Во второй части будут проанализированы художественные практики медиации и трансляции между локальным и глобальным: новая и более тонкая культурная колонизация, которая уравнивает креативные модаль-

ности, делая их более гомогенными. Действительно ли это имеет место? Делает ли нынешняя культурная элита современное искусство более гомогенным? Имеет ли смысл по-прежнему идентифицировать «локальные» характеристики в поле современного искусства?

В третьей части анализируются художественные практики непрерывной медиации и перевода с локального на глобальный. В «Республике ученых» койне был общим знаменателем, принятым a priori, для современных интеллектуальных и художественных сообществ это язык как идеал и надежда, он создается ежедневно и обнаруживает новых союзников в разнообразии медиа, возможности делиться информацией, в постоянной рефлексии об истории и современности.

Ключевые слова: глобализация, современное искусство, современное визуальное искусство, теория искусства, границы, транснациональные сообщество, языки, эстетика, sharing, нетворкинг

Media and Cancellation of the Borders

Maria Cristina Bastante
Sapienza University of Rome, Italy

Any Road will Get You There. On Globalisation and Contemporary Visual Arts: Creative Processes and the New Transnational Intellectual Community

Between the 15th and 18th centuries, in Europe, the so called "Republic of Letters" (Respublica literaria) embodied the dream of a "well founded, invisible city" — as historian Marc Fumaroli wrote — of a international entity completely devoted to the cultural debats, celebration of ideas and human creativity. The Republic of Letters worked as a diffused homeland — ethereal, but nonetheless real — for all that intellectuals who recognized their own cultural identity in the classic concept of koiné. Virtually, it demolished the borders of national states.

Nowadays globalisation seems to have set a new koiné, based on technologies and displacement, according to Bauman, "a liquid modernity". This paper aims to describe the effects of globalisation on contemporary visual art, with a particular focus on shared and networking practices as a renowed basis for a brand new transnational intellectual community.

A brief introduction will summarize the enlargement of the contemporary visual art' scenario through a mechanism of decentralization that brought to the forefront places usually considered as peripheral and that allowed immediate exchanges (or in real time) between the so-called centers and the suburbs of the world. The role of events as international fairs, exhibitions and the Biennials phenomenon will be analyzed as a vector for cultural exchange.

The second part will analyze the problem of flattening languages: a new and more subtle cultural colonization that would level the creative modalities by homogenizing them. Does it really happen? Does the current cultural elite make the contemporary art scene homogeneous? Does it still make sense to identify "local" characteristics in the contemporary visual art field?

The third part will analyze the artists' practices of continuous mediation and translation from local to global. If for the "Republic of Letters" the koiné was a common denominator recognized "a priori", for the current intellectual and artistic communities it is a language, an ideal and an aspiration that is built up daily and which finds new possible allies in the plurality of a new media, in sharing information, in a continuous reflection about history and current times.

Keywords: globalisation, contemporary art, contemporary visual arts, theory of art, borders, transnational community, languages, aesthetics, sharing, networking

Рыженкова Валерия Владимировна
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

Свидетельство будущего: цифровой поворот в философии медиа и гибридном искусстве

В моем докладе предлагается объединить поля нескольких академических дисциплин — теорию и методологию искусства, философию медиа

и визуальные исследования (visual studies) — для анализа цифрового поворота (то есть трансформации форм передачи визуальной информации, обусловленной появлением информационных технологий).

Визуальная культура Нового времени, основанная на «постулате видимости» (Ханс Белтинг), была поставлена под сомнение «цифровым поворотом» — заменой аналогового способа передачи визуальной информации цифровым (Вольфгант Эрнст). Появление цифрового, мультимедийного и гибридного искусства ставит вопрос о материальном характере художественного медиума, предельно виртуализируемом и дигитальном, поскольку его даже нельзя увидеть без специального технического оборудования.

Наиболее зримыми эти изменения становятся в гибридном искусстве — относительно молодой области художественных практик, соединяющих цифровые технологии с творческими порывами художественного эксперимента. Примерами гибридного искусства могут служить цифровые работы отечественных художников AES+F или Recycle Group. С теоретической точки зрения в этих произведениях имеет место диалог с образами искусства предшествующих эпох, визуализированный средствами цифровых медиа.

И хотя исследования гибридного искусства в контексте философии медиа и теории искусства — это относительно молодая дисциплина, цифровые репродукции копий уже стали полноправными произведениями, и право на их репродукцию приобретено Corbis — дочерней компанией Microsoft. Как отмечает один из экспертов в области цифрового искусства и куратор Кристиана Пол, эти события приводят к и изменению институциональной среды искусства, в частности к трансформации экспозиционных практик, адаптированных для демонстрации виртуальной среды (посредством введения специального оборудования).

Ключевые слова: теория и методология искусства, философия медиа, visual studies, цифровой поворот, гибридное искусство

Valeria Ryzhenkova
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

Testimonies of Future: the Digital-Turn in the Philosophy of Media and Hybrid Art

In my report I intend to incorporate several academic fields — art theory, methodology of art studies, media studies and visual studies — to analyze the digital-turn (i.e. changes in transformation of visual information due to the emergence of information technology).

The visual culture of the Modern period, based on the "postulate of visibility" (Hans Belting), was challenged by the "digital turn" — replacement of the analogue method of transmitting visual information by the digital one (Wolfgant Ernst). The emergence of digital, multimedia and hybrid art raises challenges for the material nature of the artistic medium, extremely virtualized and digital, so that it can not even be seen without special technical equipment.

These changes are most evident in hybrid art, a relatively young field of artistic practices that combines digital technology with creative impulses of an artistic experiment. Digital works by domestic artists AES+F or Recycle Group can serve an example. From the theoretical point of view, these works are in dialogue with art images from previous epochs, visualized by digital media.

Although hybrid art studies within the context of media philosophy and art theory are a relatively young discipline, digital replicas of copies have already become full-fledged works, and the right to reproduce them has been acquired by Corbis, a subsidiary of Microsoft. As noted by Christiane Paul, a curator and an expert in digital art, these events will lead to institutional changes, in particular exposition practices and their adaptation to demonstrate virtual environment.

Keywords: art theory and methodology, philosophy of media, visual studies, digital turn, hybrid art

Ищенко Елена Николаевна
Воронежский государственный университет, Российская Федерация

Герменевтика визуального в контексте революции в современном искусствознании

Идея «визуального поворота» как особого состояния культуры привела к существенным трансформациям дискурса гуманитарных наук. Для искусствознания проблематизация визуального оказалась вызовом, означавшим одновременно и завершение истории искусства в ее «классическом варианте» (Х. Бельтинг), и начало нового проекта, основанного на «забытой традиции» (Х. Бредекамп). В контексте революции в искусствознании, происходящей на рубеже XX–XXI вв., идеи А. Варбурга, Э. Панофски, Э. Гомбриха, Х. Зедльмайра приобретают новое прочтение. Современное искусствознание также обращается к опыту философского изучения визуального, представленного в работах М. Мерло-Понти, Р. Барта, Х.-Г. Гадамера, М. Хайдеггера, М. Фуко, Ж. Делеза, Ж. Лакана. Границы, в которых развивались исследования «пространственных искусств», охраняемые консервативностью подходов и приемов, начали стремительно раздвигаться. «Разгерметизация» сферы художественного привела к необходимости исследования новых режимов взаимодействия вербального и визуального. Одной из ключевых становится в этом контексте проблема определения визуального как объекта исследований. С одной стороны, на первый план выступают «материальность», непосредственность, органическая связь с чувственным восприятием, «непредумышленность» визуального. Однако такое понимание способствует проведению жестких демаркационных линий между вербальным и визуальным. С другой стороны, анти-герменевтическая риторика, представленная, к примеру, в работах М. Баксендолла, не исключает критического анализа многочисленных вербальных источников.

Как нам представляется, использование герменевтического подхода позволяет разрешить дилемму вербальное/визуальное, истоки которой коренятся в попытках самоопределения визуального как культурного феномена. Прояснение вербального контекста, анализ стратегий его интерпретации в художественном творчестве, определение горизонта пред-понимания,

являющегося точкой вхождения в герменевтический круг, обнаружение авторских интенций и, наконец, описание смыслового мира произведения, складывающегося под влиянием «внутреннего» и «внешнего» контекстов, определяют основные направления герменевтики визуального. Кроме того, для анализа современной культуры разработка герменевтики визуального оказывается основанием для расширения исследовательской оптики, способной к адекватной оценке масштаба трансформаций, происходящих в связи с переходом от книжной к экранной культуре

Ключевые слова: герменевтика визуального, современное искусствознание, дилемма вербальное/визуальное, экранная культура.

Elena Ishchenko
Voronezh State University, Russian Federation

Hermeneutics of the Visual in the Context of the Revolution in Contemporary Art History

The idea of visual turn as a special state of culture led to substantial transformations in the discourse of humanities. For the art history, the problematization of the visual was a challenge, which meant the end of the art history in its "classical version" (H. Belting), and the beginning of a new project based on the "forgotten tradition" (H. Bredekamp). In the context of the revolution in art history, taking place at the turn of the 20th–21st centuries, the ideas of A. Warburg, E. Panofsky, E. Gombrich, H. Sedlmayr acquire new interpretations. Contemporary art history also refers to the experience of the philosophical study of the visuality, represented in the works of M. Merleau Ponty, R. Barthes, H.-G. Gadamer, M. Heidegger, M. Foucault, J. Deleuze, J. Lacan. The boundaries in which studies of spatial arts developed, protected by the conservatism of approaches and methods, began to expand rapidly. "Depressurization" of the artistic sphere led to the need to explore new modes of interaction between the verbal and the visual. One of the key issues in this context is the problem of the visual as research object. On the one hand, "materiality", immediacy, organic connection with perception, and "unintentionality" as properties of the visual appear on the foreground. However, this understanding facilitates the implementation of

rigid demarcation lines between the verbal and the visual. On the other hand, anti-hermeneutic rhetoric, presented, for example, in the works of M. Baxendall, does not exclude the critical analysis of various verbal sources.

It seems that the hermeneutical approach allows us to resolve the verbal — visual dilemma, the origins of which are rooted in attempts to define the visual as cultural phenomenon. Clarification of the verbal context, analysis of interpretation strategies of artistic works, definition of the horizon of pre-understanding, which is the point of entry into the hermeneutic circle, discovery of the author's intentions, and finally, description of the semantic world of the piece of art, formed under the influence of "internal" and "external" contexts determine the main directions in the hermeneutics of the visual. Moreover, development of visual hermeneutics is the key to expand research optics for contemporary cultural studies, thus allowing us to evaluate the scale of transformations in transition from the book to the screen culture.

Keywords: hermeneutics of the visual, contemporary art history, verbal-visual dilemma, screen culture

Григораш Алена Владимировна
Московский педагогический государственный университет,
Российская Федерация

Искусство взаимодействия и другие постмодернисткие мифы

Доклад посвящен эстетике соучастия, которая активно разрабатывается в современном искусстве и музейной практике с 1990-х годов. Это понятие связано с трудами Николя Буррио «Реляционная эстетика. Постпродукция», Клэр Бишоп «Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства» и Нины Саймон «Партиципаторный музей». С одной стороны, многие работы современного искусства рассчитаны на интерактивность (по минималистким квадратам Карла Андрэ нужно обязательно ходить, в перформансе зачастую зрителю даровано право убить художника физически). С другой стороны, институциональная критика, арте повера и другие направления вынуждают институцию служить некой фабрикой частей произведения — досыпать конфет в инсталляции

Феликса Гонзалеса-Торреса или подкармливать салатом объекты Джованни Ансельмо. Само же пространство музея подвергается доместикации. В качестве примера можно привести стилистику «обычного», «бытового» в проектах Риркрита Тиравании, если брать вопрос о границе искусства и жизни, не теряющий своей остроты со времен творчества Марселя Дюшана. Но доместикация проявляется и в политике арт-институций, которая теперь пытается создать иллюзию, что в музее, несмотря на многочисленные запреты для зрителя, можно чувствовать себя «как дома». Этому же способствует и медиация, альтернативная привычным практикам проведения экскурсий. Медиатор не насаждает собственную точку зрения и не ведет по выставке, он может по просьбе зрителя рассказать о художественном произведении, помочь выстроить диалог между ним и посетителем. Медиатор и зритель скорее общаются на равных как друзья, причем этот разговор может как начаться, так и закончиться в любой момент. Наконец, арт-институции стараются расширять практики партиципации, стараться сделать посетителей «друзьями музея» на постоянной основе не только за счет покупки выгодного абонемента, но и за счет тех или иных креативных проектов или опросов, прежде всего — виртуальной коммуникации. Размывание границы между жизнью и искусством, художником и зрителем, индивидуальным и нормативным, музеем и домом входит в круг тем, которые затрагивает искусство взаимодействия. В свою очередь, и культурное производство в контексте эстетики соучастия нельзя считать универсальным приемом коммуникации между художником, институцией и зрителем, где всегда остается место непредсказуемому.

Ключевые слова: Николя Буррио, реляционная эстетика, Клэр Бишоп, Партиципаторное искусство, Нина Саймон, Минимализм, Арте повера, Перформанс, Институциональная критика, Феликс Гонзалес-Торрес, Риркрит Тиравания, Медиация

Alena Grigorash
Moscow State Pedagogical University, Russian Federation

Relational Art and Other Postmodernist Myths

The topic deals with the Relational Aesthetics, which is actively developed in contemporary art and museum practice since the 1990s. This concept is associated with the works of Nicolas Bourriaud "Relational Aesthetics", Claire Bishop "Artificial Hell, Participatory Art and the Politics of Spectatorship « and Nina Simon "Participatory Museum". On the one hand, many works of contemporary art are designed for interactivity (one must always walk on according to Karl Andre's minimal squares, the spectator in performance often has the right to kill the artist physically). On the other hand, Institutional Critique, arte povera and others compel the institution to serve as a certain factory producing parts of the work — to add candy in the installation of Felix Gonzales-Torres or to feed the objects of Giovanni Anselmo with salad. The very space of the museum undergoes "domestication". As an example, we can cite the stylistics of "ordinary" and "everyday" in the projects of Ryrkrit Tyravanija, if we take the issue of the border between art and life, which has been actual since Marcel Duchamp. But domestication manifests itself in the politics of art institutions, trying to create the illusion of visitor feeling "at home" in the museum, despite numerous prohibitions. This is also facilitated by mediation, an alternative to the usual guiding of excursions. The mediator does not impose his own point of view and does not guide through the exhibition, he can talks about the work of art at the request of the visitor, thus building a dialogue between him and the work of art. The mediator and visitor communicate on equal terms or rather as friends, and this conversation can both start and end at any moment. Finally, art institutions try to expand participation, to make visitors "museum friends" on the ongoing basis, not only through the purchase of a profitable subscription, but also through some creative projects or surveys, primarily through virtual communication. The blurring of the boundary between life and art, the artist and the viewer, the individual and normative, the museum and the house are included in those topics that affect the art of interaction. In turn, cultural production in the context of the aesthetics of complicity can not be considered a universal method of

communication between the artist, the institution and the viewer, where there always remains a place for Unpredictable.

Keywords: Nicolas Bourriaud, Relational Aesthetics, Claire Bishop, participatory art, Nina Simon, minimalism, arte povera, performance, Institutional Critique, Felix Gonzales-Torres, Ryrkrit Tyravanija, mediation

Пограничная ситуация

Давыдова (Дмитриева) Ольга Сергеевна
Санкт-Петербургский государственный университет, Российская Федерация

Между правдой и вымыслом: проблема свидетельства в документальных фильмах Криса Маркера

В условиях современности мы все чаще говорим об «историях» вместо одной большой Истории. Мы знаем, что история разворачивается перед взглядом зрителей и возможно — именно и только для них. Кризис документа, пост-память и пост-правда, проблема свидетельства и достоверности — таково дискурсивное поле, в котором сегодня во многом разворачивается проблематика осмысления исторического события. Каким же образом тогда может существовать историческое неигровое кино? Какое событие может быть рассмотрено как «историческое», каким образом оно может быть зафиксировано на пленке, и какими качествами должны обладать хроникальные материалы, фотографии, бумаги, чтобы стать «документами»? Где пролегает граница между достоверностью и манипуляцией фактами?

В фильме «Последний большевик», посвященном известному советскому документалисту Александру Медведкину, его друг и почитатель Крис Маркер рассказывает несколько историй одновременно. Один из нарративов посвящен Медведкину и его творчеству, другой — советскому авангарду, третий — существованию и советской идее. Сплетая в единую

ткань эстетическое и политическое, Маркер ставит под вопрос саму возможность достоверного высказывания о реальном человеке. Французского режиссера интересует вопрос о том, какие фильмические стратегии, свойства, характеристики нужно использовать, чтобы создать достоверное высказывание, а не просто историю, рассказанную идеальным нарратором. Поэтому он предлагает зрителю сложную, разветвленную систему документальной репрезентации, где под вопрос ставится практически все: понятие исторического свидетельства и факта, идея правдивой истории возможность кино быть документом. Но самой интересной проблемой для Маркера оказывается историческая память и ее субъект. Кто этот «ты», кто вспоминает или кого должны вспомнить, постоянно слышимый и незримо присутствующий в фильме, составленном из шести кинописем к уже умершему советскому режиссеру?

Фильмы Криса Маркера проблематизируют статус неигрового кино в мире, где нечто видимое никогда не сводится ни к чему слышимому, где разрыв между образом и словом влияет не только на рассказываемую и показываемую историю, но и на субъекта — как зрителя, так и режиссера, и героя фильма. Доклад, основанный на теориях документальности (Б. Николс, М. Ренов) и концепции эстетического Ж. Рансьера, станет попыткой показать, как смещаются позиции субъективности через смену разных стратегий документальной репрезентации.

Ключевые слова: документальность, память, проблема свидетельства, документальный нарратив

Borderline Situation

Olga Davydova
Saint Petersburg State University, Russian Federation

Between Truth and Fiction: The Problem of Evidence in the Documentaries by Chris Marker

Nowadays no one is surprised when we speak of histories instead of one big History. We know that history happens in front of and, probably, for spectators. Then, what does it mean to make a historical documentary film? What event should be considered as a historical one, how can we film it, and what qualities should film chronicle, photos, papers posess to be considered as documents?

When we watch "The Last Bolshevik" by Chris Marker, we come across several histories told at a time: one of Alexander Medvedkin and his works, the other of soviet avant-garde and the third one of Soviet idea (how the film tells this is revealed by Jacques Ranciere in his "Film Fables"). How are these histories made reliable? What is in the film that makes it a documented history, not a simple fiction story told by a perfect narrator? Marker gives his spectator a complicated system of documentary narration where everything is put into question — the notion of historical evidence and fact, the idea of truthful history. Still, the most questionable for the director is historical memory and the subject of memory. Who is this "you", who is to remember and to be remembered, who is this "you" constantly heard and present in the film made of six letters to the late great director?

Marker's films are made to ask what does it mean to be a documentary in the world where anything visible is never equal to spoken or heard, where the gap between the image and the word influences not only the story told and shown but also the subject person himself — be it spectator, director or protagonist. The paper is based on the theory of documentary representation (B. Nichiols, M. Renov) and the concepts by J. Ranciere is an attempt to show how it happens due to specific re-enactment strategies.

Keywords: documentary, memory, evidence, documentary narrative

Бендор Ариел
Университет имени Бар-Илана, Израиль

Алмог Шуламит
Университет Хайфы, Израиль

Искусство, законодательство и Авиньонские девицы

> Известно, что искусство часто — например, в изображениях — опережает чувственно воспринимаемую реальность на годы… Каждый сезон приносит… различные тайные сигналы о том, что еще должно прийти. Тот, кто понимает, как читать знаки этих семафоров, сможет узнать заранее не только о новых течениях в искусстве, но и о новых законодательных актах…
>
> Вальтер Беньямин, Аркады, 63–64

Можно ли отделить критику произведения искусства от обсуждения представляемых в его сюжете ценностей? Настоящая презентация посвящена этому сложному вопросу философии искусства, рассматриваемому сквозь призму интерпретации знаменитых «Авиньонских девиц» Пикассо. В своей известной статье «Философский бордель» художественный критик Лео Штейнберг подчеркивает, что сила живописного произведения возникает благодаря зрителю, которого он называет «провоцируемым наблюдателем». С точки зрения такого наблюдателя, картина представляет «чистую сексуальную энергию как образ жизненной силы» и нормальность подавляемой сексуальности.

В докладе речь пойдет о позиции, которую женщины-критики противопоставляют подходу «провоцируемого наблюдателя». Начиная с теории Лауры Малви о визуальном удовольствии и мужском взгляде и с опорой на других авторов был выработан альтернативный подход. Женщины на картине «Авиньонские девицы», согласно этому подходу, означают наличие социальной практики угнетения и тяжелой гендерной агрессии. И наконец, в трансисторической перспективе мы можем сопоставить этот женский поворот в интерпретации с современной радикально-феминистской

позицией в отношении проституции. Такое сопоставление подчеркивает трансформативный, в корне меняющий соотношение сил гендерный критический взгляд. Таким образом, мы считаем, что и искусство, и право по-своему отражают культурную амбивалентность и этическую непоследовательность в исторической перспективе. Это будет подробно рассмотрено на примере знаменитой картины Пикассо «Авиньонские девицы». Выбор этого произведения Пикассо в качестве репрезентативного произведения, отражающего непоследовательное отношение к этическим ценностям в истории культуры, логически совпадает с его собственным статусом в истории современного искусства: будучи произведением авангарда, эта работа сейчас уже стала классической. Застывшие контуры пяти обнаженных женщин на картине Пикассо предоставляют уникальную возможность для изучения сложных связей между художественной репрезентацией, социальными концепциями и правовыми отношениями. Обращаясь к различным интерпретациями этой картины, мы продемонстрируем, каким образом Авиньонские девицы могут пониматься как разрыв между прошлым и будущим искусства, а также разрыв между регулированием сексуальности и проституции в прошлом и возможно, совершенно другим в правовом отношении будущим.

Ключевые слова: искусство и закон, Пикассо

Ariel Bendor
Bar Ilan University, Israel

Shulamit Almog
Haifa University, Israel

Art, Law and “Les demoiselles d’Avignon”

> It is well known that art will often — for example, in pictures — precede the perceptible reality by years. <…> Each season brings in… various secret signals of things to come. Whoever understands how to read these semaphores would

> know in advance not only about new currents in the arts but also about new legal codes…
> [WALTER BENJAMIN, THE ARCADES PROJECT 63–64 (Howard Eiland & Kevin McLaughlin trans., 2002)]

Should a critique of a work of art be separated from a value-laden assessment of its subject matter? This presentation will relate to this intricate philosophy of art question through the prism of the interpretational discourse relating to Picasso's famed "Les Demoiselles d'Avignon". In his influential article, "The Philosophical Brothel", art-critic Leo Steinberg puts forward that the power of the painting is established by the observer, whom he denotes the "solicited viewer." From the standpoint of such an observer, the painting represents "sheer sexual energy as the image of a life force", and the normalcy of inhibited sexuality.

The presentation will describe the opposition developed by women art-critics to the "solicited viewer" approach, and the alternative they developed. Starting from Laura Mulvey's theory on visual pleasure and the male's gaze, through the work of others, an alternate approach was constituted and established. The women in Les Demoiselles, according to this approach, are a signifier of a social practice of oppression and of the most harmful gender aggression. Finally, using trans-historical perspective, we will juxtapose this female agency-demanding interpretational turn with current radical-feminist standing in regard to prostitution. Such juxtaposing enhances the transformative, game-changing power of the engendered critical gaze. The presentation argues that both art and law reflect, in a unique way, cultural ambivalence and ethical incoherence through the ages. In order to elaborate this claim, we will employ Picasso's celebrated painting Les Demoiselles d'Avignon.

The choice of Picasso's work as representative of cultural incoherence stems from its sui-generis status in the history of modern art, as an avant-garde which became a canon. The eternally frozen contour of five naked women in Picasso's painting constitutes an irreplaceable platform for examining intricate links between artistic representations, social conceptions and legal regimes. By reviewing the evolving interpretational discourse relating to the painting, we will demonstrate how Les Demoiselles d'Avignon aptly signifies the gap between art's past and future and the gap between legal regulation of sexuality and prostitution in the past and the perhaps fundamentally different legal future waiting ahead.

Keywords: law and art, Picasso

Портнова Ирина Васильевна
Российский университет дружбы народов, Российская Федерация

Концепция анималистического образа в русском и европейском искусствознании. Современный взгляд на проблемы жанра

Доклад посвящен рассмотрению анималистики как изобразительно-пластического феномена.

Основной аспект связан с проблемой специфики анималистического жанра, который интересует русских (И. Ф. Урванов, И. Шмидт, В. Ватагин, И. Ефимов, В. Тиханова и др.) и зарубежных авторов (Жак Деррида, Натаниэль Уоллох, Стив Бекер и др.), рассмотрением концепции анималистического образа, его специфики, обусловленной характером звериной модели. В этой связи особенно важно уточнение границ жанра, отбор образцов, включаемых в комплексный исследовательский объект.

Важный аспект, раскрывающий специфическую природу анималистики, касается восприятия животного человеком, предполагающего оценку объективных и субъективных факторов в изображении, его человеческом отношении (система взглядов на мир живой природы, ее одухотворение). Не менее важной частью постижения сути анималистического образа является отношение человека к миру животных. Мировоззренческие принципы творчества художников-анималистов выступают значимыми в общечеловеческом смысле, как проблемы сохранности всего живого на земле, обусловившие постановку проблемы взаимосвязи «природа-человек». На этом пути важный принцип постижения сущности животного связан с его изучением, которое выступает гарантом мастерства художника.

Во-вторых, авторы касаются важного вопроса — метода работы художника-анималиста, имеющего дело с подвижной моделью, не склонной к позированию.

Наконец, в-третьих, можно выделить сюжетно-тематическую линию в изображении зверей, на которую ссылаются русские и зарубежные авторы. В этой связи анализ зарубежной литературы позволяет обозначить приоритеты авторов, делающих акцент на древних изображениях и образе животного больших стилевых эпох. На фоне существующей в древ-

ности и на Западе давней традиции изображения животных, на первом этапе своего сложения отечественная анималистика опиралась на западные образцы, затем развивалась параллельно с другими национальными школами и со временем сформировала свои традиции, актуальные до настоящего времени. Русская анималистика Нового времени, как и западная, движется по схожему исследовательскому пути, но первая с большим акцентом на ее жанровой природе. Представленный в литературе опыт зарубежных историков искусства также наводит на мысль о необходимости проведения подобного исследования на примере европейской анималистики.

Ключевые слова: анималистика, жанр, животное, образ, восприятие

Irina Portnova
Peoples' Friendship University of Russia (RUDN University), Russian Federation

The Concept of Animalistic Image in Russian and European Art History. A Modern View on the Problems of the Genre

The presentation deals with animalistic painting as a pictorial phenomenon. The main aspect related to the specificity of the animalistic genre which interests Russian (I. F. Urvanov, I. Schmidt, V. Vatagin, I. Efimov, V. Tikhanova, etc.) and foreign authors (Jacques Derrida, Nathaniel Wolloch, Steve Baker, etc.) is consideration of the concept of animalistic image, brought forth the nature of the animal model. In this regard, it is particularly important to clarify the boundaries of the genre and the selection of patterns included in a comprehensive research. An important aspect that reveals the specific nature of animalistic genre concerns the perception of an animal by a person, assuming the evaluation of objective and subjective factors in the image, the person's humane attitude (the system of views on the world of wildlife, its spiritualization). The ideological principles of the work of animalist artists are significant in the universal sense, as a problem of the all life safety on earth, which led to the "nature-man" relationship problem setting. In this way the important principle of comprehending the essence of an animal associated with its study, which is the guarantor of the effect of the artist's creation. Secondly, an important issue is the method of work

of the animalist artist dealing with a moving model that is not prone to posing. Third, you can highlight the subject line in the image of beasts, refered by Russian and foreign authors. In this regard, the analysis of foreign literature allows us to identify the authors priorities, focused on the ancient images and the image of the animal representing large historical style epochs. On the background of existing in ancient times and in the West a long tradition of animals images in the first stage the shaping of domestic animals images was based on Western models, and then developed parallel to other national schools and over time there appeared Russian own traditions that are relevant to the present. Russian animalism of Modern times, as well as Western, move along a similar research path, but the first with a greater emphasis on its genre nature. Presented in the literature, the experience of foreign art historians also suggests the need for such a study on the example of European animalism.

Keywords: animalistic painting, genre, animal, image, perception

Хён Ева
Университет имени Матея Бела в Банской Быстрице, Словакия

Мешкова Людмила
Университет имени Матея Бела в Банской Быстрице, Словакия

Тема Второй мировой войны в современном искусстве Австрии: политический голос искусства

Искусство — прекрасная возможность понять другие образы мира, оно свободно пересекает национальные и политические границы, ломает каноны и стереотипы восприятия. Многие современные теоретические подходы (семиотика, теория культурной памяти) выводят историю искусства за рамки канонического искусствоведения и вовлекают в широкий политический дискурс. Искусство, наряду с историографией, является крупнейшим резервуаром памяти, формой отношения к прошлому (Ян Ассман, Алейда Ассман), и в том числе звучит как мощный политический голос в современной борьбе за интерпретации недавнего прошлого, связанного с травматическим опытом Второй мировой войны. Искусство — это ин-

струмент, с помощью которого общество пересматривает историю в ответ на текущую ситуацию. Именно в этом, на наш взгляд, заключается вклад теории культуры в оценку искусства как социальной практики. Если мы рассматриваем культуру как информационное поле, то, интерпретируя культурную память, мы участвуем в построении исторических, социальных, религиозных или моральных установок конкретной культуры.

Социальный дискурс холокоста и Второй мировой войны, который был усилен в Западной Европе в конце XX в., захватил собой и искусство. Голос искусства в Австрии всегда силен, когда поднимаются консервативные силы. Инсталляция Вольфганга Келлера, «…который бросил первый камень» у стены собора Святого Стефана в Вене (2000), стала пусковым механизмом знаменитого венского протеста деятелей культуры против прихода к власти правой партии Йорга Хайдера. Еще раньше в 1988 г. Томас Бернхардт ответил драмой «Площадь героев» на избрание президентом Австрии Курта Вальдхайма, имевшего нацистское прошлое. Лауреат Нобелевской премии по литературе, Эльфрида Елинек, часто критикует консервативную Австрийскую партию свободы (FPÖ), а в романе «Дикость. О! Дикая природа! Берегись!» (1985) Елинек обрушивается на австрийских социал-демократов (SPÖ) за их толерантность по отношению к консервативным силам в стране. Формой памяти о холокосте в Австрии можно считать роман «Благодаря моей матери» (1998) Шушаны Рабиновичи, который основан на травматических воспоминаниях о еврейском гетто в литовском Вильнюсе и описывает депортацию в концлагерь Штуттхоф близ польского города Гданьск. Австрийское искусство нового тысячелетия претендует на роль источника коллективной памяти. В дополнение к теме холокоста, благодаря писателям и художникам с мигрантским прошлым, прозвучала тема беженцев из Восточной Европы, к которой обращаются Радек Кнапп, Димитрий Динев и другие, представляют эту литературу например выходцы из России Владимир Вертлиб и Юлия Рабинович.

Дискурс холокоста чрезвычайно влиятелен в австрийском кинематографе, а также в кинематографе стран, вовлеченных в орбиту австрийского искусства. Среди самых свежих примеров — фильм словацкого режиссера Мартина Шулика «Переводчик» (2018) об Австрии и Словакии во время Второй мировой войны.

Ключевые слова: Австрия, история, современное искусство, Вторая мировая война

Eva Höhn
Matej Bel University in Banska Bystrica, Slovakia

Ľudmila Mešková
Matej Bel University in Banska Bystrica, Slovakia

Theme of the World War II in the Contemporary Art of Austria: the Political Voice of Art

Art is an excellent opportunity to understand other images of the world, it freely crosses national and political boundaries, breaks down the canons and stereotypes of perception. Many contemporary theoretical approaches (semiotics, theory of cultural memory) move the limits of the canon and are involved in a broad political discourse.

Art is, along with historiography, the largest reservoir of the nation's memory. It influences the creation of its identity and is a separate form of relationship to the past (Jan Assmann, Aleida Assmann), including sounds like a powerful political voice in the modern struggle for the interpretation of the recent past associated with the traumatic experience of World War II. It is the medium through which society, depending on the current situation, redefines history. In our opinion it is precisely at this point where the contribution of cultural theory to social practice lies. If we regard culture as a source of information, it is by interpreting cultural memory that we can participate in forming our historical, social, religious or moral assumptions of a particular culture.

The social discourse of the Holocaust and the Second World War, which was reinforced in Western Europe at the end of the 20th century, will also give rise to art. A great part of this process is due to the current Austrian literature. The voice of the art in Austria grows in power always when conservative, right-wing forces are on the rise. The installation of Wolfgang Keller "…who threw the first stone" near the wall of St. Stephen's Cathedral in Vienna (2000) became the trigger mechanism of the famous Viennese protest of cultural activists against the coming to power of Jörg Haiders' right-wing party. Earlier, in 1988, writer

Thomas Bernhard responded with his play Heldenplatz to the affair of Austrian President Kurt Waldheim. The Nobel Prize winner for literature, Elfriede Jelinek, often criticizes the Austrian right-wing party FPÖ in her work. An example is her work "Oh Wildness! Oh Schutz for ihr!" (1985) and she also criticizes the Austrian social democrat party (SPÖ) for excessive tolerance towards conservative forces in the country. Another testimony of the Holocaust in Austria is the book "Dank meiner Mutter" (1998) by Schoschana Rabinovici, where she describes her traumatic memories of the Jewish ghetto in Vilnius, Lithuania, as well as the subsequent deportation to the Stutthof concentration camp near the Polish town Gdansk. The Austrian New Millennium literature is also a source of collective memory. Besides the Holocaust theme, thanks to writers with a migrant background, the theme of refugees from Eastern Europe emerged. In addition to writers such as Radek Knapp, Dimitré Dinev and others it is, for example, represented also by the Russian authors Vladimir Vertlieb and Julia Rabinowich.

The Holocaust discourse is extraordinary influencial in the Austrian cinema as well as in the cinematography of the countries involved in the orbit of the Austrian art. Among most recent examples are the film by Slovak director Martin Šulík Tlmočník (2018) about Austria and Slovakia during the Second World War.

Keywords: Austria, history, contemporary art, World war II

Берест Валерия Адлеровна
Российский университет дружбы народов, Российская Федерация

Антропология боли в перформантивных практиках Джины Пан: от сакральной традиции к провокации

Джина Пан является одной из первых представительниц так называемого «телесного искусства». Основной темой ее перформансов становятся боль и телесные травмы. Концепт боли находит отражение в искусстве на протяжении столетий: от изображений страданий на средневековых фресках до радикального перформанса XX в., испытывающего границы человеческого тела. Феномен боли имеет сложный и комплексный характер, хотя в исследованиях она чаще всего рассматривается именно в контексте ме-

дицинской практики. По мнению немецкого философа Дитмара Кампера, боль и страдания становятся новым опытом, позволяющим восстановить функции воображения и расширить опыт восприятия и отображения реальности. Для Джины Пан боль — средство социально-политического высказывания, обязательный элемент самопожертвования во имя Другого. Ее художественная практика интенциональна, а субъектом выступает обобщенный образ Другого. Она выстраивает особую образную систему, в которой мотив святого, переживающего особое состояние очищения через призму телесных страданий во имя Другого, становится основополагающим. Перформанс — единственный возможный медиум, переносящий боль одновременно и в область видимого, и в область чувственного. Тело художника становится референтом переживания боли. Перформанс интегрирует боль в реальность, способствуя принятию травм и страданий.

Значительная часть работ Джины Пан основывается на библейских сюжетах, житиях святых и сказаниях о мучениках. Ее проект «Сентиментальные акции» (1973) реконструирует сцену страданий Святого Себастьяна в традициях структуралистского подхода. Мотив креста, страдающее тело мученика, жертвенность образуют серию ссылок и знаков, характеризующих ее художественный язык. В своих художественных практиках Джина Пан балансирует между возможностями перформанса и воплощения «феноменологического тела» художника, с одной стороны, и возможностями визуальной репрезентации ключевых аспектов перформативного акта, с другой, где материальное воплощение — фотографические снимки с четко выверенной позицией видения, становятся самостоятельным элементом воздействия и манипуляции.

Цель художницы — создание особого универсального языка, понятного каждому, вне зависимости от культурного опыта. «Когда я задействую молоко, огонь, кровь и страдания — я восстанавливаю словарь, который может быть понятен повсеместно. Нет языковых барьеров, независимо от того, идет ли речь о Югославии или о Франции».

Тело, включенное в перформативный акт, становится не просто иллюстрацией необходимого контекста, идеи, не просто демонстрирует необходимое, оно являет его собой. Оно есть и средство, и цель, и процесс, и инструмент. Его влияние на присутствующего зрителя обусловлено специфической формой взаимодействия между телами, которая может

быть обозначена в терминологии Э. Фишер-Лихте как интеракция и эмоциональное инфицирование.

Ключевые слова: телесность, перформанс, боль, страдание, воспроизводимость, Джина Пан, Дитмар Кампер

Valeriia Berest
Peoples' Friendship University of Russia (RUDN University), Russian Federation

The Anthropology of Pain in Gina Pane's Performances: From Sacred Tradition to Provocation

Gina Pane is one of the first representatives of the so-called "body art" in France. The main subject of her performances is pain and different body injuries. The concept of pain is reflected in art throughout the centuries: from images of suffering on the medieval frescoes to a radical performance of the 20th century, testing the boundaries of the human body. The phenomenon of pain is complex and usually analyzed within the context of medical practices. According to the German philosopher Dietmar Kamper, pain and suffering are becoming a new experience, allowing us to restore the functions of imagination, expand the experience of perception and reflection of the reality. For Gina Pane, pain is a means of social and political statement, an indispensable element of self-sacrifice in the name of the Other. Her artistic practice is intentional, and its subject is a generalized figure of the Other. It builds a special imagination system in which the motif of the Saint, who experiences a special state of purification through the prism of bodily suffering in the name of the Other, becomes fundamental. Performance is the only possible medium that can transfer the pain into visible and sensory forms. The artist's body becomes a referent of the experience of pain. Performance integrates pain into reality, facilitating the acceptance of trauma and suffering. Much of Gina Pane's works are based on biblical stories, saints' and martyrs' vitae. Her project "Sentimental Actions" (1973) reconstructs the scene of St. Sebastian's suffering due to the structuralist approach. The motif of the cross, suffering body of the martyr form a series of references and signs characterizing her artistic language. In her artistic practices, Gina Pan balances between the possibilities of performance and the embodiment of the artist's

"phenomenological body" and the possibilities of visual representation of the key aspects of the performance act itself, where the material embodiment — photographic images with a clearly aligned vision — becomes an independent element of impact and manipulation.

The artist's goal is to create a special cross-functional language, regardless of any cultural experience. "When I use milk, fire, blood and suffering — I restore a dictionary that can be understood everywhere. There are no language barriers, regardless of whether it is in Yugoslavia or France".

The body in the performance is not just an illustration of the context, or idea, and it is not just a form of demonstration of what is necessary, but it presents itself. It is both a means, a goal, a process and an instrument. Its influence on the viewer is based on the specific form of interaction between bodies, which can be identified in E. Fischer-Lichte's terms as an interaction and emotional infection.

Keywords: corporeality, performance, pain, suffering, Gina Pane, Dietmar Kamper, reproducibility

Губарева Оксана Витальевна
Российский институт истории искусств, Российская Федерация

Границы личного и соборного в искусстве иконы

Под произведением искусства современное искусствоведение подразумевает осмысленное авторское творчество. С XX в. авторское и личное начинает превалировать над эстетическим. Современный культ творческой личности никак не соединяется с творчеством древнерусского иконописца, который не подписывал свои работы и стремился запечатлеть в них надчеловеческий эстетический идеал. Сложившая в настоящий момент система исследования и интерпретации икон (иконология и иконография), действительно, не предполагает рассмотрение иконописных образов как самостоятельных художественных феноменов.

Краеугольным камнем догмата иконопочитания является утверждение того, что Образ Божий не имеет собственного материального бытия и раскрывается только в индивидуальных чертах конкретного человека. Поэтому православная культура с самого начала отказалась от обезличенной

универсальности. Признание неповторимости человеческой личности и личного Богообщения является отличительной чертой христианства. Без признания личного творческого участия иконописца в создании художественного образа иконы принципы их двуединства, антиномичности, синергийности и символизма, называемые иконологией, неизбежно должны привести к догматизации иконописной изобразительной системы. Что сейчас и происходит.

Сложилась теоретическая база для полного запрета на развитие иконописного искусства. Хотя в реальной истории иконописи о попытках создания универсального стиля можно говорить только со второй половины XVI в. иконы непрестанно менялись, и произведения, написанные разными художниками, в разных странах, в разное время на одну и ту же тему сильно отличаются и по стилю, и по богословскому смыслу.

Утверждение второстепенности художественного языка икон, его вторичности по отношению к литургической функции, нарушает гармонию трихотомии этого искусства: материальную составляющую (тело), художественную (душу) и литургическую (дух).

Как произведение искусства икона многие века формировала эстетический вкус человека, воспитывала его эмоционально, играла важнейшую этическую и интеллектуальную роль, была образцом творческого мастерства. Отказ от попыток создания теоретической базы иконописания как искусства ведет к уравниванию шедевров, ремесленных поделок, копий и стилизаций. Кроме того, перестав быть искусством, икона теряет свою миссионерскую функцию, так как в глазах невоцерковленной части населения превращается в часть массовой культуры.

Ключевые слова: теория иконописи, искусство иконы, методология

Oksana Gubareva
Russian Institute of History of Arts, Russian Federation

The Limits of Personal and Universal in the Art of Icon

The modern art criticism defines work of art as a product of meaningful author's creativity. Since the 20th century the author's and personal begins to pre-

vail over aesthetic. The modern cult of a creative person does not connect in any way to works of an Old Russian icon painter who did not sign the works and sought to perpetuate more than human esthetic ideal. The contemporary system of a research and interpretation of icons (both in iconology and an iconography), does not imply the consideration of icon-painting images as independent art phenomena.

Cornerstone of icon veneration is the statement that the God's image has no own material life and reveals Himself only in individual traits of the specific person. Therefore, orthodox culture from the very beginning rejected the depersonalized universality. Acknowledgment of the uniqueness of a human person and personal connection to God are distinctive features of Christianity. Without recognition of personal creative participation of an icon painter in creation of an artistic image of an icon the principles of their duality, antinomy, synergy and symbolism within iconology inevitably lead to dogmatization of icon-painting graphic system. And this is what happens now.

There is a theoretical basis developed for a total ban on progress of icon-painting art. Though in a real story of icon painting we can mark decisive attempts to create a universal style only from the second half of the 16th century, icons were very diverse, and the works created by different artists in different countries, at different times on the same subject strongly differ both in style, and in theological sense.

The attempt to dismiss the role of the artistic interpretation in icons is against its liturgical function, breaks harmony in trichotomy of this art: material (body), art (soul), and liturgical (spirit) component.

As a work of art the icon formed aesthetic taste for many centuries, emotionally educated people, played a major ethical and intellectual role, being an example of creative ability. The rejection of attempts to create the theoretical basis for the art of icon painting leads to situation when masterpieces, craft articles, copies and stylizations are put on one level. Moreover, the icon without art can lose its missionary function as in the opinion of the profane spectator it turns merely into a part of mass culture.

Keywords: theory of icon painting, art of icon, methodology

13

Искусство пространства. Границы и горизонты

Art. Space. Borders and Horizons

Кулишова Оксана Викторовна
Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация

Границы и функции архитектурного пространства древнегреческого театра

Театр был неотъемлемой и необходимой частью античного города, принадлежал к числу важнейших общественных построек, несомненно, был включен в «гражданский космос», наряду с храмами, местом народного собрания, булевтерием (зданием совета), дикастерием (зданием суда). Греческий театр, по-видимому, был принципиально новым типом сооружения (самые ранние греческие театры датируются VI в. до н. э.) Основное внимание в докладе уделяется истории, структуре и эстетическому оформлению театрального здания в эпоху классики, когда театр играл особенно заметную роль в общественной жизни древних греков. Прежде всего, автор доклада обращается к театру Диониса в Афинах, к возникновению и истории этого театрального сооружения в отражении письменных и археологических свидетельств.

Специфические черты архитектурного оформления греческого театра были обусловлены, прежде всего, тем обстоятельством, что греческая драма представлялась под открытым небом, при этом театральное сооружение было вписано в окружающий ландшафт. Оно было тесно связано не только с природной средой, но и с архитектурным пространством города, которое оказывалось своего рода грандиозной театральной декорацией.

В центре внимания автора — проблема организации архитектурного пространства театрального здания, интерес к изучению которого в последние десятилетия заметно возрос под влиянием как структуралистских подходов, так и «пространственной семиотики». Рассматривая основные элементы театрального сооружения — театрон (места для зрителей), орхестру, скену, проскений, автор обращается к особенностям его горизонтальной и вертикальной структуры. Так, последняя явно связана с представлениями о трехуровневом мифологическом пространстве, в котором выделяется верхний (место обитания богов), средний (земля), и нижний мир (подземное царство). Кроме архитектурных элементов,

в создании различных уровней театрального пространства и их эстетическом оформлении большую роль играла машинерия (подъемные и др. машины), а также декорации. Большое внимание в докладе уделяется организации системы входов-выходов, которая, в основных своих частях, сложилась в самый ранний период существования театрального сооружения и также была весьма значима в структуре сценического пространства (как известно, важнейшей характеристикой мифопоэтического сознания является внимание к переходам-границам — порог, дверь, мост, лестница, окно и т. п.). В заключении автор подчеркивает, что символика и семантика театрального пространства и его архитектурного оформления занимала важнейшее место в условном языке театрального перформанса.

Ключевые слова: древнегреческий театр, античная драма, античная мифология, театральный реквизит и машинерия, театр Диониса в Афинах

Oksana Kulishova
Saint Petersburg State University, Russian Federation

Borders and Functions of the Architectural Space of the Ancient Greek Theatre

The theatre was an integral and necessary part of the ancient city, one of the most important public buildings. It was included in the "civic space", with sanctuaries, agora and the popular assembly place, bouleutērion (council house), dikastērion (the courthouse). Greek theatre, apparently, was a fundamentally new type of construction (the earliest Greek theatres date back to the 6th century BC). In the present paper special attention is paid to the history, structure and aesthetic design of the theatre building in the classical epoch, when the theatre played a particularly important role in social life of the ancient Greeks. The paper is based primarily on the analysis of the theatre of Dionysus in Athens, its emergence and history reflected in literary and archaeological sources.

Architectural design of a Greek theatre was determined by the fact that Greek drama was presented in the open air, the theatre building was fitted into the surrounding landscape. It was closely connected not only with the natural

environment, but also with the architectural space of the city, which turned out to be a kind of theatrical scenery.

The paper focuses on the problem of architectural space organisation. Such studies have increased significantly in recent decades under the influence of both structuralist approaches and "spatial semiotics". Considering the basic elements of theatrical facilities — theatron (seats for spectators), orchēstra, skēnē, proskēnion — I turn to the peculiarities of its horizontal and vertical structure. The latter is clearly associated with the idea of a three-level mythological space consisting of the upper world (the habitat of the gods), the middle world (the earth), and the lower (underground) world. In addition to architectural elements, it was machinery (lifting and other machines), as well as decorations that created various levels of theatre space and their aesthetic design.

The paper also examines organization of the system of entrances and exits, formed in the earliest period of the existence of the theatre. It was also very significant in the structure of the stage space (one of the most important characteristic of the mythological consciousness is attention to the transitions-borders — threshold, door, bridge, stairs, window, etc.). The emphasis is on the symbolism and semantics of the theatre space and its architecture design occupying an important place in the special language of Greek theatre performance.

Keywords: ancient Greek theatre, ancient drama, ancient mythology, theatre props and the machinery, the theatre of Dionysus in Athens

Дружинин Алексей Александрович
Российский государственный гуманитарный университет,
Российская Федерация

«Мучения христиан в цирке Нерона» Яна Стыки: история бытования диорамы

В 1899 г. русский журнал «Искусство и художественная промышленность» писал: «Большим успехом пользуется в Варшаве особый вид живописи, которым русские художники совсем не занимаются. Мы говорим о художественных панорамах, для которых в Варшаве выстроено даже специальное цилиндрическое здание весьма внушительных размеров».

Действительно, в конце XIX — начале XX в. знаменитыми польскими живописцами было создано несколько масштабных панорам и диорам, таких как «Переход французских войск через Березину в 1812 году» Ю. Фалата и В. Коссака (1896), «Битва у пирамид» В. Коссака (1901), «Битва под Рацлавицами» (1894), «Голгофа» (1896) и «Мучения христиан в цирке Нерона» (1899). Последние три принадлежат авторству Я. Стыки. Помимо упомянутых мастеров, в качестве помощников в создании этих панорам и диорам активное участие приняли такие известные польские художники конца XIX — первой половины XX века как Я. Станиславский, З. Розвадовский, Т. Попел, М. Вывюрский, Й. Мехоффер, И. Рышкевич. Показы польских панорам проходили в Варшаве, Кракове, Ченстохове, Львове, Берлине, Париже, в нескольких городах Российской империи, и имели большой успех. Но если история создания и бытования этих панорам на территории Польши достаточно подробно изучена польскими исследователями, например, в работах Казимира Ольшанского (Olszanski K. Wojciech Kossak. Wroclaw-Warszawa-Krakow-Gdansk-Lodz, Zaklad Narodowy imienia Ossolinskish Widawnictwo, 1982) и Элжбеты Горецкой (Gorecka E. Panoramy Wojciecha Kossaka i Jana Styki. Muzeum Narodowe we Wroclawiu. Wroclaw, 2000), то их судьба в Российской империи практически не известна. Между тем, произведения стали заметным явлением в культурной жизни ряда городов России начала XX в., и, пожалуй, среди них наиболее выделялась работа Я. Стыки «Мучения христиан в цирке Нерона», созданная во многом под влиянием художественного творчества Г. Семирадского и литературных идей Г. Сенкевича — авторов, пользовавшихся большой популярностью и в среде русской публики. В докладе реконструируется путь пребывания диорамы в городах Российской империи в период 1903–1915 гг.: Киеве, Москве, Одессе, Харькове, Санкт-Петербурге, Ростове-на-Дону, Саратове; приводятся свидетельства неоднозначной оценки художественной критикой того времени этого яркого произведения панорамно-диорамной живописи и выясняется его трагическая судьба.

Ключевые слова: панорама, Диорама, Ян Стыка, ротонда

Alexey Druzhinin
Russian State University for the Humanities, Russian Federation

"The Torment of Christians in Neron's Circus" by Jan Styka: The History of Exposition

In 1899 Russian magazine "Art and Artistic Industry" noted: "Very popular in Warsaw is a kind of painting which Russian artists almost do not practice. We mean artistic panoramas for which a special large cylindrical building was constructed in Warsaw". In actual fact in the end of the 19th — beginning of the 20th centuries several large-scale panoramas and dioramas were created, such as "The Transition of French troops through Berezina in 1812" by J. Falat and W. Kossak (1896), "The Battle of Piramids" by W. Kossak (1901), "The Battle of Raclavice" (1894), "Golgotha" (1896) and "The Torment of Christians in Neron's Circus" (1899). The last three ones were painted by Jan Styka. Apart from the above-mentioned masters, there were other famous Polish artists of the end of the 19th — beginning of the 20th centuries who actively assisted in the creation of them, including J. Stanislawski, T. Popiel, M. Wywiorski, J. Mehoffer, J. Ryzhkiewich, Z. Rozvadowski. Panoramas were on show in Warsaw, Kraków, Częstochowa, Lviv, Berlin, Paris, several cities of the Russian Empire and enjoyed huge success. However, whereas the history of their creation and exposition on the territory of Poland is well studied by Polish researchers, for instance, by Kazimierz Olszanski (Olszanski K. Wojciech Kossak. Wroclaw-Warszawa-Krakow-Gdansk-Lodz, Zaklad Narodowy imienia Ossolinskish Widawnictwo, 1982) and Elzbieta Gorecka (Gorecka E. Panoramy Wojciecha Kossaka i Jana Styki. Muzeum Narodowe we Wroclawiu. Wroclaw, 2000), their destiny in the Russian Empire is almost absolutely obscure. Meanwhile demonstration of these art works became notable cultural events in some Russian cities in the beginning of the 20th century. And presumably, the most remarkable of them was Jan Styka's "Torment of Christians in Neron's Circus" created under the influence of the art of H. Siemiradzki and literary ideas of H. Sienkiewicz — authors who enjoyed wide popularity among Russian public. The paper aims at reconstructing the way of demonstration of the diorama in cities of the Russian Empire in 1903–1915: in Kiev, Moscow, Odessa, Kharkiv, Saint Petersburg, Rostov-on-Don, Saratov. It

offers materials evincing ambiguous estimates of this bright work of panoramic-dioramic art and revealing its tragic fate.

Keywords: panorama, diorama, Jan Styka, Rotunda

Лукаки Аргиро
Греческий открытый университет, Греция

Археологические области в центра Афин и Рима: физические, метафизические и моральные аспекты управления ими

Афины и Рим — два города, которые на протяжении столетий питали коллективную память, воображение и миф. Священная скала афинского Акрополя является глобальным воплощением демократии, классической красоты и городских установлений. Римский форум, как и находящийся поблизости Колизей, объединяет имперскую власть, структурообразующее начало и урбанистическую значимость, а также смерть как зрелище. Они оба оказали сильнейшее влияние на западноевропейскую архитектуру, городское планирование и эстетическую теорию. Им были посвящены отдельные исследования. Имели место и прецедент «войн вкуса» вокруг классицизма Афин и Рима, произошедший в XVIII в. между Винкельманом и Пиранези. Однако сравнение их археологических основ и воздействия, оказываемого ими в наши дни, до сих пор как ни странно отсутствует. Настоящий доклад посвящен хрестоматийным и самым влиятельным местам Афин и Рима и их образам, как физическим, так и метафизическим, а также моральным аспектам включения прошлого в настоящее в двух городах.

Тема весьма актуальна с точки зрения не только теории, но и практики. Практический смысл — то, что Пьер Бурдье назвал “le sens pratique”, — касается целого ряда практических вопросов, таких как эстетическое совершенствование через выделение археологических зон, кинематографическая трактовка археологических ландшафтов Афин и Рима, архитектурно-планировочное расположение городских границ между древними и современными районами, открытие достопамятного места окружающему пространству, его включение в национальные туристические сети,

политика сохранения/сноса как функции времени и многое другое. Их исполнение теперь гарантируется конкретными правилами и хартиями. В докладе рассматриваются следующие вопросы:

- Прошлое и управление им: прозаические и возвышенные элементы
- Сходство и различия между классическими Афинами и Римом
- Формирование плана Акрополя и Афин: греческий археологический контекст
- Рим и формирование плана Рима: итальянский археологический контекст
- Включение достопамятных мест в городское пространство через выделение особых зон: Афины — Рим.
- Путь вперед

Ключевые слова: Афины и Рим, архетипы архитектуры и градостроительства, моральный аспект управления археологическим наследием, археологический ландшафт и кино, археологический ландшафтный дизайна, центральные археологические зоны Афин и Рима

Argyro Loukaki
Hellenic Open University, Greece

Central Archaeological Domains of Athens and Rome: Physical, Metaphysical and Moral Aspects of Their Respective Management

Athens and Rome are two cities that have been nourishing for centuries the global fund of collective memory, imagination and myth. The Sacred Rock of the Athenian Acropolis is the global epitome of democracy, classical beauty and urban constitution. The Roman Forum, alongside the neighbouring Colosseum, unite imperial power, structural prowess and urban relevance, but also death as a spectacle. Both of these domains have deeply shaped western architecture, urban planning and aesthetic theory. Yet, while there have been isolated studies, as well as an 18th-century precedent in terms of art historical wars of taste around the classicism of Athens and Rome between Winckelmann and Piranesi, a comparison between their respective archaeological cores and the present impact thereof is still oddly missing. In view of this omission, this paper contributes to

the exploration of the most iconic classical sites of Athens and Rome and their aspects, both physical and metaphysical, as well as the moral aspects of the incorporation of the past into the present in the two cities.

The contribution is urgently timely not just in terms of theory, but also of practice. A practical sense, what Pierre Bourdieu would call 'le sens pratique', is relevant to a large number of issues such as aesthetic enhancement through archaeological landscaping, the cinematic portrayal of archaeological landscapes of Athens and Rome, the architectural layout of urban boundaries between ancient and modern strata, the opening up of a site to the locality, its inclusion in national tourism networks, the politics of preservation/demolition as a function of time, and more. Their fulfilment is now limited by the adherence to specific regulations and charters. This paper addresses the following:

- The past and its management: Prosaic and sublime elements
- Similarities and differences between classical Athens and Rome
- The Acropolis and Athens planning: The Greek archaeological context
- Rome and Rome planning: The Italian archaeological context
- Incorporation through landscaping: Athens — Rome.
- The way ahead

Keywords: Athens and Rome, sublime archetypes of architecture and planning, moral aspects of the management of archaeological heritage, archaeological landscapes and cinema, archaeological landscaping, central archaeological domains of Athens and Rome

Рамбальди Симоне
Университет Палермо, Италия

«Пограничная» работа: миниатюрный Парфенон Джона Хеннинга

В связи с недавним возобновлением работы Галереи слепков Департамента культуры и Обществ Университета Палермо и новой выставки в ней, в качестве куратора которой выступил автор настоящего доклада, были введены в научный оборот два весьма интересных памятника. Речь идет о гипсовых слепках миниатюрных воспроизведений фризов Пар-

фенона и храма Аполлона в Бассах, созданных в Лондоне шотландским скульптором Джоном Хеннингом в первые десятилетия XIX в. Хеннинг опирался на подлинные барельефы, перевезенные в столицу Великобритании, а в случае с Афинским фризом также на рисунки, запечатлевшие утраченные части. В результате длительной работы эти воспроизведения в миниатюре (фриз Парфенона в размере 1/2000, фриз храма в Бассах в размере 1/1000) были вырезаны в зеркальном отражении на шиферных досках, с которых можно легко изготовить гипсовые слепки. Спрос на них привел к появлению незаконных копий, расходившихся с большой выгодой для торговцев, но сам Хенниг не получил никакой прибыли. Слепки распространились в огромном количестве. Они нашли свое место не только в галереях слепков, но и в интерьерах домов в качестве украшения стен.

Эти артефакты мало привлекали внимание археологов и искусствоведов-античников, однако они представляют значительный интерес по нескольким причинам. Прежде всего они имеют двоякие функции. С одной стороны, они были полезным материалом для изучения (если их приобретали галереи слепков). С другой — они были востребованы как элемент декора (если их помещали в доме). Последнее применение в историко-культурной перспективе особенно интересно. Миниатюрные копии Хеннинга серьезно способствовали распространению знаний о памятниках античности первостепенного значения, «одомашнивая» их благодаря доступной цене. Фризы Парфенона и храма в Бассах, созданные во второй половине V в. до н. э. для важнейших святилищ, таким образом превращались в скромные по размерам белые «плоски», ряды красивых фигур, использовавшиеся для украшения гостиных в частных жилищах.

Эти малые слепки отвечали современным вкусам и идее античности. Хотя они воспроизводили оригиналы с изумительной точностью, острые контуры вырезанных фигур создавали впечатление скорее неоклассическое, нежели подлинно классическое, особенно в тех частях фриза Парфенона, которые не были знакомы автору непосредственно. Таким образом, эти артефакты, будучи достоверными воспроизведениями греческой пластики периода расцвета, в то же время являются типичными «индустриальными» продуктами XIX в.

Работы Хеннига действительно следует признать «пограничными», и при том с разных точек зрения, подразумевая и границы античного

и современного, и искусства и ремесла, и общественного и частного, и познания и развлечения.

Ключевые слова: Парфенон, Бассы, слепки, фриз, традиции классического искусства

Simone Rambaldi
University of Palermo, Italy

A Border Work: The Miniature Parthenon by John Henning

On the occasion of the very recent recovery and new exhibition of the Plaster Casts Gallery belonging to the Department of Cultures and Societies at the University of Palermo in Italy, curated by the proposer of this application, two very interesting pieces have emerged. They are two plaster replicas of the miniaturized reproductions of the Parthenon and Bassae friezes, made in London by the Scottish sculptor and carver John Henning, in the first decades of the 19th century. Henning, for his works, based himself on the original marbles transferred to the British capital and also, in the case of the Athenian frieze, on the drawings of the missing parts. Through a long labour, his reproductions in miniature (on a 1:20 scale for the Parthenon frieze, 1:10 for that of the Temple of Bassae) were carved in reverse into slate slabs, from which plaster casts could easily have got to be sold. A lucrative trade of bootlegged copies arose, but Henning gained nothing by that business. The casts spread in great numbers, not only in the plaster casts galleries, but also inside dwelling houses, as an ornament for walls and chimneys in domestic rooms.

These artefacts, although they have seldom captured the attention of archaeologists and ancient art historians, are of peculiar interest from several points of view. In the first place the casts performed a twofold function: on the one hand they were useful for study (when acquired for academic plaster casts galleries), on the other hand they were used as furnishing elements (when arranged in houses). This latter purpose seems to take on a considerable significance, from a historical and cultural perspective. The miniaturized reproductions by Henning, indeed, spread the knowledge of new-found classical friezes of capital importance, by 'privatizing' them in a sense, because they were affordably priced.

The Parthenon and Bassae friezes, created in the second half of the 5th century BC to decorate two important sacred buildings, one of which was the most venerated temple of Athens, had been so converted into small white 'strips' filled with nice rows of figurines, in order to embellish sitting rooms and lounges in private houses.

The small casts by Henning, furthermore, were suitable for the contemporary taste and idea of ancient art. Despite their astonishing fidelity to the originals, the sharp and chiselled contours of the carved figures emanate an aura more neoclassical than classical, above all in the parts of the Parthenon frieze not directly known by the author. In that we understand how these artefacts, though they are reliable reproductions of sculptures dating from the culminating point of Greek art, are also, at the same time, two typical 'industrial' products of the 19th century.

Henning's work really seems a 'border work', and from manifold points of view: between ancient and modern, art and handicraft, public and private, study and pleasure.

Keywords: Parthenon, Bassae, plaster casts, frieze, tradition of classical art

Петрунина Ольга Евгениевна
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

Ансамбль Старого дворца в Афинах как символ диахронического единства греческой нации

В 1830 г. в результате десятилетней национально-освободительной войны на Балканах образовалось первое независимое от власти османских султанов национальное государство — Греческое королевство. Его столицей в 1834 г. стали Афины, где в 1836 г. началось строительство королевского дворца. Проект монаршей резиденции был разработан Ф. Гертнером в соответствии с пожеланиями короля Людвига I Баварского, чей второй сын Оттон должен был стать королем Греции. Людвиг считался одним из первых филэллинов Европы и уделял огромное внимание развитию греческой государственности.

С самого начала дворцовый комплекс задумывался как объект, выходящий за чисто функциональные границы: он должен был стать элементом государственной идеологии, важную роль в которой играла концепция единства греческой истории с древнейших времен до современности. Решению этой задачи служили все элементы ансамбля: место постройки (Афины), архитектурный стиль (неоклассицизм), внутреннее убранство. Интерьеры дворца были богато украшены живописью. Картины и росписи стен должны были сочетать древнегреческие сюжеты и сцены борьбы греков за независимость от турок.

Значительная часть внутреннего убранства дворца была уничтожена пожарами. После крупнейшего пожара 1909 г. королевская семья переехала в другую резиденцию. С 1929 г. во дворце заседает парламент Греции, для чего внутри были произведены необходимые перестройки. Однако и в этом качестве бывший дворец должен был, как и прежде, иметь символическое значение. Утраченные элементы были дополнены новыми, причем границы национальной истории были расширены от войны за независимость до современности.

Наиболее значимым с этой точки зрения элементом стал сооруженный на площади перед парадным входом дворца памятник Неизвестному солдату, сочетающий элементы разных художественных стилей, а выбитые на нем изречения принадлежат Фукидиду. Памятник задумывался как мемориал греческим воинам, павшим в годы двух Балканских и Первой мировой войны, которые в Греции часто рассматриваются как продолжение войны за независимость. Открытие мемориала состоялось 25 марта 1832 г. У него был зажжен вечный огонь от неугасимой лампады из монастыря Св. Лавры, с которым связано начало национально-освободительной войны 1821 г. Впоследствии значение мемориала было еще более расширено: в число выбитых на нем памятных мест вошли места сражений Второй мировой войны, а также слово «Кипр», напоминающее о героической, но безуспешной борьбе жителей острова за воссоединение с Грецией.

Таким образом, меняя функциональное назначение на протяжении своего полуторавекового существования, ансамбль Старого дворца в Афинах сохранял и расширял свое символическое значение, воплощая в себе диахроническое единство нации с древнейших времен до современности.

Ключевые слова: европейское искусство Нового времени, неоклассицизм в Греции, греческая национальная идея, новогреческие исследования

Olga Petrunina
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

The Old Palace Ensemble in Athens as a Symbol of Diachronic Integrity of the Greek Ethnos

In 1830 the Kingdom of Greece became the first independent national state in the Balkans that gained its freedom from the Ottomans. Its capital was transferred to Athens and in 1836 the construction of the King's palace started there. A Bavarian court architect F. Gärtner designed a project of the future monarch's residence according to the wishes of the king Ludwig I of Bavaria. Ludwig's second son Otto was elected king of independent Greece. Ludwig was considered to be one of the most enthusiastic philhellenes in Europe. He watched statecraft in the country of his dreams and his son very closely.

The palace ensemble was devised as an object exceeding the boundaries of its function. It had to be a component of the state ideology and to contribute to the concept of integrity of the Greek national history. All the parts of the ensemble — place (Athens), style (neoclassicism) and interiors — aimed at this task fulfillment. The interiors were richly decorated with pictures and frescoes. The paintings included different historical scenes from ancient to modern Greek history.

Most of the interiors were destroyed by fire, especially in 1909. After that disastrous fire the Royal family decided to change its residence. Since 1929 the Old palace has belonged to the Parliament of Greece. The building was reconstructed to become the Parliament's residence but it has never lost its symbolism. Destroyed symbolic elements were renewed and the national history borders extended to up to the present day.

The most important of such elements is the Unknown Soldier monument built in front of the main door of the palace. It syncretizes components of different artistic styles. Inscribed on it are Thucydide's maxims. The original aim of the monument was to commemorate the Greeks killed in two Balkan wars and the World War I. These wars are considered to continue the Greek War of

Independence (1821). The inauguration of the monument was held on March 25, 1932. The eternal fire was started out with a sacred icon-lamp of the Agia Lavra monastery linked with the Greek War of Independence, which increased the symbolic meaning of the monument. Later the monument further extended its meaning: its memorial places included the battlefields of the World War II and Cyprus.

So, though the Old palace in Athens was changing its function during its one-and-a-half-century existence, it has kept and increased its symbolism as an embodiment of diachronic wholeness of the Greek ethnos.

Keywords: modern European art, neoclassicism in Greece, Greek national idea, modern Greek studies

Смаголь Оксана Сергеевна
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

Светская архитектура эпохи «мануэлино» в Португалии: своеобразие стиля

Понятие искусства Ренессанса в Португалии, как правило, связывается хронологически с периодом рубежа XV–XVI вв., исторически — с ознаменовавшим это время правлением короля Мануэля I Счастливого (1495–1521), представителя Ависской династии, а стилистически в искусстве, и особенно архитектуре — с расцветом национального стиля мануэлино: своеобразного, синтезировавшего в сложное целое такие составляющие, как местную готическую, испано-мавританскую в форме «платереска», язык символов правящего короля, вобравший как обыкновенные геральдические знаки, так и характерную экзотическую образную пестроту визуального опыта людей, распахнувших сознанию современников новые географические горизонты. Наконец, ренессансную составляющую: как в ее североитальянской форме, так и в североевропейской.

Ключевую роль здесь сыграли и приезжие итальянские мастера (Андреа Сансовино, находившийся в Португалии около 9 лет), и заказчики, вдохновлённые увиденным в Италии (Альфонсу Альбукерке), и местные

руководители архитектурных работ, постоянно контактировавшие с итальянцами на родной земле, в Лиссабоне, на рубеже веков — «новой столице» западного мира, яркой в своей внезапной космополитичности (Антонио Карнейро).

Наряду с такими причудливыми и масштабными порождениями архитектурной мысли, как монастырские сооружения (Жеронимуш, Томар, Пена), одним из ярчайших проявлений искусства мануэлино стали новые предприятия монарха как главного заказчика и местной знати в сфере столичного градостроительства и в возведении и реконструкции отдельных зданий и целых дворцовых комплексов. Главным камнем преткновения на пути понимания и изучения этих памятников сегодня стали последствия природных катастроф: землетрясений в Лиссабоне XVI–XVIII вв. (особенно 1755 г.), стерших с лица земли большинство ренессансных творений эпохи короля Мануэля и письменные источники.

Среди важнейших отечественных исследователей португальского искусства особая роль принадлежит Т. Каптеревой. В западной же историографии ныне на основе художественных и документальных открытий делаются новые попытки реконструкции утраченных памятников и переосмысления перестроенных и сохранившихся (Lawe K., Fernández-González L., Jordan Gschwend A., Flor P.), что создает возможность более комплексного взгляда на светскую архитектуру мануэлино.

В данном случае первой проблемой является попытка условной реконструкции и интерпретации городских комплексов (архитектура Руа Нова в Лиссабоне), королевских дворцов (Королевский дворец на набережной Тежу, Национальный дворец в Синтре, дворец в Эворе) и частных и общественных зданий (госпиталь и каза дос Бикос в Лиссабоне, комплекс в Бакалёа близ Лиссабона) на основе дошедших изображений (панорам, миниатюр, карт), а также сопоставление сведений о королевских проектах и итогов их реализации.

Второй проблемой становится прочтение — где это уместно — названных памятников через призму североитальянских архитектурных традиций с выявлением прочих характерных составляющих португальского ренессанса (темы фасада, портика, двора, свода) с опорой на более наглядное наследие местной культовой архитектуры эпохи.

Третьим аспектом станет интерпретация рассматриваемой светской архитектуры в контексте укрепления национального самосознания и идеи монархической власти в Португалии при Мануэле I.

Ключевые слова: Португалия, Лиссабон, архитектура мануэлино, Королевский дворец, Руа Нова

Oxana Smagol
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

The Manueline Secular Architecture in Portugal: The Specifics of the Style

The Renaissance epoch in Portugal is commonly defined chronologically as a period between the end of the 15th and the beginning of the 16th centuries. Historically it is associated with king Manuel I's reign (1495–1521), and stylistically it is known as the Manueline. It is a capricious, whimsical national style, mingling together contrasting elements and influences such as gothic one, Spanish Plateresque, king Manuel's symbols, encompassing heraldic elements as well as exotic ones, brought thanks to geographical discoveries which opened new horizons. And last but not least, there was a Renaissance element, presented both in Northern Italian form and in Northern European.

Equally important in forming of the style were Italian artists active in Portugal (Andrea Sansovino), local patrons, inspired by impressions from their trips to Italy (Alfonso Albuquerque) and supervisors of construction works, who were constantly in contact with the Italians in Lisbon, a rapidly developing "new center of the world" (Antinio Carneiro).

Along with exuberant monastic architecture (Hieronymites monastery in Belém, Pena monastery in Sintra, convent of Christ in Tomar), the Manueline epoch was marked by new urban development in general, construction and reconstruction of palaces and the whole palace ensembles. Unfortunately, a series of earthquakes of the 16th–18th centuries resulted in a global demolition of local Renaissance monuments and documents.

Among Russian studies on Portuguese art especially noteworthy are T. Kaptereva's works. Nowdays European specialists (K. Lawe, L. Fernández-González,

A. Jordan Gschwend, P. Flor) attempt to reconstruct lost Renaissance monuments on the basis of recent artistic and documantal discoveries. This provides ground for new understanding of Manueline style.

In this case the first problem is to shape a kind of reconstruction and description of Renaissance Lisbon urban ensembles (such as Rua Nova), royal residences (Santos, Royal Palace on the Tagus River Bank, Palace of Sintra, Palace in Evora), private and public buildings (such as Casa dos Bicos, Palace in Bacalhoa), basing on miniatures, maps and paintings.

The second problem is to interpret (in case it is possible) the above-mentioned monuments in the context of Northern Italian Renaissance architectural tradition (facades, porticoes, courts, vaults) talking into account better-preserved religious architecture.

Thirdly, the secular architecture in question is analyzed in context of the problem of national identity and strengthening central power of Manuel I in Portugal.

Keywords: Portugal, Lisbon, the Manueline style architecture, Royal palace, Rua Nova

Соколов Борис Михайлович
Российский государственный гуманитарный университет,
Российская Федерация

Усадьба Замок Ховард в Йоркшире: от сада памяти к героическому пейзажу

В период становления английской системы пейзажного паркостроения, в первой трети XVIII столетия, каждый крупный ансамбль открывал новые художественные средства, которые становились достоянием британского и европейского садового искусства. Уильям Кент создал небольшой парк виллы Чизик, сочетающий черты разных систем: регулярной, пейзажной и «итальянской» (регулярные формы, созданные из природных элементов, такие как зеленая экседра). В Раушеме Кент показал гибкость пейзажной системы, обустроив чрезвычайно неудобный участок и создав «одолженный вид» на соседские земли. Обобщением всех найденных им

средств стал пейзаж усадьбы Стоу, в которой малые сцены перемежаются с широкими открытыми пейзажами.

Другой вариант поисков осуществил Джон Ванбру, архитектор-любитель, входивший в круг творцов «пейзажной революции». Один из его первых пейзажных заказов — усадьба Бленем, созданная для Джона Черчилля, герцога Мальборо на месте Вудстокского замка. Пейзажи Ванбру поразили современников не изяществом и пластичностью, а масштабом и мощью линий, форм и перспектив. Таковы подъездная аллея длиной в три километра, колоссальный палладианский мост, перспективные виды на и от Колонны Мальборо. Пейзаж этот казался столь открытым и неуютным, что в 1760-е годы его формы были смягчены и новые насаждения произведены Ланселотом Брауном, ландшафтным архитектором следующего поколения.

Ванбру хотел создавать пейзажи, простирающиеся до горизонта и включающие в себя героические постройки — храмы, ротонды, памятники. Он уговаривал Мальборо создать погребальную капеллу в духе древнеримских гробниц, однако не добился согласия. Гораздо больший простор для своих идей архитектор получил в йоркширском имении Чарльза Ховарда, который имел личные причины для демонстрации своего вкуса и богатства. С одной стороны, он не наследовал отцовское имение и хотел на развалинах старого замка (отсюда название Castle Howard, «Замок Ховард») создать пейзаж семейной памяти и культа предков. С другой стороны, он занимал высокие посты в правительстве королевы Анны и Георга I и желал показать себя как рачительный помещик, вкладывающий силы и деньги в родной край. После кончины короля Ховард был лишен своих постов, однако его желание создать идеальный пейзаж только усилилось.

Ховард поддерживал масштабные идеи Ванбру, который создал непрерывный пейзаж с огромным дворцом посредине имения, мостом в долине, пирамидой на возвышении и мавзолеем на высоком холме. Парковый мавзолей, построенный после смерти Ванбру его помощником Николасом Хоксмуром, стал первым в новой европейской истории и открыл тему похорон в саду. Уникальные качества пейзажа в Замке Ховард, в котором личная память возвышена до античного величия, получили всеобщее признание. Хотя в большинстве случаев англичане предлагали в качестве образца для пейзажных парков картины Клода Лоррена и Сальватора Розы, этот ландшафт с его простотой, мощными сопоставлениями немногочис-

ленных форм и героическим характером ближе к живописным сценам Никола Пуссена. Хорас Уолпол, автор первой истории английского пейзажного стиля, писал в 1770-х годах: «Никто не сказал мне, что я увижу в единой панораме дворец, город, крепость, храмы на высотах, леса, достойные быть местом пребывания друидов, долины, которые другие леса соединяют с холмами, благороднейшие в мире луга, огражденные половиною неба, и мавзолей, в котором испытываешь соблазн быть похороненным заживо; говоря кратко, я и прежде видал огромные сооружения, но никогда не видел столь изысканных».

* Работа выполнена в рамках проекта «История ландшафтного искусства в контексте национальных культур России, Запада и Востока: теория, практика, перспективы развития», грант РФФИ 18–012–00826.

Ключевые слова: пейзажный парк, искусство Британии, палладианская архитектура

Boris Sokolov
Russian State University for the Humanities, Russian Federation

Castle Howard, North Yorkshire: From a Memory Garden to the Heroic Landscape

At the initial period of the English system of landscaping, the first third of the 18th century, every new and large park introduced new artistic means which were soon adopted in Britain and Europe. William Kent created a small park at Chiswick which combined features of regular, landscape and "Italian" systems (regular structures made out of green forms). In Rousham, Kent demonstrated the flexibility of the natural landscaping, making improvements on a very inconvenient piece of land and creating a "borrowed" view. His remodeling of the landscape of Stowe estate summarized all this inventions, being an evolving sequence of small scenes and wide open views.

John Vanbrough, an amateur architect and a member of the circle of promoters of the natural style, established another version of the landscape park. Blenheim, one of his first commissions, was laid out for John Churchill, Count Malborough, at the place of the old Woodstock castle. Vanbrough's landscape impressed

his contemporaries by its scale and the power of forms rather than by elegance or smoothness. Three kilometers long alley, huge Palladian bridge and distant views from Malboroigh Column are the examples. This setting seemed to be so open and lacking privacy that is was softened and planted over by Lancelote Brown in the 1760s.

Vanbrough wished to create rolling landscapes, incorporating fabriques of heroic mood, such as temples, rotundas and monuments. He tried to persuade Malborough to make a detached funeral chapel in Roman manner, but did not succeed. The architect received much more opportunities at the Yorkshire estate of Charles Howard, who had good reasons to demonstrate his taste and wealth. First, he was not a heir of his father's manor and wished to establish a memorial ancestral landscape on the ruins of the old castle (hence the name of the seat, Castle Howard). On the other hand, Howard had high appointments at the court of Queen Anne and King George I, and presented himself as an exemplary land owner investing in his neighborhood. After the King passed away, he was deprived of his court role, but not of his desire to create an ideal landscape.

Charles Howard adopted Vanbrough's great ideas, giving him an opportunity to create a unified landscape adorned with exquisite palace, Palladian bridge, ancestral memorial in the form of a pyramid, and a Mausoleum, placed on the high hill. This park chapel proved to be the first of the kind in the post-Renaissance Europe, and thus gave way to the idea of the grave in the landscape. Outstanding setting of Castle Howard, where the owner's memorial place took a form of the great Classical landscape, was acclaimed both in Britain and abroad. Though Englishmen usually took paintings by Claude Lorrain of Salvator Rosa as a model for landscaping, the scenes of Castle Howard allude rather to the heroic compositions by Nicola Poussin.

* The research is carried out within a project: "History of the landscape art in the context of national cultures of Russia, countries of the West and the East: theory, practice, historical perspectives", grant of Russian Foundation for Basic Research no. 18–012–00826.

Keywords: landscape park, British art, Palladian architecture

Швидковский Дмитрий Олегович
Московский архитектурный институт (Государственная академия), Российская Федерация

«Дилетанты» и становление европейской архитектуры эпохи Просвещения

Доклад посвящен роли так называемых «дилетантов» в развитии европейской архитектуры эпохи Просвещения. В первую очередь речь идет о роли английского «Общества дилетантов», сформировавшегося к концу 1730-х годов. Их предшественник Ричард Боиль, лорд Берлингтон, собрав в Виченце и Венеции коллекцию подлинных чертежей А. Палладио, существенно повлиял через Кит-Кэт клаб и благодаря собственному примеру на уточнение палладианских образцов в британском зодчестве, обращая особое внимание на античные реконструкции А. Палладио. Наиболее яркая фигура в ранней истории «Общества дилетантов», Фрэнсис Дашвуд, лорд Ле Диспенсер, со значительной группой единомышленников, создавших Общество, инициировал исследования подлинной античной архитектуры вне Италии. Это экспедиции и публикации памятников Бальбека и Пальмиры середины XVIII столетия, «Древности Афин» Д. Стюарта и Н. Реветта, наконец многотомные «Древности Ионии» и «Руины дворца в Сполато» Р. Адама. Результатом этих исследований и публикаций, организованных «дилетантами» стало изменение характера архитектуры английского и европейского классицизма в сторону археологичности и расширения круга античных образцов от подлинных памятников классической Греции до произведений восточного эллинизма. Следующим важнейшим этапом в развитии мышления и деятельности английских «дилетантов» стало соединение возникшей в оксфордском круге философов и эстетиков, последователей лорда Энтони Шефтсбери, теории пейзажного сада, подражавшего естественной природе, и археологически точного античного идеала с учетом отношения к древностям Андреа Палладио. Это соединение быстро распространилось в Германии и Франции благодаря связанным с английскими «дилетантами» людьми, подобными Луи де Жерардену, маркизу де Эрменонвиль, создателю одноименного ансамбля, где жил и был похоронен Ж. Ж. Руссо, или Леопольду Фридриху

Францу герцогу фон Ангальт-Дессау, создателю источника вышеназванных идей в Германии благодаря строительству ансамбля Верлиц и окружающего это поместье миниатюрного «Садового королевства», описанного Э.Т. М. Гофманом. Кузина герцога Леопольда принцесса Ангальт-Цербсткая, более известная под именем императрицы Всероссийской Екатерины Великой, будучи, на наш взгляд, величайшей из «дилетантов» в архитектуре и садовом искусстве Европы эпохи Просвещения не только создала идеологию целой цепи взаимосвязанных ансамблей под Петербургом — от английского Петергофа и Гатчины до Царского села, Павловска, Софии, Александровой дачи и Пеллы — но и внесла идеи, рожденные «дилетантами» эпохи Просвещения, в свой во многом реализованный проект преобразования пространства России и облика ее городов и сельских усадеб.

Ключевые слова: архитектура, Просвещение, неоклассицизм, пейзажный парк, Англия, Франция, Германия, Россия

Dmitry Shvidkovsky
Moscow Architectural Institute (State Academy), Russian Federation

"Dilettanti" and the Developmemt of the European Architecture at the Age of Enlightenment

The paper is devoted to the activity of the so called "dilettanti" in the development of the European architecture at the age of Enlightenment. First of all, it examines the British "Society of Dilettanti" formed at the end of the 1730s. Their predecessor Richard Boyle, Lord Burlington, built up an important collection of the original drawings and sketches of Andrea Palladio in Vicenza and Venice and influenced through the estate owners, members of the famous Kit-Kat club, and by his personal example the improvement and correction of the Palladian ideal in the British architecture paying special attention to the reconstruction of the monuments of the Roman antiquity, made by A. Palladio. The brightest figure in the early history of the "Society of Diletanti", Francis Dashwood, Lord Le Despencer, with a big group of friends and enthusiasts, who created the Society, initiated the investigations of the real architecture of Antiquity outside Italy. The paper describes the expeditions and publications of the middle of the

18th century, which explored the ruins of Baalbec and Palmira, "The Antiquties of Athens" of J. Stuart and N. Revett, multivolume "The Ionian Antiquities" and "The Ruins of the Palace at Spalato" by R. Adam. The results of these studies and publications, organized and financed by the Dilettanti, led to the change of character of the British and European neo-classical architecture in the direction of more correct archeological use of ancient models and the inclusion into the creative mentality of greater number of ancient monuments from the original monuments of classical Greece to the buildings of eastern hellenistic countries. Another extremely important stage in the development of the mentality and activity of the English dilettanti was the combination of the landscape garden theory, born in the Oxford circle of philosophers, linked to Anthony Cooper, Lord Shaftsbury, who proclaimed the necessity to follow the natural beauty, and the archeologically correct architectural ideal of the Antiquity, considering as well the Roman reconstructions of Andrea Palladio. This attitude got rapidly widespread in France and Germany because of the links of people close to the British Diletanti, such as Louis de Girarden, marquis de Ermenonville, the creator of the ensemble of the same name, where for some time J. J. Roussau lived and where he was buried or Leopold Fridrich Franc, Furst und Herzog von Anhalt-Dessau, who provided one of the main sources of the above-mentioned ideas in Germany in the ensemble of Worlitz and the surrounding "Gartenreich", described by E. T. M. Hoffman. The cousine of Herzog Leopold the princess of Anhalt-Zerbst, better known under the name of the Empress of Russia Catherine the Great, whom one may consider to be the greatest dillettanti in architecture and garden art of Europe at the Age of Enlightenment not only invented an ideology of the whole system of ensembles in the environs of St. Petersburg from the English Peterhof and Gatchina to Tsarskoye selo, Pavlovsk, Sofia, Alexandrova datcha and Pella — but she introduced the ideas, created by the dilettanti of the Age of Enlightenment, into her to great degree realized progect of the transformation of the space of the whole Russia and the images of its cities, towns and contry estates.

Keywords: architecture, Enlihtenment, neo-classicism, landscape garden, Britain, France, Germany, Russia

Соколова Мария Васильевна
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

Национальное наследие и стиль в поздневикторианской архитектуре загородного дома

Доклад посвящен изменению представлений о национальном наследии и стиле и его новой интерпретации в поздневикторианской архитектуре загородного дома. На примере творчества Ф. Уэбба и ряда других архитекторов автор стремится показать, как происходит своего рода синтез элементов различных эпох и стилей в одном проекте.

Последние годы царствования королевы Виктории ознаменованы резким изменением ситуации в экономической и общественной жизни страны. Если предшествующие десятилетия, так называемое высоковикторианское время, было своего рода пиком в развитии мощной империи, то начиная с 1880-х годов былое экономическое процветание идет на спад, страна переживает несколько кризисов. Все это не могло не пошатнуть сложившегося к этому времени представления о великом национальном прошлом, находившего отражение и в ориентации на определенные прототипы, в качестве которых избирались памятники тех эпох, которые виделись как своего рода золотой век империи.

Чрезвычайно ярко новые тенденции находят отражение в творчестве Ф. Уэбба. Этот архитектор сознательно отказывается от следования какому-либо определенному стилю. Функциональные задачи и удобство были для него абсолютным приоритетом. Принципиально отказываясь от попытки следовать какому-либо историческому стилю в чистом виде, архитектор охотно использует элементы эпох и стилей, комбинируя их самым неожиданным образом. В результате его дома никогда не выглядят эклектично в силу того, что исходный элемент существенно перерабатывается и ставится в совершенно неожиданный контекст.

В целом в поздневикторианской архитектуре проблема стиля теряет актуальность. Стиль перестает быть своего рода знаком приверженности определенной идеологии. Отношение к нему становится сугубо прагматичным: тот или иной стиль используется в связи с поставленной перед

архитектором задачей или же выбирается заказчиком произвольно зачастую вне всякой связи с контекстом существующей застройки.

Ключевые слова: поздневикторианская архитектура, английский загородный дом, национальное наследие, проблема стиля, Ф. Уэбб

Maria Sokolova
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

National Heritage and Style in Late Victorian Country House Architecture

The article concerns the changing idea of national heritage and its new interpretation in Late Victorian country house architecture. On the example of Ph. Webb and some other architects the author shows that a sort of synthesis is created by combining elements of various epochs and styles in one project.

In the last years of Queen Victoria reign Britain saw definite changes in economic and social life. During the previous epoch, so called High Victorian era, the Empire achieved the climax of its development. From the 1880s on economic prosperity ceased, the country experienced several crises. All that could not but shake previously formed notion of great national past, which was reflected in several architectural prototypes found in epochs seen as Britain's golden age.

Most brightly new tendencies are reflected in Ph. Webb's work. This architect deliberately refuses to follow any definite historical style. Functional task and comfort are certain priorities for him. But refusing to follow any historical style in its "pure form", he often mixes elements of various epochs and styles, forming some sudden combinations.

Even more definitely this tendency can be seen in country house architecture of the very end of Victorian reign, when a country house is no more a center of a flourishing estate, more and more it becomes just a place to spend a week-end. From economic point of view building a country house becomes nonviable. In that situation people who are ready to construct and maintain a house must be either very rich or carried away by that idea. For both categories matters of personal taste are paramount.

Generally, the style problem seems to become secondary in Late Victorian time. Style is no more a sign of certain ideology. The attitude to the style problem becomes more pragmatic. The style of a country house is chosen by an architect and is predestined by functional tasks of the building or it becomes just a matter of owner's taste.

Keywords: late Victorian architecture, English country house, national heritage, problem of style, Ph. Webb

Клименко Юлия Гавриловна
Московский архитектурный институт (Государственная академия), Российская Федерация

Образ площади в московском градостроительстве эпохи классицизма: между проектом и реальностью

Первым проектным планировочным документам, выполненным в рамках программы благоустройства Москвы эпохи классицизма, исполнилось уже более 250 лет. Направленная на организацию регулярного пространства в историческом городе, эта программа подкреплялась государственными указами Екатерины II и Александра I. Утвержденные российскими императорами генеральные проектные планы «Столичного города», несмотря на свое существенное значение, во многом оставались лишь парадными дорогими документами, вычерченными в единственном экземпляре, без выполнения гравированных копий. Не были реализованы ни «Прожектированный план Москвы», разработанный в 1775 г. Особым департаментом Комиссии о каменном строении Санкт-Петербурга и Москвы, ни план реконструкции Москвы Вильяма Гесте, созданный шотландским архитектором в 1813 г. по личному распоряжению Александра I. Впрочем, многие идеи, намеченные в Екатерининском проектном генплане (1775 г.), легли в основу будущей программы преобразования и были осуществлены в XIX столетии. Несмотря на многочисленные исследования по истории создания этих генпланов, их характеристику и анализ, тем не менее, остается ряд тем, которые еще требуют глубокого изучения.

Одним из наиболее сложных вопросов, лежащих в основе этих высочайше согласованных планировочных документов, является попытка разработки системы новых площадей, столь необходимых для регулирования ткани средневекового города. Как самому яркому выражению классицистической идеи в градостроительстве им уделялось существенное внимание. Достаточно вспомнить, что архитектор В. Гесте спроектировал 48 новых площадей после опустошительного пожара, уничтожившего значительную часть застройки Москвы. Однако именно создание таких открытых пространств вызывало наиболее устойчивое противодействие со стороны местных архитектурных органов власти. Причины, по которым намеченные регулярные площади оставались нереализованными, рассматриваются в докладе с привлечением аналитических схем, выполненных автором на основании исторических графических документов и их рабочих копий (из фондов РГИА, РГАДА и ЦГА Москвы). Выявление архитектурных образцов, на которые ориентировались создатели этих проектов, позволяют проследить, как считывались эти идеи исполнителями на практике. Среди важных задач доклада — попытка установить смысловое содержание термина «площадь» и аспекты толкования этого определения представителями различных групп населения той эпохи. Значимость нереализованных проектных замыслов, лежащих в основе исторических документов эпохи классицизма, позволяет объяснить логистику последующих градостроительных реформ и отвечает на вопрос, отчего вплоть до настоящего времени многочисленные перекрестки и пересечения крупных магистралей, не получившие необходимого архитектурного оформления, продолжают называть в Москве «площадями»? Эти и другие указанные положения объясняют значение и актуальность данной темы как для историко-архитектурного понимания эволюции градостроительных принципов классицизма, так и в контексте современных представлений о благоустроенном облике будущего города.

* Исследование выполнено при поддержке гранта РФФИ [Научно-исследовательский российско-швейцарский проект № 16–24–41003 а (м) — Архитектура московского ампира и восстановление Москвы (1813–1843 гг.)].

Ключевые слова: классицизм, история архитектуры и градостроительства, В. Гесте, Н. Легран, благоустройство города

Julia Klimenko
Moscow Architectural Institute (State Academy), Russian Federation

The Image of the Square in the Moscow Urban Planning of the Epoch of Classicism: Between the Project and Reality

The first project planning documents executed within the framework of the improvement of Moscow of the era of classicism, have already celebrated their 250th anniversary. Aimed at organization of a regular space in a historical city, this program was supported by the state decrees of Catherine II and Alexander I. Despite their paramount importance, the general design plans of the Metropolitan City approved by the Russian Emperors remained largely solemn expensive documents which usually were not reproduced in engravings. Neither "Projected Plan of Moscow" of 1775 executed in the Special Department of Commission for the Stone Structure in St. Petersburg and Moscow, nor the plan of Moscow reconstruction of William Hastie of 1813, created by the Scottish architect on the personal order of Alexander I, were realized. Only some of the ideas outlined in Catherine's general plan formed the basis for the future transformation program and were implemented in the 19th century. Despite numerous studies on the history of general plans, there is still a number of topics demanding careful examination.

One of the most difficult problems in the interpretaion of these documents is the development of a system of new squares which is so important for new regulating of a medieval city. Being the most vivid expression of the classicist idea in urban planning, squares were paid much attention. Thus, after a devastating fire of 1812 which destroyed a significant part of Moscow, architect W. Hastie proposed to create 48 new squares. However, the creation of such open spaces faced sustained opposition from local architectural authorities. In the paper the reasons why the planned regular squares were not arranged are illustrated by analytical schemes made by the author on the basis of archival graphic documents and their working copies. It is important to identify the architectural designs used by the architects as models as well as to examine how these ideas were altered in practice. The paper offers an attempt to clarify the meaning of the term "square" in the period in question and its interpretation by the representatives of different groups of the population, the citizens and the administration. The

significance of these unimplemented projects makes it possible to explain the logistics of the further urban development reforms. It also answers the question: why up to the present day numerous intersections of major streets even though they do not form architectural ensembles continue to be called "squares" in Moscow. This problem alongside with other above-mentioned ones explain the significance and relevance of this topic for both the historical and architectural understanding of the evolution of urban planning principles of classicism, as well as in context of present-day discussion about the appearance of the beautiful and comfortable city of the future.

* The research is carried out within a project supported by the Russian Foundation for Basic Research. The Russian-Swiss Research project No. 16–24–41003 а (м) — The Architecture of Moscow Empire Style and the Reconstruction of Moscow (1813–1843).

Keywords: classicism, archtecture and urban history, W. Hastie, N. Legrand, embellishment of town

Новик Алина
Европейский университет в Санкт-Петербурге, Российская Федерация

Оригиналы и копии: круговые панорамы Санкт-Петербурга и Москвы в России и Европе (1800–1830-е годы)

В первые годы XIX в. Европу и Россию захватила мода на новый визуальный аттракцион — круговые панорамы. Гигантские (до 30-ти метров в длину и до 15-ти в высоту), живописные полотна, открывавшие обзор на 360°, совмещали в себе элементы классической живописи, театральной декорации, принципы живописных «обманок» и т. д. и с выдающейся точностью изображали окружающую действительность. Как правило, панорамы изображали города, в которых большинство зрителей могло побывать разве что мысленно. Вместе с тем, иногда такие картины были рассчитаны на два уровня когнитивной реакции аудитории: «не бывавшим» в изображенном городе открывалась возможность ознакомиться с ним, в то время как «бывавшие» приглашались убедиться в достоверности

изображения. В этой связи особенно интересны сюжеты, связанные с экспозицией в Петербурге и Москве панорам, запечатлевших эти два города.

В первой половине XIX в. в российских столицах было продемонстрировано по крайней мере три панорамы Петербурга и одна панорама Москвы. Например, в 1805 г. в Петербурге была выставлена панорама города на Неве, исполненная берлинским художником И. Ф. Тилькером. В 1807 г. она демонстрировалась в Москве в то время как в Петербурге Тилькер уже выставил панораму Москвы. В 1820 г. в Петербурге экспонировалась петербургская же панорама, исполненная венским театральным механиком Й. Штёгером. Годом позднее ее место заняла панорама Санкт-Петербурга неустановленного автора (возможно, Штейнигера). Наконец, в 1834 г. в обеих столицах экспонировалась петербургская панорама, снятая пражским художником И. Лексой с лесов Александровской колонны. Таким образом, все эти произведения были написаны разъезжими иностранными антрепренерами, которые привозили в Россию европейские панорамы. Пользуясь своим пребыванием в стране, они писали с натуры довольно редкие в Европе панорамы российских столиц. Хотя эти произведения исполнялись «на экспорт», иногда их владельцы демонстрировали их и в России, непосредственно перед своим отъездом.

История экспозиции интересующих нас панорам на российской территории мало изучена — возможно, потому что ни одна из них не сохранилась до наших дней. В этой связи мы, во-первых, попытаемся составить представления о панорамах на основе свидетельств, оставленных современниками, а во-вторых попробуем проанализировать специфику их русской рецепции. С этой целью мы обратимся к русской («Санкт-Петербургские ведомости», «Московские ведомости», «Северная пчела», «Вестник Европы», «Отечественные записки» и др.) и европейской периодике (“Zeitung für die elegante Welt”, “Theaterzeitung”, “Magasin Encyclopédique”, “The Universal Magazine”, “Květy”, “Bohemia” и др.). Наконец, обращение к иностранным источникам позволит нам продемонстрировать, как панорамы Санкт-Петербурга и Москвы были приняты в Европе.

Ключевые слова: круговая панорама, панорамное видение, визуальная культура XIX в., история культурных контактов России и Европы

Alina Novik
European University at Saint-Petersburg, Russian Federation

Originals and Copies: Circular Panoramas of St. Petersburg and Moscow in Russia and Europe (the 1800–1830s)

In the first years of the 19th century, circular panoramas, a newly invented visual attraction, came into fashion in Europe and in Russia. The giant (up to 30 meters in length and up to 15 meters in height), 360° painted views that combined the elements of classical painting, theatrical scenery, trompe-l'œil principles, etc. depicted surrounding reality with outstanding accuracy. Panoramas usually depicted the cities where most of the spectators could be transferred only in their imagination. Nevertheless, some pictures presupposed two levels of the audience's cognitive reaction: those visitors who had never been to the depicted city were given the opportunity to get acquainted with it while those who had been there before were invited to verify the authenticity of the image. In this regard, it might be especially interesting to refer to the episodes related to the exposure of the panoramas of St. Petersburg and Moscow in these two cities.

At least three panoramas of St. Petersburg and one of Moscow were demonstrated in the cities during the first half of the 19th century. For example, a panorama of the city on the Neva painted by J. F. Tielker, an artist from Berlin, was first exhibited in St. Petersburg in 1805. Two years later it was transferred to Moscow; simultaneously, Tielker exhibited his panorama of Moscow in St. Petersburg. Another panorama of St. Petersburg was performed by a Viennese theatrical mechanic J. Stöger and exhibited in the city in 1820. A year later it was replaced by a panorama of St. Petersburg by an unknown author (possibly, Steiniger). Finally, a panorama of St. Petersburg taken by J. Lexa, an artist from Prague, from the scaffolding of the Alexander Column was exposed first in St. Petersburg and then in Moscow in 1834. All these works were performed by traveling foreign entrepreneurs who transferred European panoramas into Russia. Taking the advantage of staying in the country they often painted panoramas of the Russian capitals, which were quite rare in Europe. Although foreigners planned to display these panoramas abroad, sometimes they demonstrated them in Russia just before their departure.

The history of these panoramas has not been sufficiently studied, probably because none of them is preserved until now. Basing on the evidence left by contemporaries, I will try, above all, to provide the idea of how the panoramas looked like and, secondly, to analyse the specifics of their Russian reception. To this end, I will refer to the Russian ("Sankt-Peterburgskie Vedomosti" [St. Petersburg News], "Moskovskie Vedomosti" [Moscow News], "Severnaya Pchela" [Northern Bee], "Vestnik Evropy" [Herald of Europe], "Otechestvennye zapiski" [Notes of the Fatherland], etc.) and European periodicals ("Zeitung für die elegante Welt", "Theaterzeitung", "Magasin Encyclopédique", "The Universal Magazine", "Květy", "Bohemia", etc.). Finally, the data gathered from the foreign sources will allow me to demonstrate how the panoramas of St. Petersburg and Moscow were perceived in Europe.

Keywords: circular panorama, panoramic vision, the 19th-century visual culture, the history of cultural contacts between Russia and Europe

Павленко Ксения
Корнеллский университет, США

Имперские стремления против социальной реальности: строительство Гельсингфорса как столицы Великого княжества Финляндского

В докладе рассматривается вопрос о том, как националистические мотивы, имперское господство и концепция центра и периферии использовались в историческом дискурсе в отношении Европы XIX в. Изучение Финляндии XIX в. отмечает значительную динамику вокруг финского националистического романтизма и российского имперского господства. Эта доминирующая энергия исторически затмила важные события, произошедшие в предыдущей половине века. Период с 1809 по 1855 г. вызвал глубокие сдвиги в культурной и политической жизни в регионе. В 1809 г. финская территория стала частью Российской империи после нескольких столетий шведского господства. Столица была переведена из Турку в Хельсинки, а впоследствии этот город под эгидой Российской империи развился как значимый культурный центр, каковым он и остаётся по се-

годняшний день. В этом исследовании анализируется культурное и транснациональное значение Финляндии с 1809 по 1855 г., с целью рекомендовать совокупность альтернативных моделей культурной идентичности и исторического времени, предложенных Хоми Бхабхи и Кита Мокси, для изучения Российской империи и ее прилегающих территорий.

Финский националистический романтизм ранее затмил исторический дискурс в отношении этого периода и региона. Конец XIX в. был назван определяющей эпохой в культурной истории Финляндии, и наиболее примечательные события национальной истории были отлично документированы. Однако националистическое романтистское движение имеет решающее значение для современной идентичности Финляндии, период с 1809 по 1855 г. был свидетелем стремительного развития финской столицы и российской толерантности. Финляндия была включена в российскую имперскую систему, одновременно создавая собственные социальные и политические структуры, и оба эти аспекта заслуживают досконального изучения. Архитектура Хельсинки начала XIX в. и деятельность России по ее реконструкции опровергают существующие исторические взгляды, не сосредотачивающие должного внимания на данном периоде.

Географическое и историческое положение Великого княжества Финляндского между двумя конкурирующими империями также порождало многомерные теоретические подходы. В 1809 г. Финляндия была переведена со шведского на российский контроль, и оппозиционные отношения между этими отчетливыми имперскими периодами сосредотачивают внимание на двух имперских державах, а не на самой Финляндии. Как предлагает Бхабха в работе «Приверженность теории» (1988), это исследование стремится «принять и регулировать дифференциальную структуру момента вмешательства, не спеша создать диалектическое единство социального антагонизма противоречия». Исторические мировоззрения, такие как Россия против Швеции или Финляндии против любой империи в стремлении к государственности, не принимают во внимание всей многогранности первой половины XIX в.

Более крупная проблема центра и периферии наиболее очевидна при изучении Сенатской площади. Вносящее огромный вклад в архитектуру неоклассицизма, это место оставалось недостаточно изученным, поскольку неоклассицизм процветал в Западной Европе несколько десятилетий назад. Теория «альтернативных современностей» Мокси обсуждает раз-

личия между культурными событиями в разных географических районах, отходя от господства Западной Европы в изучении визуальной культуры. Данный проект задуман как многоплановый и инклюзивный подход к изучению истории культур, особенно тех, которые, как Восточная Европа, приобретают все большее значение.

Ключевые слова: Великое княжество Финляндское, К.-Л. Энгель, Хельсинки, Российская империя, Хоми Бхабха

Ksenia Pavlenko
Cornell University, USA

Imperial Motivations versus Social Realities: The Construction of Helsinki as a Grand Duchy of the Russian Empire

This paper questions how nationalist narratives, imperial dominance, and the notion of center versus periphery have been employed in historical discourse concerning 19th-century Europe. The study of 19th-century Finland saw significant momentum around Finnish Nationalist Romanticism and Russian imperial dominance. This dominant energy has historically overshadowed momentous events that occurred in the preceding half of the century. The period of 1809 to 1855 gave rise to profound shifts in cultural outlooks and power dynamics in the region. In 1809, Finnish territory became part of the Russian Empire after several centuries of Swedish control. The capital was transferred from Turku to Helsinki, and the city subsequently developed under the aegis of the Russian Empire into the form it still largely holds today. This study analyzes the cultural and transnational significance of Finland from 1809 to 1855, in order to propose the integration of Homi Bhabha and Keith Moxey's alternative models for cultural identity and historic time, respectively, to the study of the Russian Empire and its adjacent territories.

Finnish Nationalist Romanticism has previously eclipsed historical discourse concerning this period and region. The late 19th century has been prioritized as a more definitive epoch in Finland's cultural history, and national, inward-thinking histories have been well documented. While the Nationalist Romanticist movement is crucial to Finland's modern identity, the period from 1809 to 1855

witnessed both the frenetic development of the Finnish capital and Russian tolerance. Finland was incorporated into Russia's imperial system while simultaneously establishing its own social and political outlook, and both of these dimensions should be fully explored. The architecture of early 19th-century Helsinki and the Russian Empire's initiation of its reconstruction disprove existing historical views which fail to focus on this period.

The Grand Duchy of Finland's geographic and historical position between two competing empires has also deterred multidimensional approaches. Finland was transferred from Swedish to Russian control in 1809, and an oppositional relationship between these distinct imperial periods places the focus on the two imperial powers rather than Finland itself. As Bhabha proposes in "Commitment to Theory" (1988), this study seeks to "accept and regulate the differential structure of the moment of intervention without rushing to produce a dialectical unity of the social antagonism of contradiction." Historical outlooks such as Russia against Sweden, or Finland against either empire in its quest for nationhood, detract from the complexities of the first half of the 19th century.

The larger issue of center versus periphery is most apparent in the analysis of Helsinki Senate Square. A formidable contribution to neoclassicist architecture, the site has been understudied since neoclassicism flourished in Western Europe several decades prior. Moxey's theory of "alternative modernities" negotiates the temporal difference between cultural developments in different geographical areas, moving away from the dominance of Western Europe in the analysis of visual culture. This project aims to promote a multidimensional and inclusive approach to examining cultural histories, especially those coming into increasing focus such as Eastern Europe.

Keywords: Grand duchy of Finland, C. L. Engel, Helsinki, Russian empire, Homi Bhabha

Куивалайнен Илкка
Хельсинский университет, Финляндия

Архитектурные фризы, созданные под влиянием античности, в Хельсинки XIX века: культурные горизонты и региональные границы

Античное искусство Греции и Рима на протяжении веков служило источником вдохновения. В архитектуре его влияние можно обнаружить вплоть до мельчайших деталей, в том числе и в архитектуре Хельсинки рубежа XIX–XX вв.

В докладе будут рассмотрены два примера влияния классического искусства на архитектуру Хельсинки. Первый — это фриз неоклассицистического здания Палаты общин. С трех сторон оно украшено фризом, на котором представлена процессия. Создавая его в 1891 г., финский художник-декоративист Саломо Вуорио ориентировался среди прочих памятников на знаменитый фриз Парфенона с изображением панафинейских празднеств. Второй пример — интерьер кинотеатра, первоначально носившего название «Олимпия». Протяженные стены его главного зала декорированы рельефами с изображением дионисийских сцен, созданных из гипса шведским скульптором Тором Стриндбергом. Два образца существенно разнятся в трактовке античных тем и мотивов. Но оба с самого начало были равно открыты для публики, а значит и для общественной критики.

В докладе внимание будет сосредоточено на четырех важнейших моментах. Сначала будет представлен обзор работ, послуживших источником для вышеназванных памятников. Как выяснилось, наравне с античными источниками, их создатели обращались и к более поздним произведениям. И это придает особую значимость анализу различных художественных слоев, особенно на фоне социального устройства Финляндии и в связи с положением дел в области языка, что составляет вторую часть исследования. Конец XIX столетия в Финляндии ознаменовался борьбой между сторонниками преобладания каждого из трех наиболее распространенных в стране языков — исконного финского, шведского, также имевшего там многовековую историю, и русского, привнесенного в начале XIX в. в ходе смены власти. В такой националистической атмосфере фенноманы

настаивали на том, что фриз Палаты общин, более общественно значимый из двух рассматриваемых памятников, должен опираться на национальный эпос — Калевалу. Художественная программа кинотеатра, напротив, была встречена более лояльно. Третья часть работы посвящена разделению мнений в критике. Наконец, рассматривается роль художников и уровень их образования как фактор в выборе тех или иных образцов.

Ключевые слова: античное искусство, современное искусство, классицизм, архитектурный фриз, национализм

Ilkka Kuivalainen
Helsinki University, Finland

Architectural Friezes Inspired by Classical Antiquity in Late 19th Century Helsinki: Cultural Horizons and Local Boundaries

Ancient Greek and Roman art has inspired art throughout the centuries. This can be seen even in the smallest decorative details.

The paper examines such classical influence on Helsinki architecture of the late 19th — early 20th centuries on two notable exmples. The first one is the frieze of the neo-Renaissance-style House of the Estates. A painted frieze runs on three sides of the exterior of the building. Painted by the Finnish decorative painter Salomo Wuorio in 1891, it depictis a procession which is inspired among other works by the great Panathenaic frieze of the Parthenon. The other example examined in this paper is interior of the cinema theatre originally known as Olympia. The long walls of its main hall are decorated with reliefs depicting Dionysiac scenes made of stucco by the Swedish sculptor Tore Strindberg in 1910. These two examples differ significantly in their use of classical themes and motifs, but both are equally open to the public eye — and thus they were open to contemporary criticism.

The study will proceed through four stages. Firstly, I will explore the artistic models for these works. It appears that, in addition to the primary models passed down from antiquity, inspiration was also taken from later international models. Of special interest is the analysis of different artistic layers which involves comparison with the current state of social and linguistic affairs, which comprises

the second part of the study. In the late 19th century there was a struggle in Finland over the role and pre-eminence of its three languages. Finland had a long history as a bilingual country, with both the native Finnish and the Swedish of the later settlers being spoken, while since the early 19th century Russian was introduced after a change in sovereignty. In such a nationalistic atmosphere, the Fennomans believed that the frieze of the House of the Estates, more public of our two examples, should have drawn its inspiration from the national epic, the Kalevala. In contrast, the artistic programme of the cinema was welcomed with less strident criticism. Such a split in current criticism forms the third part of the study. Lastly, the role and qualification of the artists in choosing classical ideas for their works is examined.

Keywords: ancient art, modern art, classicism, architectural frieze, nationalism

Просен Милан
Университет искусств, Белград, Сербия

Эпоха модернити в сербской архитектуре XIX–XX веков

Эпоха модернити имеет весьма яркое выражение в сербской архитектуре, которая несет на себе отпечаток непростых исторических и политических обстоятельств, при которых Сербия развилась с того времени, как стала автономной областью Османской империи, до образования королевства Сербия и затем Королевства сербов, хорватов и словенцев, переименованного в 1929 г. в Югославию. В период с 1830 по 1941 г., трансформируясь из восточного города в современный мегаполис, Белград, государственный административный и культурный центр страны, прошел несколько этапов модернизации своей визуальной идентичности. Это существенно повлияло на архитектуру построенных в данный период общественных и частных зданий, на которых сказались различные, часто противоположные стилистические влияния, связанные с разными концепциями современности. В период до получения автономии и статуса наследственного княжества в 1830 г. заказчики стремились репрезентовать свой статус при помощи модернизированных форм восточно-балканского стиля. А уже через десять лет они обратились к западным образцам. Первый сербский

принц Милош Обренович привез в Сербию австрийского архитектора для строительства Белградского православного собора в стиле позднего дунайского барокко, который уже был преодолен в монархии Габсбургов. Понимание современности в середине XIX в. в Сербии выразилось в рецепции центрально-европейского академизма, прежде всего из Вены, Праги, Мюнхена и Будапешта, из которых прибывают строители-иностранцы и где формируются первые поколения сербских архитекторов. Разрушая культурные и экономические связи с Веной из-за смены правящей династии 1903 г., архитектура Сербии модернизировалось под влиянием Парижа, приняв стиль модерн и стиль Belle Époque. Это особенно характерно для периода после Первой мировой войны, ознаменовавшегося волной российской интеллектуальной эмиграции и ориентацией на Францию, союзника Сербии. С увлечением модернизмом и арт-деко в рамках глобальной тенденции, которая совпала с широкомасштабным строительством и реконструкцией пострадавшей от войны Сербии, процесс модернизации достиг своего пика. Проблема актуальности, последовавшая за изменением курса модернизации, который нередко вступал в противоречие с окружающей средой, сказалась в появлении и развитии локальных своеобразных форм в сербской архитектуре данного периода, которые лучше всего можно оценить сквозь призму реализованного модернити.

Ключевые слова: сербская архитектура, модернити, модернизм, арт-деко, Belle Époque, ар нуво, академизм, Белград

Milan Prosen
University of Art, Belgrade, Serbia

Modernity in Serbian Architecture of 19th and the First Half of 20th Century

The phenomenon of modernity is one of the most expressive tendencies in Serbian architecture, that reflects complicated historical and political circumstances in which Serbia developed since the time when it became an autonomous province of the Ottoman Empire until the formation of the kingdom of Serbia and then the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes, renamed in 1929:

Yugoslavia. In the period from 1830 to 1941, developing from the oriental town to the modern metropolis, Belgrade, its state, administrative and cultural center went through several stages of modernization of its visual identity. Its identity reflected in the architecture of public and private buildings constructed in this period was formed by contrasting stylistic phenomena, involving various concepts of modernity. In the period prior to gaining the privileges of autonomy and hereditary principality in 1830, financially well-positioned investors sought to present their status with the modernized forms of the Oriental-Balkan style, while only a decade later, they would turn toward western influences. The first Serbian prince, Milosh Obrenovich, brought to Serbia an Austrian architect to construct the Belgrade Orthodox Cathedral in the style of the late Danube Baroque that was already overcome in the Habsburg monarchy. The tendency towards the modern expression in mid-19th century in Serbia was expressed by the acceptance of Central European academism, primarily from Vienna, Prague, Munich and Budapest, from which the first foreign builders arrived and where the first generations of Serbian architects were formed. Breaking up cultural and economic ties with Vienna due to the change of the ruling dynasty in 1903, the Serbian architectural expression became modernized under the influence of Paris, accepting the Art Nouveau and the style of Belle Époque. This is especially evident in the period after the First World War, with the arrival of the Russian intellectual emigration, and the educational and artistic orientation towards France, Serbian war ally. With the breakthrough of Modernism and Art Deco as a part of a global trend, which coincided with the widest scope of construction and reconstruction in the war-torn Serbia, this process of modernization reached its peak. The problem of actuality that followed the modernization changes, often conflicted with the environment, influenced the appearance and development of local specific forms in the Serbian architecture of the period in question, which can best be seen through the prism of implemented modernity.

Keywords: Serbian architecture, modernity, Modernism, Art Deco, Belle Époque, Academism, Belgrade, Art Nouveau

Макарова Мария Александровна
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

Образ пространства и границы искусств: живопись и театр 1920–1930 годов

В докладе предлагается вернуться к «эпохе Соборов» (собор как Gesamtkunstwerk, М. В. Алпатов), когда виды искусства были монолитным целым, до процесса расслоения пространства, приведшего к рождению картины, и посмотреть на мастерские Вхутемаса 1920–1930-х годов. Подобно тому, как в свое время проходило обретения языка (перспективы), на котором художник говорил о пространстве, учитывая свой опыт зрительного восприятия: «когда чувство пространства, свойственное северной готике, подкрепленное контактом с архитектурой и особенно со скульптурой, познакомилось с изображением зданий и пейзажа, фрагментарно сохраненным византийской живописью, и на этой основе создало нечто новое и единое» (Э. Панофский). Также, в соотнесении с архитектурой, живописью, скульптурой («синтетический» метод обучения), переходя из мастерской в мастерскую, молодыми художниками Вухтемаса формулировались пространственные решения, реализовавшиеся в различных видах искусства. Свободные пересечения формальных границ видов искусства рождали творчество столь же разноплановое.

Обратимся к опытам художников в живописи и театре 1920–1930 годов: как к учителям, так и ученикам-выпускникам Вхутемаса, сформировавшим объединения «Бытие», «ОСТ», «Метод» и др., а также менее изученному творчеству художников театрально-декорационных мастерских. Театральные работы художников 1920–1930 годов зачастую выносятся на маргиналии культурного процесса, представляясь примечаниями к их живописным работам. Тем не менее, внимание к пространственным решениям — одно из условий разработки теоретического фундамента искусства оформления сцены.

В докладе будет сделана попытка исследовать творчество поколения Вхутемаса, прослеживая путь художника в театре, через фундаментальную категорию искусства — пространство, в том числе следуя тезису:

«Пограничные зоны между искусствами задаются там, где как-то обоснованы или колебание в способах рассмотрения, задаваемых посредством конституирования художественного произведения, или его пространственное размещение» (Д. Фрай, перевод С.С. Ванеяна). Тем более, что внимание к «пограничным» случаям важно как для сущностного определения каждого из рассматриваемых видов искусства, так и для понимания творчества художников этого времени.

Ключевые слова: пространство, живопись, театр, Вхутемас, 1920–1930

Maria Makarova
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

The Image of Space and the Edges of Arts: Painting and Theater of the 1920s–1930s

The report offers an attempt to step back to the Age of Assemblies (Assembly as Gesamtkunstwerk, Mikhail Alpatov), when the Arts were a coherent whole before space lamination which resulted in the birth of the Picture, and to look at the Vkhutemas workshops (Vysshiye Khudozhestvenno-Tekhnicheskiye Masterskiye — "Higher Art and Technical Studios") of the 1920s–1930s from such a viewpoint. Artists once appropriated a language to convey space (perspective) basing on their visual experience: when the sense of the space of the Northern Gothic art in contact with architecture and sculpted figures in particular got acquainted with the pictures of buildings and landscapes (partially kept by the Byzantine painting) and created on this basis something new and unified (Erwin Panofsky). Likewise, young Vkhutemas artists formulated their spatial concepts relating to architecture, painting, sculpture getting from one workshop to another ("synthetic" method of education). These findings were implemented in different kinds of arts. Fluent shifts over the edges of the Arts gave birth to comprehensive œuvre.

It is worth observing the experience of artists in painting and theater in the 1920s–1930s, discussing creative activity of both the masters and their students who formed such unions as "Being", "OST", "Method" etc., alongside with the less known artists who worked for theatre scenery workshops. Theater works of

the 1920s–1930s are widely neglected and mentioned only in relation to artists' painting. Meanwhile particular attention to spatial concepts is a necessary condition for establishing theoretical basis for the art of stage design.

The report aims to explore the œuvre of the Vkhutemas artists and their creative activity in the theater using a fundamental category of Space. It follows the thesis: border areas between the arts are set where either a variation in viewing specified by the constitution of an art work or its location in space is justified (Dagobert Frey). The consideration of such border areas is crucial to define the essence of the arts as well as to understand the œuvre of artists of that time.

Keywords: space, painting, theater, Vkhutemas, 1920s–1930s

Глинтерник Элеонора Михайловна
Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация

Выставки первой трети XX века в Императорской Академии художеств — Ленинградском ВХУТЕИНе

В начале XX в. Императорская Академия художеств была одним из ведущих центров российской художественной жизни. В ее залах регулярно проводились выставки, которые, как правило, вызывали широкий резонанс в обществе, иногда сопровождались изданием каталогов и рецензиями критиков. После событий 1917 г. Академия была несколько раз преобразована, от Петроградских государственных свободных художественно-учебных мастерских до Петроградских высших государственных художественно-технических мастерских, а затем в Петроградский — Ленинградский высший художественно-технический институт. В 1920-х годах ВХУТЕИН по-прежнему сохранил свое значение в качестве одного из центров выставочной деятельности Петрограда-Ленинграда.

Это уникальное тридцатилетие, пришедшееся на перекресток социально-политических и художественных эпох, имело внутренние связующие нити также и в сфере выставочной деятельности. Каталоги, фотографии, отзывы, рецензии позволяют дополнить общую картину взаимодействия,

преемственности традиций и развития отечественного искусства на протяжении рассматриваемого периода.

К сожалению, у нас нет достоверных сведений касательно художественной организации большинства этих выставок с точки зрения экспозиционного искусства. Мы располагаем лишь рекламными материалами и фотодокументами, которые позволяют воссоздать и домыслить, хотя бы в какой-то степени, способы эспонирования и организации выставочного пространства в ту пору.

В числе прошедших выставок в залах Императорской Академии художеств — Ленинградском ВХУТЕИНе особого внимания заслуживают такие, как: «Выставка произведений печати» (1906), «Искусство в книге и плакате», приуроченная к Всероссийскому съезду художников (1911), «Выставка картин художников Петрограда всех направлений» (1923), выставка плаката (1926), выставка АХРРа «Жизнь и быт народов СССР» (1926), «Графическое искусство в СССР. 1917Х1927» и многие другие.

В докладе использованы материалы Научно-библиографического архива Российской Академии художеств, рассматривается история организации выставок, состав участников и экспозиционный подход.

Ключевые слова: Императорская Академия художеств, Научно-библиографический архив Российской Академии художеств, Ленинградский ВХУТЕИН, выставочная деятельность, русское искусство 1900–1930-х годов

Eleonora Glinternik
Saint Petersburg State University, Russian Federation

Exhibitions in the Imperial Academy of Arts — Leningrad VKhUTEIN in the First Third of the 20th Century

In the early 20th century, the Imperial Academy of Arts was one of the leading centers of Russian artistic life. In its halls exhibitions were regularly held, which, as a rule, caused a wide resonance in society, sometimes accompanied by the publication of catalogues and reviews of critics. After the events of 1917, the Academy was reorganized several times, from the Petrograd State Free Artistic and Educational Workshops to the Petrograd Higher State Artistic and Techni-

cal Workshops, and then to the Petrograd-Leningrad Higher Art and Technical Institute. In the 1920s, VKHUTEIN still retained its importance as one of the centers of the exhibition activity of Petrograd-Leningrad.

These unique three decades were at the crossroads of socio-political and artistic epochs and demostrated living links in the field of exhibition activity. Catalogues, photos, reviews allow us to enrich the overall picture of interaction, continuity of traditions and the development of Russian art throughout the period in question.

Unfortunately, we do not have reliable information on the artistic organization of most of these exhibitions in terms of exposition art. We have only advertising materials and photo documents that allow us to recreate, at least to some extent, ways of organizing the exhibition space at that time.

Among the exhibitions held at the Imperial Academy of Arts — the Leningrad VKhUTEIN, especially noteworthy are the following ones: "The Exhibition of Works of the Press" (1906), "The Art in Book and Poster", timed to the All-Russian Congress of Artists (1911), "Exhibition of Petrograd Artists of All Directions" (1923), poster exhibition (1926), AHRR (Association of Artists of Revolutionary Russia) exhibition "Life and the Way of Life of the Peoples of the USSR" (1926), "Graphic art in the USSR. 1917X1927" etc.

The paper is based on the materials of the Scientific Bibliographic Archive of the Russian Academy of Art and examines the history of the organization of exhibitions, lists of participants and approach to arranging exposition.

Keywords: Imperial Academy of Arts, Scientific and Bibliographic Archive of the Russian Academy of Arts, Leningrad VKhUTEIN, exhibition activity, Russian art of the 1900–1930s

Гусева Анастасия Сергеева
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

Новые горизонты в политическом фотомонтаже 1920-х годов

Политический фотомонтаж через призму творчества ведущего художника 1920-х годов Г. Г. Клуциса. В первой четверти XX в. существовало

много ограничений для развития искусства — как государственных, так и технологических. Но в то же время было и много благоприятных для искусства возможностей, например, создание государственного рынка искусства и поддержка от партии. Для развития жанра политического фотомонтажа были открыты новые горизонты.

Во-первых, общедоступными стали персональные фотоаппараты, во-вторых, наладили работу типографии, что помогло производственному искусству стать массовым. Толчком к развитию многих живописных теорий стали научные открытия в сфере строения человеческого глаза и распознавания цвета. Конечно, все это осложнялось тяжелой послереволюционной ситуацией: голод, самоутверждение властей, некоторые запреты в искусстве.

Авангардом политического фотомонтажа выступили Г. Клуцис, С. Сенькин, В. Кулагина и др. Они развили новый метод в искусстве и смогли совершить это только благодаря смене политического режима после революции и развитию производственного искусства. Фотомонтаж — революционный язык искусства, стал результатом творческих поисков авангарда и соединил в себе технологические достижения начала XX в. Анализ работ Густава Клуциса показывает, что на всем протяжении развития политической линии в работах развитие жанра фотомонтажа начиналось с более простых работ, экспериментов с цветом, формой и текстом. С развитием фотографии в живописи выяснилось, что фотография имеет свои возможности и нужны новые методы работы с ней. Г. Клуцис развил формы и методы политического фотомонтажа, учитывая запросы нового времени. Искусство теперь определялось агитационными задачами и необходимостью тиражирования. Открытия и обоснование своих экспериментов в искусстве Г. Клуцис сформулировал в докладах и работах 1930-х годов. Посвященные постоянному поиску новых средств выразительности, в частности экспериментам с пространством и передачей движения, теоретические работы художника помогли собрать и структурировать задачи, методы и приемы политического фотомонтажа.

Ключевые слова: Клуцис, Густав Клуцис, плакат, политический плакат, фотомонтаж, политический фотомонтаж, 1920, советское искусство

Anastasia Guseva
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

New Horizons in Political Photomontage of the 1920s

The article exmines the development of political photomontage on the example of its leading proponent, Gustav Klucis. In the 1920s photomontage suffered from both limitations imposed by the government and technological problems. At the same time there were many opportunities, such as the creation of market for new art, and support from the government. New perspectives were opened for political photomontage. The development of the genre was catalysed by technological progress: personal cameras became available, functioning of typographies was improved. This made art mass production. The creation of new painting theories was triggered by new data about eye structure and the development of color studies. However, the situation was complicated by hunger which followed the Revolution and government's attempts to to assert their authority and some limitations put on art. The avant-garde of political photomontage was represented by G. Klucis, S. Senkin, and V. Kulagina. They developed a new method in art which became possible only thanks to new political circumstances.

Photomontage is a revolutionary artistic language, which was a result of avant-garde experiments in art and technological progress of beginning of the 20th century. Analysis of Gustav Klucis's works shows that the development of photomontage started from simple works and experiments with colour, form and text. The usage of photography in painting made it clear that it has its own specific language and requires new methods of work. Art was formed by agitation tasks and the necessity of making copies.

The theoretical basis of his experiments in art was described by G. Klucis in reports and works of the 1930s. Dedicated to incessant search for new methods of expression, and experiments with space and expression of movement in particular, his theoretical works helped to collect and structure his aims, methods and practice.

Keywords: Klucis, Gustav Klucis, posters, political posters, photomontage, political photomontage, 1920, Soviet art

Борзова Екатерина Викторовна
Государственный Русский музей, Российская Федерация

Когда горизонты творчества сильнее территориальных границ (поздняя графика С. М. Эйзенштейна)

Фильмы С. Эйзенштейна заслонили другие сферы его творчества, в частности рисунки, которые он создавал с 1914 г. и до самой смерти в 1948 г. Они не были предназначены для последующего воплощения в театре или кино, а потому являются наиболее точным отображением внутреннего мира автора.

Всю графику Эйзенштейна можно условно разделить на два периода: ранний (до поездки за границу в 1928 г.) и поздний (после возвращения в СССР в 1932 г.). Последний представляет больший интерес ввиду жанрового и стилистического разнообразия. В Европе и США мастер знакомился с произведениями современного ему искусства; в Мексике — традиционной культурой. Это полностью перевернуло его представления о творчестве: стиль работ меняется кардинально. Кроме того, Эйзенштейн остается верен «упадническим» традициями и после введения в стране единого соцреалистического метода в искусстве, то есть начала фактического преследования инакомыслия. Художник старается сохранить творческую свободу и осмыслить разнообразные тенденции. Но в каждом жанре это происходит по-разному.

Сюжетно-тематическая картина является основной в графике указанного периода. Тяготеющую к западному модернизму форму Эйзенштейн наполняет содержанием, в котором узнаются советские черты. Святые мученики на сборах в армии, герои мифов в очереди за продуктами — художник совмещает вечное и сиюминутное, высокое и низкое, подчеркивая тем самым абсурдность (де-факто сюрреализм) окружающей его действительности. При этом автор в качестве основного средства выразительности использует линию, то резкую и четкую, то плавную и едва заметную. Он обобщает контуры фигур, экспериментирует с ракурсами и отходит от линейной перспективы.

В жанре «ню» Эйзенштейн визуализирует свои мысли относительно границ свободы в личном пространстве каждого человека. Передавая те-

лесность точечным включением красного цвета, мастер развивает «линию Родена» в искусстве: внутреннее напряжение при общей статичности фигур. Его обнаженные далеки от культа здоровья, принятого в искусстве 1930-х годов. Композиции рисунков (точка обзора, наслоение планов) часто переосмысливают каноны латиноамериканской культуры.

Продолжает работать Эйзенштейн и в жанре портрета, хотя в академическом понимании его зарисовки являются шаржами на знакомых людей. Вместо подробной детализации — акцент на запоминающихся чертах внешности. Художник не льстит модели, не стремится изобразить ее «похожей» (работы А. Герасимова или И. Бродского). Ему ближе графический экспрессионизм О. Дикса или Г. Гросса: эмоциональность, характерность, острота. Гротеск становится главным средством выразительности.

Таким образом, можно считать позднюю графику С. Эйзенштейна уникальным явлением отечественного искусства 1930–1940-х годов. Созданная в условиях тотального контроля и цензуры, она представляет собой авторское переосмысление западных тенденций в искусстве.

Ключевые слова: графика, соцреализм, Эйзенштейн, модернизм, линия, цвет

Ekaterina Borzova
State Russian Museum, Russian Federation

When the Horizons of Creativity are Stronger than the Territorial Boundaries (Late Drawings of S. Eisenstein)

The films of Sergey Eisenstein obscured other spheres of his work, in particular the drawings which he created from 1914 until his death in 1948. Meanwhile the drawings were not intended for later incorporation in the theater or cinema, and therefore are the most accurate representation of the author's inner world.

The graphis oeuvre of Eisenstein can be divided into two periods: the early one (before a trip abroad in 1928) and the late one (after his returning to the USSR in 1932). The latter is of greater interest due to genre and stylistic diversity. While in Europe and the USA the master got acquainted with the works of contemporary art, in Mexico he got familiar with the traditional culture. This completely altered his ideas about creativity: the style of work changes dramat-

ically. In addition, Eisenstein remains faithful to the "decadent" traditions after the introduction of a single Soviet realistic method in art in the country, which was, in fact, the beginning of the actual persecution of dissent. The artist tries to preserve creative freedom and comprehend a variety of trends. But in different genres this happens in different ways.

The subject-thematic picture is the main one in the graphic of the indicated period. In formal decisions Eisenstein is gravitating toward western modernism, however he fills the form with content in which Soviet features are recognized. Holy martyrs at training camps, heroes of myths in the queue for food — the artist combines the eternal and the ephemeral, the high and the low, thereby emphasizing the absurdity (de facto surrealism) of the surrounding reality. At the same time, the author uses the line as the main expressive means, sharp and clear, then smooth and barely noticeable. He generalizes the contours of figures, experiments with angles and rejects the linear perspective.

In the genre nude Eisenstein visualizes his thoughts about the boundaries of freedom and the personal space of each person. Transmitting corporeality with a point inclusion of red color, the master develops the "Rodin line" in art: the internal tension is combimed with the general static of the figures. His naked figures are far from the cult of health, accepted in the art of the 1930s. In the compositions of his drawings (point of view, layering plans) he often redefines the canons of Latin American culture.

Eisenstein continues to work in portrait genre, although in academic sense his sketches are caricatures of familiar people. Instead of attention to details they demonstrate emphasis on memorable features. The artist does not flatter his models, does not seek to catch similarity (the works of A. Gerasimov or I. Brodsky). He is closer to the graphic expressionism of O. Dix or G. Gross: the same emotionality and sharpness. Grotesque becomes the main means of expressiveness.

Thus, we can consider the late drawings of S. Eisenstein as a unique phenomenon of Russian art of the 1930–1940s. Created under the conditions of total control and censorship, they represent an author's rethinking of Western trends in art.

Keywords: drawing, soviet realism, Eisenstein, modern art, line, colour

Жукова Евгения Сергеевна
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

Клуб на Стромынке Константина Мельникова: границы реставрационного вмешательства и проблема переосмысления формы в XXI веке

Рабочий клуб — явление, пребывавшее во второй половине 1920-х годов на пике популярности, в XXI в. стало лишь частью истории. При этом новаторская для своего времени, экспериментальная архитектура и сегодня выделяется на улицах городов, и уже перед современным человеком стоит задача определения границ реставрационного вмешательства и новых горизонтов для эксплуатации зданий этой архитектуры.

Доклад изучает не только проблему соотношения формы и ее содержания, но также самого метода работы с архитектурой заданного периода, а именно анализа комплекса событий на всем протяжении истории здания: от изменений в планировке до колористического решения фасадов. Для создания максимально полной картины всех изменений с течением времени исследование опирается на широкий спектр информационных источников: начиная от дневников архитектора и статей о клубе времен строительства здания и введения в эксплуатацию (конца 1920-х — 1930-х), заканчивая публикациями, посвященными последним ремонтно-реставрационным работам и работе театра в первые после открытия здания два сезона.

В пространстве рабочего клуба на Стромынке сегодня расположен театр. Константин Мельников также занимался проблемой театрального пространства в рамках других сооружений. Этот момент не остался без внимания, и в современном, измененном под нужды театра зале клуба ряд планировочных решений заставляет вспомнить такие проекты архитектора, как перестройка Камерного театра Александра Таирова и утопический проект театра МОСПС. В свою очередь театр Р. Виктюка наследует традиции мастеров начала XX в. — А. Таирова и В. Мейерхольда, за счет чего синтез архитектуры и наполнившего ее нового содержания может быть рассмотрен под новым ракурсом.

Здание клуба Русакова союза коммунальников сегодня является результатом ремонтно-реставрационного варианта восстановления и приспособления формы под новое содержание. С одной стороны, в итоге был сформирован интересный синтез новаторских форм архитектуры К. Мельникова и пластического театра Р. Виктюка. С другой стороны, существует иной вариант взаимодействия с архитектурой авангарда — проведение научной реставрации с восстановлением утерянных в ходе истории здания первоначальных элементов, что позволяет памятнику претендовать на международный протекторат.

Ключевые слова: архитектура, реставрация, авангард, театр

Evgenia Zhukova
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

The Rusakov Workers' Club by Konstantin Melnikov: Borders of Renovation and New Horizons of Revisioning the Shape in the 21st Century

The 1920s were the heyday of the phenomenon of workers' club. Today it is just a part of history. However, the innovative experimental buildings designed to house them still tower in city streets. Therefore, we face the challenge of choosing restoration methods and new horizons of the management of these buildings.

This report not only addreses the problem of relationship of form and function, but also the very method of research of the architecture of Soviet avant-garde, which implies analysis of the full complex of changes throughout the whole history of building from the beginning of its design until the present day, from modifications made to the layout of an edifice to its coloristic decision. To create a comprehensive picture of the state of building, the present study covers a wide range of information sources including the architects' diary records and articles on Rusakov's workers club on Staromynka in Moscow designed by Konstantin Melnikov since the time of its construction and start of its usage as well as publications on recent restoration and reconstruction and the present-day usage of the building as a theatre.

Today the building of Rusakov workers' club houses Roman Viktyuk's theatre. Its director Roman Viktyuk developed his unique synthetic non-canonical style under the influence of eminent directors of the 20th century: Alexander Tairov and Vsevolod Meyerhold. Architect Konstantin Melnikov who was the contemporary of the latter is known not only for his workers' clubs and garage buildings, but also for creating thatre space inside other buildings. He was working with Alexander Tairov on a reconstruction project of Kamerny Theatre in Moscow and created a non-realized project of the Theatre of Moscow Provincial Council of Trade Unions (MGSPS). As Viktyuk's theatre continues the traditions of Tairov and Meyerhold, the problem of form and function in case of Rusakov's Club could be approached from a new angle.

Today the building is the result of a non-scientific way of restoration, i.e. reconstruction and adaptation for theatre needs. On the one hand, it creates an interesting combination of avant-garde architecture and the theatre which inherits the avant-garde tradition and revisions it. On the other hand, there is an alternative way to save such type of buildings — scientific restoration and conservation which offers an opportunity to claim for an international protectorate status.

Keywords: architecture, restoration, avant-garde, theatre

Васильева Анна Владимировна
Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства, Российская Федерация

Трансформация подходов к построению композиций фасадов московских жилых домов в 1930-е годы (от первой к третьей пятилетке)

Период 1930-х годов, несмотря на значительное количество научных трудов, посвященных советской архитектуре межвоенного времени, в том числе и жилищному строительству, на сегодняшний день представляется изученным неравномерно. Наиболее освещенной, благодаря трудам С. О. Хан-Магомедова, А. В. Иконникова, В. Э. Хазановой, М. И. Астафьевой-Длугач, И. А. Казуся, А. Н. Селивановой, Н. Н. Броновицкой и многих других, представляется первая половина периода, когда происходил

переход от лаконичной архитектуры авангарда к курсу на «освоение архитектурного наследия». Архитектуре второй половины 1930-х годов посвящено существенно меньшее количество исследований, в которых рассматриваются преимущественно локальные вопросы и лишь косвенно затрагиваются проблемы жилищной архитектуры. Вместе с там рассмотрение периода 1930-х годов как целостного этапа, который, в свою очередь, делится на несколько периодов, связанных с колебаниями политического и экономического курса, пятилетними планами развития народного хозяйства, представляется новым и крайне важным для понимания истоков современного городского жилищного строительства. Именно в этот период, после выделения Москвы в самостоятельную административно-хозяйственную единицу в июне 1931 г., были заложены и начали реализовываться принципы, сформировавшие современный облик центральных районов столицы и многих ключевых магистралей. Для формирования этого облика важное значение имели не только принципы организации застройки магистралей и районов, но и принципы построения композиций фасадов зданий, которые помогали собирать застройку в единый ансамбль или способствовали визуальному выделению здания из окружения. Несмотря на происходившее в этот период динамичное формирование единой образно-стилистической линии советской архитектуры, при детальном поэтапном рассмотрении композиций фасадов жилых домов можно выделить несколько параллельно существовавших образно-стилистических линий. Сопоставление опубликованных проектов и материалов профессиональных обсуждений новых жилых домов того периода, в том числе и из архивных фондов, позволило выявить следующие направления: 1) наиболее распространенной была ордерно-декоративная (классическая) линия, характеризовавшаяся построением композиции фасада с цитированием классических прототипов или непосредственным применением ордерных деталей (колонны, пилястры, арки с замковыми камнями, наличники окон, выносные карнизы с кронштейнами, балюстрады); 2) ордерно-тектоническая линия, основанная на творческом осмыслении ордера как системы пропорций, несущих и несомых частей, с целью эстетического выражения функционально-планировочной структуры жилого дома. Эта линия характеризовалась усложнением пластики поверхности стены, сочетанием функциональных и декоративных элементов; 3) функционально-пластическая линия, для которой было

характерно построение композиции исключительно функциональными элементами с их пластическим усложнением; 4) функциональная линия (характерными деталями были угловое и «лежачее» остекление, протяженные и угловые балконы, выступающие объемы выходов на плоские крыши); 5) традиционная линия с минимальным количеством декоративных и функциональных элементов на плоском поле стены, перекликающаяся с дореволюционным опытом массового строительства. Таким образом, период 1930-х годов можно рассматривать как целостный этап с параллельно существовавшими принципами построения композиции фасадов, каждый из которых претерпел определенную эволюцию.

Ключевые слова: жилищная архитектура, композиционные приемы, советская архитектура, 1930-е, образно-стилистические линии

Anna Vasileva
Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning, Russian Federation

Transformation of Approaches to the Composition of Facades of Moscow Houses in the 1930s (from the First to the Third Five-Year Plan)

The period of the 1930s, despite a considerable number of scientific works devoted to the Soviet architecture of the interwar period, including housing construction, has not yet been comprehensively studied. The most thoroughly examined, thanks to the works of S. O. Khan-Magomedov, A. V. Ikonnikova, V. E. Khazanova, M. I. Astafieva-Dlugach, I. A. Kazusya, A. N. Selivanova, N. H. Bronovitskaia and many others, is the first half of the period, when a transition from the laconic architecture of the avant-garde to the course of "mastering the architectural heritage" took place. The architecture of the second half of the 1930s has so far attracted less attention. Most of the studies deal primarily with local issues and only indirectly address the problems of housing architecture. Meanwhile it is extremely important for understanding of the origins of modern urban housing to explore the period of the 1930s as an integral stage, which is divided into several periods connected with fluctuations in the political

and economic course, five-year plans for the development of the national economy. It was during this period, after proclaiming Moscow an independent administrative and economic unit in June 1931, that the principles that formed the modern look of its central districts and many key highways were established and started to be used. For the overall look of the city not only the principles of constructing roads and areas matter, but also the principles of composition of facades of the buildings, which help to unite them into the ensemble or, vice versa, to distinguish a particular from the surrounding. Despite the general trend towards forming single stylistic line of Soviet architecture, it is still possible to discern several parallel tendencies in composition of facades. Comparison of published projects and materials of professional discussions on new living houses of that period, including those from archival funds, allows us to classify them as following. 1) The most common was the decorative order line (or classical line), characterized by the construction of the composition of the facade with citation of classical prototypes or direct application of the order details (columns, pilasters, arches with keystones, window frames etc.). 2) Tectonic order line, based on creative understanding of the order as a system of proportions with the aim of aesthetic expression of the functional and planning structure of the house. This line was characterized by the complexity of the plastic wall surface, a combination of functional and decorative elements. 3) Functional plastic line, which was characterized by constructing the composition exclusively of functional elements which were complicated and elaborated. 4) Functional line (characteristic details were angular and "reclining" glazing, extended and angular balconies, protruding volumes of exits to flat roofs). 5) Traditional line with a minimum number of decorative and functional elements on a flat wall field, evocative of pre-revolutionary experience of mass construction. Thus, the period of the 1930s can be considered as an integral stage with co-existing various principles of building the composition of facades, each of which underwent a certain evolution.

Keywords: housing architecture, compositional techniques, Soviet architecture, 1930s, stylistic lines

Валуев Демьян Валерьевич
Смоленский государственный университет, Российская Федерация

«Это было данью архитектурным исканиям …». Судьба памятников архитектуры конструктивизма в Смоленске

В эпоху первых пятилеток Смоленск пережил масштабную перестройку, связанную с превращением его в административный и промышленный центр крупной Западной области. За десятилетие из сравнительно небольшого купеческого и мещанского городка он превратился в средний по размерам индустриальный город. Значительные изменения претерпел его облик. Был построен ряд административных, производственных и жилых зданий, которые формировали новое лицо города. Те из них, которые возводились на рубеже 1920-х-30-х, создавались в модном для своего времени стиле конструктивизма. В путеводителе по Смоленску, изданном в 1933 г., отмечалось: «Последние годы городского строительства обогатили Смоленск целым рядом больших сооружений гражданской архитектуры, ярко отражающей современный характер техники и стиля (конструктивизм)». В их числе были и уникальные образцы этого архитектурного направления. Например, семиэтажный дом-коммуна жилищного кооператива «Труд», построенный по проекту О. А. Вутке и ставший первым высотным строением Смоленска. Генеральный план Смоленска разрабатывавшийся с середины 1920-х под руководством академика А. В. Щусева и неоднократно корректировавшийся на протяжении 1930-х, изначально предусматривал застройку города конструктивистскими зданиями. Однако уже с самого момента появления данные постройки, прежде всего из-за скупости и лаконизма оформления вызывали неоднозначную реакцию как со стороны рядовых жителей Смоленска, так и со стороны представителей местной власти. Критиковали их и некоторые местные архитекторы. Наиболее серьезной критике подвергался Дом Советов, построенный в самом центре города по проекту С. А. Ильинской. Он представлял собой, по сути, четырехэтажную бетонную коробку без каких-либо элементов декора. Критика значительно усилилась после осуждения конструктивизма на самом высоком уровне. Во второй половине 1930-х звучали предложения о переоформлении некоторых строений, «уродующих об-

лик города», прежде всего Дома Советов. После Великой Отечественной войны, когда большинство зданий в центре Смоленска превратилось в руины, конструктивистские постройки часто восстанавливали в формах неоклассицизма. Тем не менее, ряд ярких памятников конструктивизма (дом-коммуна, дом имени «Героев Железного потока») сохранился до сегодняшнего дня практически в своем первозданном виде. Они представляют собой уникальные свидетельства экспериментов в культурной и социальной сферах, имевших место в период «великого перелома».

Ключевые слова: архитектура, конструктивизм, дом-коммуна, Дом Советов, первые пятилетки, Смоленск

Demyan Valuev
Smolensk State University, Russian Federation

“This Was a Tribute to the Architectural Quest…». The Fate of Architectural Monuments of Constructivism in Smolensk

In the era of the first five-year plans, Smolensk experienced a large-scale restructuring, connected with its transformation into an administrative and industrial center of a large Western region. Over a decade, from a relatively small merchant and middle-class town, it turned into an average industrial city. Its look underwent significant changes. A number of administrative, industrial and residential buildings were constructed, this formed the new face of the city. In the 1920s and 30s edificies were created in a fashionable style of constructivism. The guide to Smolensk, published in 1933, noted: “Recent years of urban construction enriched Smolensk with a number of large civil buildings that clearly reflect the modern nature of technology and style (constructivism)”. Among them were unique examples of this architectural direction, such as a seven-storey House-commune of the housing cooperative “Trud”, built by O. A. Wutke, which became the first high-rise structure of Smolensk. The general plan of Smolensk was being worked out since the mid-1920s under the supervision of A. V. Shchusev. Initially it presupposed constructivist buildings, but was modified several times in the 1930s. From the very beginning laconic constructivist buildings provoked ambiguous reactions amongt both ordinary residents of

Smolensk and representatives of local authorities. Local architects also criticised them. The subject of critical opprobrium was the House of Soviets, which was built in the very center of the city to the design of S. A. Ilinsky. It was, in fact, a four-storey concrete box without any decorative elements. Criticism increased after the condemnation of constructivism at the state level. In the second half of the 1930s there were proposals to redecorate some buildings "disfiguring the face of the city", especially the House of Soviets. After the Great Patriotic War, when most buildings in the center of Smolensk were ruined, many constructivist buildings were rebuilt in the forms of neoclassicism. Nevertheless, a number of bright monuments of constructivism (the House-commune, the House of "Heroes of the Iron Stream") are preserved to the present day in they original design. They are unique evidence of social and cultural experiments that took place during the period of "great breakthrough".

Keywords: architecture, constructivism, communal house, House of Soviets, the first five-year plans, Smolensk

Бурая Инна Викторовна
Поволжский государственный университет сервиса,
Российская Федерация

О границах современного вторжения в архитектурно-планировочную структуру города эпохи послевоенного модернизма (на примере Тольятти)

Новые города, основанные в СССР во второй половине XX в., сегодня являются объектом пристального интереса историков архитектуры. Их малая исследованность, наряду с другими причинами, приводит к включению в архитектурно-планировочные и пространственные структуры модернистского города современных объектов, неадекватных особенностям наследия.

В период строительства Волжского автомобильного завода (ВАЗ) и жилого района при нем Тольятти награждали эпитетом «город будущего». В значительной степени это являлось пропагандистским приемом, который помогал привлечь на крупную стройку и автозавод большое коли-

чество необходимых кадров, но не только. Автоград должен был «стать примером для широкого распространения всего прогрессивного, что появляется в строительной практике, в проектных и научно-исследовательских институтах страны». Строительство первой очереди нового района Тольятти пришлось на рубеж 1960–1970-х годов. Его особенность заключалась не в наличии ряда зданий, интересных с точки зрения художественных ожиданий времени, а в комплексности решения задач и достаточно высоком уровне исполнения не только общественных сооружений, но и массовой жилой застройки. Именно этот эффект был необходим: создание целостного идеального слепка достижений советской архитектуры и градостроительства, дающего возможность продемонстрировать результативность управленческой деятельности на высшем государственном уровне. Если бы не диссонирующие вторжения в центральную эспланаду Автозаводского района и прилегающее к ней пространство, произошедшие в последние годы, эту часть Тольятти можно было бы считать архитектурно-градостроительным заповедником советского модернизма.

Причины неудачных, иногда катастрофических по своим негативным последствиям, вторжений в историко-градостроительную среду Тольятти различны. Среди них отметим упрощенное представление о ценности модернистского наследия, когда достойными сохранения признаются только отдельные общественные здания, запроектированные специалистами столичных институтов. Доказать необходимость корректного отношения к пространственно-планировочным структурам, в силу их «невидимости» и потому «эфемерности», проблематично: это те элементы города, которые может увидеть только специалист, тогда как сегодня на должность руководителя департамента архитектуры и градостроительства, случается, назначают тех, кто не имеет профессиональной подготовки. Другие причины сложившейся негативной ситуации — недостаточная изученность архитектурно-градостроительного наследия модернизма в Тольятти и отсутствие воли к тому, чтобы сохранять и развивать город в органической связи с первоначальным замыслом, когда трансформации являются логичным продолжением развития архитектоники модернистского урбанистического ландшафта, не противоречат его природе. Проблему современных включений в среду конкретного градостроительного объекта эпохи послевоенного модернизма автор доклада проанализирует

с точки зрения историко-культурных, семантических, морфологических и стилистических аспектов.

Ключевые слова: новые советские города, градостроительство послевоенного модернизма, ценности архитектурно-планировочной структуры города, Тольятти

Inna Buraya
Volga Region State University of Service, Russian Federation

On the Borders of the Modern Invasion into Architectural and Planning Structure of the City of an Era of Postwar Modernism (on the Example of Togliatti)

New cities founded in the USSR in the second half of the 20th century today are the object of great interest of researchers. The fact that they are so far insufficiently studied, along with other reasons, is the cause of inclusion into the architectural and planning structure of the city of modern facilities, unfitting with the surrounding.

During the construction of the Volga automobile plant (VAZ) and residential area around it, the epithet "city of the future" was attached to Togliatti. To a large extent, this was a propaganda device that helped to attract necessary personnel to a large automobile plant. In addition, the city was to "become an example for wide distribution of all progressive innovations which appear in building practice, as well as in design and research institutes of the country". It was not only a number of architecturally interesting edifices, but also a comprehensive approach and a sufficiently high level of construction of mass building that distinguished Togliatti. It is exactly the effect that was expected: the creation of a holistic ideal mold of all the achievements of Soviet architecture and urban planning, which makes it possible to demonstrate the effectiveness of management activities at the highest state level. Escept for the recent discordant intrusions into the Central Esplanade of the Avtozavodsky district and the adjacent space, this part of Togliatti could be considered an architectural and urban reserve of Soviet modernism.

The reasons for such inappropriate incursions into the historical and urban environment of Togliatti are different. Among them is a simplified representation of the value of modernist heritage, when only separate public buildings designed by specialists from the capital's institutions are recognized as worthy of preservation. To prove the necessity of careful attitude to space-planning structures is rather difficult because of their "invisibility" and therefore being considered "ephemeral". The value of such elements of the city can be estimated only by a specialist. However, nowdays at the head of the departments of architecture and urban planning are often people lacking special architectural education. Another reason for the negative situation is the lack of knowledge of the architectural and urban heritage of modernism in Togliatti and passive attitude to the problem of developing the city in organic connection with its original plan, aspiring to make every transformation consistent with the cherished heritage.

Keywords: new Soviet cities, urban planning of post-war modernism, value of architectural and planning structure of the city

Саргсян Лилит Грачьяевна
Музей русского искусства в Ереване (коллекция профессора Арама Абрамяна), Армения

Между политическим и эстетическим: «оттепель» и армянская живопись (отрывки художественной критики 1950-х годов)

Спустя более чем четверть века после развала СССР обращение к проблемам советского искусства не теряет актуальности. В наши дни особенно возрос интерес к одному из наиболее интересных и противоречивых явлений советской общественно-политической и художественной жизни — «оттепели». В докладе рассматриваются особенности хрущевских преобразований и их влияние на искусство. Впервые освещается тема отражения этих явлений в искусстве Армении. Основываясь на документальном материале художественной критики 1950-х годов, на фактологическом материале обширной декадной выставки армянского искусства в июне 1956 г. в Москве, мы рассматриваем исконные черты армянской живописи в контексте художественных преобразований оттепели, про-

слеживаем противостояние сюжетности, повествовательности, социальности и повседневности как главных установок «хрущевского соцреализма». Упомянутая выставка стала вехой не только в истории армянского искусства, но и имела общесоюзное значение. С постколониальной точки зрения она была «смотром», «сдачей экзамена», «отчетом» (лексика тех лет) художников союзной республики центру, но одновременно большинство представленных на ней работ позиционировали национальную идентичность, что было четко артикулировано и самими апологетами официального искусства из центра. В период правления Хрущева ссылка на «ленинскую национальную политику» была на повестке дня и активно муссировалась в искусстве. Эта противоречивая тенденция в подтексте скрывала прежнюю колониальную политику в отношении культуры и искусства союзных республик.

В статье намечаются основные векторы, определившие небывалый взлет армянской живописи 1950–60-х годов: с одной стороны — глубоко заложенные корни импрессионизма и некоторых модернистских направлений в синтезе с традиционным пантеистическим, обобщенно-философским художественным мышлением и, с другой стороны, ставшая возможной артикуляция темы национальной истории, в частности — геноцида западных армян в Османской империи в 1915 г. Две картины, представленные на декадной выставке армянского искусства, ставшие знаковыми не только для национальной, но и общесоветской живописи эпохи «оттепели», оказались в центре внимания общественности и специалистов и вызвали бурную полемику на страницах прессы, которая подробно рассматривается в статье. Это известная картина Ованнеса Зардаряна «Весна» (1956, ГТГ) и «Комитас. Последняя ночь» Саркиса Мурадяна (1956, НГА). Если первая как результат многолетних поисков автора открыла новую страницу в жанре советского тематического пейзажа и была признана первой ласточкой армянской оттепельной живописи, то вторая стала откровением в идейно-тематическом смысле: образ композитора Комитаса впервые предстал как обобщенный символ геноцида. Автор основывается, в частности, на двух статьях — Раффи Ованнисяна «Сюжет на полотне» («Советакан арвест» (“Советское искусство”), Ереван, 1956, № 6. На армянском языке) и Бориса Йогансона «Образ — венец живописи. Из отчета, данного о работах армянских художников» («Советакан арвест» (“Советское искусство”), Ереван, 1956, № 7–8. На армянском языке). Акцентируются

высказывания авторов этих статей в защиту демократизации искусства, свободы выбора художника, против ограничений в тематическом жанре и др. Особенно важны изречения Йогансона в защиту этюдного пейзажа в армянской живописи как «феномена свободы» (А. Бобриков) в противовес изжитой официальной тематической картине.

Ключевые слова: оттепель, хрущевские реформы, живопись оттепели, армянская живопись, декада армянского искусства 1956, Ованнес Зардарян, Саргис Мурадян

Lilit Sargsyan
Yerevan Museum of Russian Art (collection of professor Aram Abrahamyan), Armenia

Between Political and Aesthetical: Armenian Painting in the Context of the "Thaw" (Passages from the Pages of Soviet Art Criticism in the 1950s)

The paper explores the changes in Armenian art and new generation of artists within the Soviet painting which emerged as the result of Khrushchev reforms in the 1950s. Examining the critical texts on art of the time, it offers an attempt to view the indirect resistance of Armenian painting to that state of affairs as well as its accent on the national background. The author of the article observes the "national policy" conducted by the communist party in art management and interprets it as cultural colonization.

The article outlines the main vectors determining the unprecedented rise of the Armenian painting of the 1950s and 1960s: on the one hand, the deep roots of impressionism and some modernist trends in synthesis with traditional pantheistic, generalized philosophical artistic thinking, and, on the other hand, possible articulation of the theme of national history, in particular — the genocide of the Armenians in the Ottoman Empire in 1915.

The article is based on the analysis of a number of outstanding "thaw" pieces by Hovhannes Zardaryan and Sargis Muradyan in particular, and the exhibition of Armenian painting within the frameworks of the "Decade of the Armenian Art and Literature" held in Moscow in 1956. If the first artist as a result of many

years of searching opened a new page in the genre of the Soviet thematic landscape and was recognized as a pioneer of Armenian thaw painting, the second one became a revelation in the ideological and thematic sense: the image of the composer Komitas first appeared as a generalized symbol of the genocide. The author refers, in particular, to two articles — "The Plot in the Canvas" by Raffi Hovhannisyan ("Sovetakan Arvest" ("Soviet art"), Yerevan, 1956, No. 6, in Armenian) and "Image — the Crown of Painting. From the Report Given about the Works of Armenian Artists" by Boris Yoganson ("Sovetakan Arvest" ("Soviet art"), Yerevan, 1956, No. 7–8, in Armenian). The present paper emphasizes the statements made in the forementioned articles in defense of the democratization of art, freedom of choice of the artist, against the limits in the thematic genre, etc. Especially important are Johansson's words in defense of the etude landscape in Armenian painting as the "phenomenon of freedom" (A. Bobrikov), in contrast to the obsolete official thematic picture.

Keywords: thaw, Khruschev's reforms, thaw painting, Armenian painting, decade of Armenian art 1956, Hovhannes Zardaryan, Sargis Muradyan

Любимова Дарья Владиславовна
Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация

Блок-секционный метод строительства в Ленинграде: экспериментальное панельное типовое жилое строительство и проекты первых серий 1965–1975 годов

Окончательный переход к индустриальному типовому жилому строительству в СССР произошел в 1955 г. (постановление «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве»). Типизации подвергался целый дом, хотя уже накануне хрущевских реформ было ясно, что стандартизировать необходимо жилые секции. Разработка блок-секций началась в середине 1960-х годов в Ленинграде в мастерской № 12 Ленпроекта. Новый этап эволюции типового домостроения в Ленинграде был связан с реализацией генерального плана города, разработанного в 1966 г.

Переход к блок-секционному методу был закономерным развитием типового жилого строительства. Причиной стал ряд проблем первого этапа домостроения СССР (1955–1963): экономия и нормативная регламентация строительного процесса; высокие темпы морального износа жилья и отсутствие мобильности типового домостроения в ситуации изменения демографических условий; слабый уровень планировки жилых кварталов и низкое качество художественных решений фасадов. Генеральный план развития Ленинграда и его задача — ориентация домов на акваторию Финского залива требовал решения возникших проблем.

Активизация экспериментального строительства в Ленинграде связана с постановлением 1968 г. «О мероприятиях по повышению эффективности работы научных организаций и ускорению использования в народном хозяйстве достижений науки и техники». Диалог о налаживании экспериментального строительства обостряется в Ленгорисполкоме и Ленпроекте. В Ленпроекте публикуется справка «О состоянии экспериментального строительства» и проект «Об улучшении организации экспериментальных работ в жилищном строительстве». Актуальность получает проблема внедрения в производство дополнительного этапа проектирования — экспериментальной проверки.

Первой экспериментальной серией была серия «БС», предусмотренная для застройки квартала № 1 западной части Васильевского острова. Первый экспериментальный проект серии 1966 г. напоминал дома серии 1ЛГ-600 и не имел значительных отличий от предшествующей практики типового домостроения. Он был переработан в связи с задачами повышения уровня архитектурной выразительности серии. Второй реализованный вариант серии «БС» удовлетворил эту потребность. На ее основе в начале 1970-х годов была разработана еще одна серия — 137, для проектирования которой использовался блок-квартирный метод.

Следующей серией была 1ЛГ-600А, базирующаяся на серии 1ЛГ-600. Спроектированный с ее использованием экспериментальный квартал № 28 района Сосновой Поляны представляет собой сочетание точечных башенных домов с длинным, извивающимся корпусом основного дома. Проект идеально вписывается в ландшафт и создает благоприятные условия изоляции внутренних дворов. Несмотря на данный удачный опыт, экспериментальные проекты блок-секций на раннем этапе (1965–1975) в Ле-

нинграде носили скорее прикладной характер, их возможности не были полностью раскрыты.

Ключевые слова: типовое жилое строительство СССР, архитектура Ленинграда, блок-секционное строительство

Daria Luibimova
Saint Petersburg State University, Russian Federation

The Method of Construction with the Use of Sectional Units in Leningrad: Experimental Panel Mass Building and Projects of First Series from 1965 to 1975

The article considers the development of panel mass building with the use of sectional units in Leningrad. The study aims at identifying reasons for the changes in mass building of the USSR in the mid-1960s. Much attention is paid to the experimental projects of construction with the use of sectional units created by the design institutes in Leningrad from 1965 to 1975. The first generation of mass building in USSR (1958–1963) made the whole house the object of standardization. In the mid-1960s the design institutes of Leningrad developed a new construction method with the use of sectional units. The first series were designed by the workshop № 12 of Lenproekt. It included the following series — 137 and 1LG-600A. The first series, which was called "BS", was intended for experimental development of the micro-district № 1 located on the west side of the Vasilevskiy Island. The series I-137 was designed a bit later and was based on the series "BS". The series 1LG-600A began to be produced at the end of 1960. Thanks to such construction experience, the experimental approbation became an additional stage of the production of the series in Leningrad. In addition, many problems, which were characteristic of the first stage of evolution of mass building in the USSR, were solved successfully. The development of the residential areas, consisting of such houses, became more diversified. Moreover, the generally standardised design of section units could nonetheless have slight differences, that is why facades of a house got new look. Thus, the second (1963–1971) and partly the third (1971–1985) generations of mass building in the USSR are connected to the start of production of the section unit.

Keywords: mass housing of USSR, architecture of Leningrad, method of construction using sectional units

Карлова Анастасия Ивановна
Государственный Русский музей, Российская Федерация

Петербургские художники поколения 2010-х годов: тоска по реальности

Новое поколение петербургских художников заявило о себе на российской арт-сцене в 2010-е годы. Несмотря на многообразие художественных подходов, техник, тем, индивидуальных особенностей, их творчество объединяет ряд общих черт. Именно в работах молодых художников 2010-х годов сочетается предельная открытость, вплоть до шокирующей интимности, и холодная отстраненность цифровых технологий. Сами цифровые технологии являются для них равноправными медиа. Они значительно свободнее используют их, будучи людьми, воспитанными в эпоху Интернета и мобильной связи. В то же время они подчас болезненно тяготеют к рукотворности, уникальности, подчеркнутой «самодельности», которые нередко прочитываются как отчаянная попытка поймать ускользающую реальность, утвердить неповторимую индивидуальность живой личности.

В тексте доклада рассматривается творчество молодых петербургских художников и арт-сообществ, анализируются их проекты и выставки. Особое внимание уделяется группе «Север-7», выставке «Сигнал 2014», проекту «Независимая ярмарка современного искусства». Рассматриваются отдельные работы таких художников, как Ася Маракулина, Александра Гарт, Лера Лернер, Иван Тузов, Леонид Цхэ, Марья Дмитриева, Саша Зубрицкая, Анна Андржиевская и др. Выявляется ряд особенностей, отличающих творчество петербургских художников поколения 2010-х годов от произведений художников предшествующего десятилетия, что позволяет рассматривать этот период как отдельный этап развития искусства Санкт-Петербурга.

Среди характерных особенностей искусства десятилетия выделяются: широкое распространение видеоарта как наиболее доступной сегодня

формы фиксации реальности (видео-зарисовки города С. Зубрицкой); новая популярность графики как более камерного искусства в противовес живописи (рисунки Л. Цхэ); всплеск интереса к жанру дневника в визуальном искусстве (работы А. Маракулиной, А. Гарт, С. Зубрицкой); бурное развитие стрит-арта и паблик-арта (металлические конструкции К. Беньковича и др.); появление целой серии выставок, где само пространство становится частью произведений (так называемых site-specific events); активное развитие жанра перформанса в новых формах (творчество группы «Север-7»).

Ключевые слова: петербургское искусство, молодые художники, петербургское искусство поколения 2010-х годов, 2010, поколение 2010-х, современное искусство, искусство Санкт-Петербурга, искусство XXI века, современное русское искусство, русское искусство

Anastasia Karlova
State Russian Museum, Russian Federation

Saint Petersburg Artists of the 2010s Generation: Longing for Reality

The new generation of St. Petersburg artists declared themselves on the art scene in the 2010s. Despite the diversity of art approaches, techniques, themes, individual traits, their oeuvre combines several common features. It is the young artists' works of the 2010s that combine the extreme openness (up to shocking intimacy) with cold detachment of digital technologies. Digital technologies themselves are equal media for them as any other. They feel free to use them, being people raised in the era of the Internet and mobile communications. At the same time, they sometimes painfully gravitate toward uniqueness, emphasized self-design, the quality of being man-made. This tendency can be regarded as a desperate attempt to catch an escaping reality, as a desire to confirm the unique individuality of a living person.

The text of the report examines the creativity of young artists and art communities of St. Petersburg in the 2010s, as well as art projects and exhibitions of the decade. Particular attention is given to: group "North-7", exhibition "Signal 2014", project "Independent Fair of Contemporary Art". The works of the

following artists are being analyzed: Asya Marakulina, Alexandra Gart, Lera Lerner, Ivan Tuzov, Leonid Tshe, Maria Dmitrieva, Sasha Zubritskaya, Anna Andrzhievskaya and others. The number of features that distinguish the works of St. Petersburg artists of the 2010s from works of artists of previous decade are revealed in the text of the report.

This allows us to consider the period as a separate stage in the development of St. Petersburg art. Among the characteristic features of the art of the decade stand out: widespread creation of video art as the most accessible form of fixing reality (video city sketches by S. Zubritskaya); new popularity of graphic art as more intimate art if opposed to painting (drawings by L. Tshe); a surge of interest in the genre of the diary in visual arts (works by A. Marakulina, A. Gart, S. Zubritskaya); rapid development of street art and public art (metal constructions by K. Benkovich); the emergence of a series of exhibitions, where the space itself becomes a part of an artwork (so called site-specific events); active development of new forms of performance (art practices of the group "North-7").

Keywords: St. Petersburg art, young artists, St. Petersburg art of 2010s generation, generation 2010s, contemporary art, arts of Saint-Petersburg, art of 21st century, Russian art of 2010s, Russian contemporary art, Russian art

Пацей Анастасия Владимировна
Музей нонконформистского искусства, Российская Федерация

«Трансфуризм» как формотворчество: о синтезе текста, изображения и звука в произведениях Ры Никоновой, Сергея Сигея, А. Ника, Бориса Констриктора и Бориса Кудрякова

«Трансфуризм» — это яркое авангардное движение, сформировавшееся в отечественном искусстве 1970-х годов и ярко проявившееся в литературе и изобразительном искусстве. Ядром группы трансфуристов, которые также называли себя «транспоэтами», были Сергей Сигей (Сигов), Ры Никонова (Анна Таршис), Борис Констриктор и А. Ник (братья Аксельрод). Наибольшую известность трансфуристам принес самиздатовский журнал «Транспонанс» (1979–1987), в котором публиковались экспериментальные стихотворения, аналитические тексты, рисунки и фотографии.

На примере творчества группы трансфуристов в данном докладе будут рассмотрены междисциплинарные подходы к созданию художественных произведений, а также феномен синтеза различных жанров, медиа и направлений в искусстве второй половины XX в.

В своих работах трансфуристы продолжают и переосмысливают традиции международного наследия авангарда: футуризма, дадаизма, ОБЭРИУ, заумников и др. Их произведения ставят перед собой цель не только преодолеть границы жанров, но и объединить выразительные средства текста, изображения и звука. Так авторы формируют уникальный «трансмедиальный» нарратив, в котором буквенные знаки, цветовые коды и математические алгоритмы становятся частью единого поэтического тела. Помимо этого, транспоэты интегрируют в свои произведения звуковой и тактильный компоненты. Слова, освобожденные от привычной смысловой нагрузки, становятся своего рода графической партитурой, где произносимые слоги формируют звуковое измерение текста. А их книги, попадая в руки читателя, поражают своим необычным дизайном и структурой, заставляя отказаться от привычного автоматизированного перелистывания страниц.

Несмотря на то, что искусство трансфуристов и история этого течения активно изучаются за рубежом, в России их творчество до сих известно лишь узкому кругу специалистов. В декабря 2017 — январе 2018 г. в Музее нонконформистского искусства состоялась выставка «Трансфуризм» — первая попытка представить российскому зрителю направление трансфуризма во всем его многообразии. Наряду с произведениями живописи и графики из музейных и частных собраний в экспозицию вошли редкие архивные материалы: отрывки из рукописных книг, личные вещи и документы, фотографии и видеозаписи.

Выставка была подготовлена в сотрудничестве с Исследовательским центром Восточной Европы при Бременском университете (Германия) и вошла в шорт-лист номинации «Лучший Кураторский Проект 2017 г.» Премии Сергея Курёхина в области современного искусства.

Ключевые слова: трансфуризм, поэзия, авангард, современное искусство, самиздат, нонконформизм, выставки, музей, междисциплинарность, синтез искусств, русское искусство, андеграунд

Anastasia Patsey
Museum of Nonconformist Art, Russian Federation

"Transfurism" as Form-Making: On the Synthesis of Text, Image and Sound in the Works of Ry Nikonova, Sergej Sigej, A. Nik, Boris Konstriktor and Boris Kudriakov

"Transfurism" is a bright avant-garde movement that emerged in Russian art in the 1970s and found expression in literature and visual arts. The core of the Transfurist group (also known as the "Transpoets") included Sergej Sigej (Sigov), Ry Nikonova (Anna Tarshis), Boris Konstriktor (Boris Axelrod) and A. Nik (Nikolai Axelrod). Their most famous project was the Samizdat (self-published) magazine "Transponans" (1979–1987), where they published experimental poetry, analytic texts, drawings and photographs.

Using the art of the transfurists as an example the paper examines multidisciplinary approaches to creating art works, as well as the phenomenon of synthesis of various genres, media and trends in art of the second half of the 20th century.

In their practice the transfurists follow and rethink the heritage of the international avant-garde: futurism, dada, OBERIU, zaum poets etc. Their art works aim to both go beyond the borders between genres and unify the means of expression of text, image and sound. Thus they form a unique "transmedia" narrative where alphabetic characters, color codes and mathematic algorithms all become part of one single poetical body. Besides that, the transpoets integrate sound and tactile components in their works. Liberated from the original function of meaning the words become a kind of a graphic music score, where the spoken syllables add a sound dimension to the text. And when holding their books one gets surprised by their unusual design and structure and feels the urge to reject the standard automatic thumbing through a book.

Despite the fact that the art of the transfurists and the history of this movement are being actively researched internationally, in Russia their heritage is still familiar to a limited circle of professionals only. In December 2017 — January 2018 the exhibition "Transfurism" took place at the Museum of nonconformist art. It was the first attempt to introduce this movement in all its diversity to the Russian public. Besides paintings and graphic series from museum and

private collections the exposition included rare archive materials: fragments of hand-written books, personal items and documents, photographs and videos.

The project was developed in collaboration with the The Research Centre for East European Studies (Forschungsstelle Osteuropa — FSO) at the University of Bremen (Germany) and was selected for the short-list in the nomination "Best Curatorial Project 2017" of the Sergey Kuryokhin Contemporary Art Award.

Keywords: transfurism, poetry, avantgarde, contemporary art, samizdat, non-conformism, exhibitions, museum, multidisciplinary, synthesis of arts, Russian art, underground

Заворина Мария Леонидовна
Санкт-Петербургский государственный университет, Российская Федерация

Архетип в пространстве киберпанка: визуальная интерпретация образа Собора в анимации Томаша Багиньского

Проблема визуализации вербального образа в связи с активным развитием визуальных практик в современной культуре чрезвычайно актуальна, но слабо исследована. Особый интерес в рамках данной темы представляет проблема трансформации архетипа с опорой на визуальный и эстетический опыт современного человека, ставшая предметом нашего исследования.

Наиболее показательный пример подобной репрезентации традиционного образа являет короткометражный мультфильм польского режиссера и художника-мультипликатора Томаша Багиньского «Собор» ("Katedra", 2002) — экранизация одноименного рассказа польского писателя-фантаста Яцека Дукая. Главная особенность картины — отсутствие фабулы как таковой. Это уникальный пример мультфильма об архитектуре, его цель — максимально раскрыть образ Собора исключительно художественными средствами, предложить наиболее выразительную и наглядную визуальную интерпретацию вербального образа, заданного текстом. В докладе представлен анализ стилистических истоков и эстетических

платформ адаптации традиционного образа, а также принципов и механизмов его визуализации.

Основная идея рассказа — показать устойчивость и архетипичность традиционного образа вне зависимости от хронотопа, универсальность семантической модели восприятия. В эпоху киберпанка, упадка культуры на фоне технологического прогресса, искусство подчинено утилитарности, творческая мысль заменена вычислительным процессом, вследствие чего человек лишен визуального эстетического опыта. Рассказ представляет собой своего рода футуристическую архитектурную фантазию на тему Гауди. В пространстве киберпанка архитектура перестает быть искусством, становится отраслью генной инженерии: здания «вырастают» из особого программируемого материала — «живокриста», имеют заранее заданный генотип и фенотип, превращаясь в типовую застройку. Внезапное проявление иррационального стихийного творческого начала превращает «типовой» собор в феномен, не укладывающийся в мышление киберпанка. Эстетическое начало сообщает постройке витальную энергию. Неподготовленность «нового» человека к восприятию искусства заставляет его вернуться к средневековой модели образно-ассоциативного мышления, к концепции чуда, вследствие чего рассказ приобретает черты экфрасиса: описание строится на субъективных характеристиках, активно используются образно-выразительные средства, передающие витальное начало и вместе с тем мортальность собора, подчеркивается его нерукотворный характер, изобилуют зооморфные характеристики, проводится прямая связь Собора с Космосом. Собор для человека эпохи киберпанка, как и для средневекового человека, — это Тайна, непостижимость архитектурного образа воскрешает в его сознании архетип: природа, стихия, рождение порядка из хаоса.

При визуализации образа Собора, заданного вербальными характеристиками, Багиньский не выходит за рамки образно-ассоциативной модели восприятия, деликатно учитывая отсутствие визуального опыта героя, избегает прямого цитирования прототипов, используя их лишь как аллюзии. Он создает некроэстетическую визуализацию Собора, синтетический образ, в основе которого — сложное сплетение готической стилистики в интерпретации Джона Рёскина, барочной концепции «игроцентризма», спиритуализации и чувственности, рембрандтовской светотени, фактурности и мортальности «органической» архитектуры Гауди,

постапокалиптического сюрреализма Здзислава Бексиньского как носителя деструктивного элемента и выразителя эстетики киберпанка, соответствующей хронотопу повествования. Главенствующая роль отводится категории света, которая также переходит в архетип — идею божественного творения.

Ключевые слова: архетип, киберпанк, анимация, визуализация вербального образа, искусство Польши, Гауди, некроэстетика, Томаш Багиньский, Здзислав Бексиньский

Maria Zavorina
Saint Petersburg State University, Russian Federation

Archetype in Space of the Cyberpunk: Visual Interpretation of an Image of Cathedral in Tomasz Bagiński Animation

The problem of visualization of a verbal image in connection with active development of visual practices in modern culture is extremely urgent, but poorly investigated. Within this topic the problem of transformation of the archetype based on visual and esthetic experience of the modern man which has become a subject of our research is of special interest.

The most illustrative example of such a representation of the traditional image is the short animated movie "The Cathedral" by Polish director and animator Tomasz Bagiński — a screen version of the science fiction short story by Jacek Dukaj. The main feature of the movie is the absence of the plot. This is a unique example of the animated film about architecture, the goal of which is to maximally reveal the image of the Cathedral only by artistic means, to offer the most expressive visual interpretation of the verbal image given by the text. Our report presents an analysis of the stylistic origins and aesthetic platforms of adaptation of the traditional image, as well as the principles and mechanisms of its visualization on the example of the short movie and the story.

The story shows the stability of the traditional image, regardless of the chronotope, the universality of the semantic model of perception. In the era of cyberpunk, marked by the decline of culture against the background of technological progress, art is a subject to utilitarianism, creative thought is replaced

by a computational process, as a result of which a person is deprived of visual aesthetic experience. The story is a kind of futuristic architectural fantasy on Gaudi theme. In the space of cyberpunk, architecture is not art, but a sort of genetic engineering: buildings "grow" from a special programmable material, have genotype and phenotype. Sudden manifestation of the irrational creative initiative turns "standard" cathedral into the phenomenon that does not fit into the thinking of cyberpunk. The aesthetic initiative gives vital energy to the construction. Unpreparedness of a "new" person to perception of art compels him to return to the medieval model of figurative-associative thinking, as a result of which the story acquires the features of ekphrasis: the description is based on subjective characteristics, the figurative means of expression transferring both vital feature and mortality of the Cathedral, its uncreated, zoomorphic characteristics, the connection between the Cathedral and the Space are emphasized. The Cathedral for a man of the cyberpunk era, as for a medieval man, is the Mystery; the incomprehensibility of the architectural image revives in his mind the archetype: nature, the birth of order from chaos.

Visualizing the image of the Cathedral based on verbal characteristics, Bagiński does not go beyond the image-associative perception model; delicately considering lack of visual experience of the hero, he avoids direct quoting of prototypes, using them only as allusions. He creates a necroaesthetic visualization of the Cathedral, a synthetic image based on a complex combination of Gothic style in John Ruskin's interpretation, a baroque concept of "game-centrism", spiritualization and sensuality, Rembrandt's chiaroscuro, texture of Gaudi's "organic" architecture, post-apocalyptic surrealism of Zdzislaw Beksinski as expression of aesthetics of the cyberpunk. The category of light also becomes archetype — the idea of divine creation has the predominant role.

Keywords: archetype, cyberpunk, animation, visualization of the verbal image, art of Poland, Gaudi, necroaesthetics, Tomasz Bagiński, Zdzislaw Beksiński

Кутейникова Нина Сергеевна
Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, Российская Федерация

Современное храмовое искусство Санкт-Петербурга. Тенденции и проблемы развития

В докладе предполагается рассмотреть следующие аспекты развития современного храмового строительства на примере Санкт-Петербурга:

1. Особенности развития дореволюционного храмового искусства Петербурга определяют характер его современного состояния. Роль академического искусства в воссоздании памятников синодального периода и обращение к этой стилистике в благоукрашении современных храмов. Влияние искусства Древней Руси на стилистику современной религиозной живописи Санкт-Петербурга (Псков, Новгород, Москва, Ярославль). Осмысление искусства Византии мастерами северной столицы.

2. Роль художественных школ в развитии современной храмового живописи Санкт-Петербурга. Специфика подготовки живописцев в светских и духовных художественных учебных заведениях (Институт имени И. Е. Репина, Санкт-Петербургское художественное училище им. Н. К. Рериха, Санкт-Петербургская духовная академия, Мастерская Иоанна Богослова, Иконописно-реставрационная мастерская Иоанна Дамаскина Александро-Невской Лавры и др.).

3. Особенности творчества ведущих мастеров религиозной живописи Петербурга: Н. и Н. Богдановы, Д. Мироненко, А. Стальнов и др. Их вклад в развитие храмового искусства России и зарубежья.

4. Создание образов новопрославленных — одна из важнейших проблем и особенностей современного церковного искусства. Роль мастеров Петербурга в этом процессе. Наиболее интересные решения (мастера Д. Мироненко, Ю. Филиппов, Г. Панайотов, С. Богатова и др.). Роль архитектурных и природных пейзажей в создании святых образов. Агиография — важный элемент иконописания.

5. Роль новых техник и технологий живописи в воссоздании памятников храмового искусства и создании новых произведений (поиски в области

темперной живописи, использование современных материалов в иконописи, осмысление возможностей энкаустики и т. д.).

По результатам проведенного анализ можно придти к заключению о том, что современное развитие и состояние храмового искусства Петербурга и России в целом позволяет определить начало XXI в. как новый этап развития культуры Православия.

Ключевые слова: религиозное искусство, храмовое искусство, академическая школа, иконопись, образы святых

Nina Kuteynikova
Saint Petersburg Academy of Arts, Russian Federation

Contemporary St. Petersburg Religious Art. Tendencies and Problems of Development.

The paper focuses on the following aspects of contemporary religious art development on the example of St. Petersburg:

1. Features of the development of Petersburg religious art of the pre-revolutionary period determine the character of its current state. The role of academic art in the reconstruction of the Synodal period monuments and the appeal of their stylistics among present-day artists decorating of contemporary temples. The influence of the Old Russian art on the stylistics of the contemporary religious painting of St. Petersburg (Pskov, Novgorod, Moscow, Yaroslavl). Comprehension of the Byzantine art by masters of the Northern capital.

2. The role of art schools in the development of St. Petersburg contemporary religious painting. Specifics of artistic education in secular and spiritual art institutions (I. E. Repin Institute of Painting, Sculpture and Architecture, Saint Petersburg Nikolai Roerich Art school, St. Petersburg Theological Academy, John the Theologian Workshop, Icon-painting and Restoration Workshop of Ioann Damaskin in the Alexander Nevsky Lavra, etc.).

3. Features of creativity of the leading St. Petersburg religious painters: Nikolai and Natalia Bogdanov, Dmitry Mironenko, Alexander Stalnov, etc. Their contribution to the development of religious art in Russia and abroad.

4. Creation of the images of the new saints is one of the most important problems and peculiarities of contemporary church art. The role of St. Petersburg masters in this process. The most interesting decisions (Dmitry Mironenko, Yury Filippov, Georgy Panayotov, Svetlana Bogatova, etc.). The role of architectural and natural landscapes in the creation of the Holy images. Hagiography is the important element of iconography.

5. The role of new painting techniques and technologies in reconstruction of temple art monuments and creation of new works (experiments in the field of tempera painting, use of modern materials in icon-painting, understanding of the possibilities of encaustic, etc.).

In conclusion, the current development and state of the St. Petersburg (and Russia on the whole) religious art allows us to determine the beginning of the 21st century as a new stage in the development of the Orthodox culture.

Keywords: religious art, the art of the Orthodox Church, academic school, icon painting, the images of the saints

Федотова Римма Александровна
Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, Российская Федерация

Опыты архимандрита Зинона (Теодора): о некоторых аспектах храмового искусства рубежа XX–XXI века

Современное христианское искусство представляется одной из наиболее противоречивых тем для изучения. С одной стороны, оно развивается как часть современной культуры, следовательно, испытывает влияние ее базовых принципов. С другой стороны, ориентация на традицию и незыблемые канонические нормы способствует сохранению его как наиболее устойчивой и консервативной части современного художественного творчества.

Целью данного сообщения является определение принципов соотношения двух названных аспектов на примере творчества одного из наиболее известных современных церковных художников — архим. Зинона (Теодора). В качестве предмета исследования были выбраны работы автора

2000–2010-х годов, которые ранее не становились предметом специального изучения.

Для реализации данной цели были выбраны и проанализированы три группы памятников: иконописные произведения, монументальные росписи и архитектурные объекты, относящиеся к указанному периоду.

Таким образом, во-первых, анализируются памятники иконописи: группа работ, выполненная автором для Феодоровского собора в Санкт-Петербурге, икона св. апостола Павла (2017–2018). Данные работы отличаются такими особенностями, как лаконичность, сдержанность в выборе средств выразительности, высокая степень обобщения, ориентация на академическое понимание канона.

Во-вторых, рассматриваются характерные особенности монументальных ансамблей, созданных автором: росписи Феодоровского собора в Санкт-Петербурге (2011–2013), росписи в часовне поселка Семхоз (2015–2017). Выявляются их источники, особенности иконографии, анализируется художественно-стилистическое своеобразие.

В-третьих, особое внимание уделяется архитектурным опытам автора — храму в Козельском районе Калужской губернии (2017). Выявляются прототипы сооружения, причины обращения к традициям ранневизантийской архитектуры.

Рассмотренные работы архим. Зинона выделяются среди творчества прочих современных авторов, использующих в качестве источника вдохновения византийское художественное творчество. Для автора характерно творческое своеобразие, смелость, однако при этом сохраняется высокая требовательность к соблюдению канонических норм (выбор сюжетов, иконографических схем и т. д.).

Ключевые слова: современное христианское искусство, архим. Зинон (Теодор), иконопись, монументальное искусство, храмовое искусство

Rimma Fedotova
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, Russian Federation

Experiments of Archimandrite Zinon (Theodore): On Some Aspects of the Church Art of the Turn of the 20th–21st Centuries

Modern Christian art is one of the most controversial topics for investigation. On the one hand, it develops as a part of modern culture, therefore, is influenced by its basic principles. On the other hand, the orientation towards tradition and the unshakable canonical norms help preserving it as the most stable and conservative part of contemporary artistic expression.

The purpose of this report is to determine the principles of the correlation of the two mentioned aspects, drawing on the example of the work of one of the most famous contemporary church artists, archimandrite Zinon (Theodore). As the subject of the research, the author's works of the 2000s–2010s were chosen, which have not previously been the subject of a special study.

To achieve this goal, three groups of monuments have been selected and analyzed: icon painting works, monumental paintings and architectural objects related to the specified period.

Thus, first, the monuments of icon painting are analyzed: a group of works made by the author for the Cathedral of St. Theodore in St. Petersburg, the icon of St. Apostle Paul (2017–2018). These works are characterized by such features as laconicism, restraint in the choice of means of expressiveness, a high degree of generalization, focus on the academic understanding of the canon.

Secondly, the characteristic features of the monumental ensembles created by the author are considered: the frescoes of Feodorovsky Cathedral in St. Petersburg (2011–2013), murals in the chapel of Semkhoz settlement (2015–2017). Their sources, features of iconography are revealed, and the art-stylistic originality is analyzed.

Thirdly, special attention is paid to the author's architectural experience — the church in the Kozelsky district of the Kaluga province (2017). The prototypes of the structure are revealed, as well as the reasons for resorting to the traditions of early Byzantine architecture.

The considered works of archimandrite Zinon stand out among the works of other contemporary authors who use Byzantine artistic creativity as a source of inspiration. For the author is characterized by creative originality, boldness, but at the same time there remains high demand for observance of canonical norms (choice of subjects, iconographic schemes, etc.).

Keywords: contemporary Christian art, archimandrite Zinon (Theodore), icon painting, monumental art, church art

Баева Ольга Владимировна
Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства, Российская Федерация

Классицистический стиль России и армянская культурная традиция: взаимодействие в архитектуре Нахичевани-на-Дону конца XVIII — середины XIX века

Архитектура как важнейшее организующее начало духовной жизни общества выражает его ценностные ориентации. Межэтнические и внутригрупповые социокультурные границы, как правило, получают отражение в архитектуре и нередко формируются с ее помощью. Обращение к истории архитектуры в ряде случаев помогает выявить структурные элементы этнической картины мира, проследить процессы адаптации, интеграции и взаимодействия.

Нахичевань-на-Дону — административный центр армянской колонии, основанной в 1779 г. на юге Российской империи. Подобное компактное поселение крымских армян в русском окружении оказало влияние на характер региональной архитектуры.

Ранее внимание исследователей привлекали стилистические и объемно-композиционные, конструктивные и функциональные особенности архитектуры Нахичевани-на-Дону. Тем не менее, архитектурное наследие данного региона нельзя признать всесторонне изученным. Накопленный фактический материал позволяет нам обратиться к анализу различных аспектов культурного мироощущения армянской общины и проследить их адаптацию. Для этого потребуется проанализировать ба-

зовые составляющие традиционной для регионов России в XIX — начале XX века архитектурно-градостроительной практики и выявить степень её приятия и интерпретации в соответствии с традиционными армянскими представлениями о пространственных и художественных принципах формирования архитектурного облика города.

Исследование основано на комплексном анализе текстовых источников, в том числе архивных и картографических. В его основу положены историко-сравнительный, историко-генетический и типологический методы.

В результатах исследования мы надеемся показать, что сформированная под влиянием классического архитектурного опыта Российской империи градостроительная программа Нахичевани в скором времени была принята армянами и стала базовой для дальнейшего развития их культурной ориентации. Данные обстоятельства позволяют определить Нахичевань как классицистический город, архитектурная среда которого в периоды эклектики и модерна также тяготела к академическим стилям. Данные выводы подтверждаются как анализом генплана города, так и особенностями ряда отдельных культовых и гражданских построек.

Межэтническое взаимодействие проявилось в значительном вкладе армянских переселенцев в социально-экономическое развитие юга Российских областей при сохранении основополагающих принципов культурно-эстетической традиции Российской империи.

Ключевые слова: архитектура Нахичевани-на-Дону, градостроительный план Нахичевани-на-Дону, армянская колония Нижнего Дона

Olga Baeva
Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning, Russian Federation

Neo-Classicism of Russia and the Armenian Cultural Tradition: Interactions in the Architecture of Nakhichevan-on-Done of the Late 18th — Mid of the 20th Century

Architecture is a truly important part of spiritual and cultural life of the society. Among other things it reflects and sometimes constitutes interethnic and

intragroup cultural boundaries. An appeal to the history of architecture allows the researcher to identify structural elements of the ethnic world view as well as to trace the processes of adaptation, integration, and ethnic interaction.

Nakhichevan-on-Don is the administrative center of the Armenian colony founded in 1779 in the south of the Russian Empire. It was a compact settlement on the Russian territory for a group of Armenians who migrated from the Crimea and were surrounded by the Russian ethnic group. The architecture of Nakhichevan was formed across cultures and based on sub-ethnic traditions of the Armenians.

The early attention of the researchers was drawn to the stylistic and volumetric, compositional, structural, and functional features of the architecture of Nakhichevan-on-Don. However, the architectural heritage of Nakhichevan-on-Don has not been thoroughly studied yet and there are still many problems to be solved. The accumulated historical material allows us to focus on the evolution of different aspects of the cultural life of the Armenian community, to trace its cultural adaptation in the foreign ethnic enviroment. It is important to analyze the role of the Russian architectural and urban planning practice and identify the degree of its voluntary acceptance, the influence of traditional spatial and artistic representations of the sub-ethnic group of Armenians on the formation of the architectural appearance of the city, as well as to trace the historical evolution of their architectural preferences.

The research draws on the comprehensive analysis of archival, literary, cartographic, and historiographical sources. It is based on historical-comparative, historical-genetic and typological methods.

The report shows that the architectural environment of Nakhichevan was formed under the influence of Russian norms adopted by the Armenians. These circumstances give grounds to identify Nakhichevan as a classicistic city. Its architecture of the period of eclecticism and Art Nouveau was also influenced by the academic styles. These conclusions have been confirmed by the analysis of the architectural sites of the city: the general layout, religious and residential buildings.

The interethnic interaction manifested itself in the significant contribution of Armenian immigrants to the socioeconomic development of the south of the Russian Empire.

Keywords: architecture of the Nakhichevan-on-Don, development plan for Nakhichevan-on-Don, Armenian settlement of the Lower Don

Глаудинова Мехрибану Бекримжановна
Казахская головная архитектурно-строительная академия, Казахстан

Архитектура Астаны: в поисках национальной идентичности

Одной из наиболее актуальных проблем сегодня является проблема национальной идентичности в архитектуре Казахстана в целом, и Астаны в частности. Строящиеся объекты времени независимости по-разному отвечают на вопрос: что есть казахская архитектура сегодня? Есть ли она вообще и, если да, то какое будущее определяется сегодняшними тенденциями?

Архитектура Астаны, исторически, пространственно и структурно разделенной рекой Есиль на две части, демонстрирует идею пограничной территории, на которой встречаются Восток и Запад, Европа и Азия. Эта «встреча» имеет воплощение как в синтаксисе пространства правобережья и левобережья города, так и в наполненности этого пространства разными составляющими архитектурно-символического лексикона.

Городская структура Астаны примечательна с точки зрения сосуществования двух вариантов планировки — советского времени и периода суверенитета (по этому поводу вспоминается хрестоматийный пример Каркассона, состоящего из застройки регулярного и нерегулярного характера), которые живут и развиваются по своим собственным законам в силу различного идеологического наполнения. Самодостаточность правой части (контекст советскости) противопоставляется открытости всему новому левой (контекст евразийства), на которой разворачиваются процессы сосуществования и симбиоза различных по задачам архитектурных экспериментов. Несмотря на явное различие, любопытно, что идеи, лежащие в основе обеих частей, чрезвычайно близки: на правом берегу это идея развивающегося в пространстве и времени линейного города (Н. Милютин), на левом — симбиотического города (К. Курокава), также основанного на концепции постоянного изменения.

Идея изменения, изменчивости явно проявляется в существовании нескольких векторов развития архитектуры: парафраз и ссылки на известные образцы мирового зодчества (представительские объекты); прямые цитаты из далекого и близкого исторического прошлого архитектуры

(административные, культовые и жилые здания); попытки разработки нового языка (крупные и камерные общественные объекты). Определение границ между данными векторами и может, на наш взгляд, определить основные составляющие концепта национальной идентичности.

Ключевые слова: архитектура Казахстана, национальная идентичность, пограничная территория, синтаксис пространства

Mekhirbanu Glaudinova
Kazakh Leading Academy of Architecture and Civil Engineering, Kazakhstan

Architecture of Astana: Searching National Identity

One of the most actual problems today is the problem of national identity in architecture of Kazakhstan in general, and Astana in particular. Architectural objects of independence period differently answer a question: what is the Kazakh architecture today? Does it exist as a certain trend and if does, what future is defined for it by present-day tendencies?

The architecture of Astana, historically, spatially and structurally divided by the Esil River into two parts, shows the idea of the border area where the East and the West, Europe and Asia meet. This "meeting" has the embodiment both in space syntax of the right bank and the left bank of the city, and in filling of this space by different components of an architectural and symbolical lexicon.

The city structure of Astana is remarkable from the point of view of coexistence of two options of planning — of the Soviet period and of the period of sovereignty (this can be best exemplified by Carcassonne consisting of building of regular and irregular character) which live and develop according to their own laws due to different ideological message. The self-sufficiency of the right part (a Sovietness context) is opposed to openness to all new of the left one (Eurasianism context) on which processes of coexistence and symbiosis of architectural experiments of various tasks do develop. Despite obvious distinction, it is curious that the ideas which are the cornerstone of both parts are extremely close. On the right bank it is the idea of developing in space and time of the linear city (N. Milyutin), on the left one — the symbiotic city (K. Kurokawa) which is also founded on the concept of continuous change.

The idea of change, variability is obviously shown in existence of several vectors of architectural development: paraphrases and reference to the known samples of world architecture (representative objects); direct quotes from the remote and recent historical past of architecture (office, cult and residential buildings); attempts of development of a modern language (large and chamber public objects). Delimitation between these vectors can also define, in my opinion, the main components of a concept of national identity.

Keywords: architecture of Kazakhstan, national identity, boundary territory, space synthax

Батурина Ольга Владимировна
Казахская Национальная академия искусств имени Т. Жургенова, Казахстан

Новые горизонты живописи Казахстана эпохи независимости. Особенности и тенденции

История живописи Казахстана начинается в двадцатые годы XX в. Начавшись как привнесенная (заимствованная) художественная практика и развиваясь почти столетие в русле советской живописной школы, она обретала свои узнаваемые черты на каждом этапе своего развития. Но наиболее интересным периодом стал рубеж XX–XXI в. Поднятие железного занавеса радикально изменило художественную среду. Открытие Центра современного искусства фонда Сорос и его работа на протяжении почти двадцати лет способствовали формированию нового поколения художников, с другим взглядом на мир, с изменившимися приоритетами и задачами. Казахстанский contemporary art как феномен заявил о себе на лучших международных площадках (La Biennale di Venezia, Jakarta Biennale) стал предметом изучения зарубежных специалистов (В. Мизиано, А. Фоменко).

Процессы, происходящие в мире и стране, отразились и на живописном творчестве казахстанских художников, проявляя его обновленный характер. Иногда это выражалось в том, что традиционные живописцы уходили в новое для себя пространство перформансов, акций, инсталляций,

как это случилось, например, с Молдакулом Нарымбетовым. Но чаще — в поиске новых выразительных средств, новых форм и образов, в сторону все большей экспериментальности, заостренности, поиску индивидуальности. Чем более непредсказуемым становился внешний мир, тем глубже уходили живописцы в мир свой собственный, там выстраивая спасительные берега и мосты стремительно разрушающихся привычных связей.

Казахстан избежал крупных политических потрясений, но радикальная смена культурных парадигм была неизбежна. Прежде всего она выразилась в бурных процессах национальной самоидентификации, которые стали основным смыслообразующим стержнем современного искусства Казахстана. Поиск ответов на вопросы «Кто мы? Откуда мы? Куда мы идем?» происходил (и происходит) в русле идеализации прошлого, возврата к утраченным истокам традиционной культуры, а с другой стороны — к новому переживанию (пониманию) Казахстана как молодого современного независимого государства с амбициями на роль лидера региона (культурного и политического).

За последние 25 лет в живописи Казахстана обозначились новые имена художников, творчество которых стало самобытным и ярким явлением, событием, знаком времени. Условность и символизм стали отличительными чертами современной казахстанской живописи, так же как уплощенность, упрощенность и часто схематичность форм. Перевод живописных образов в особый тональный и смысловой регистр — поэтический, философский характерен для Гани Баянова, Дулата Алиева, Вячеслава Люй-Ко, Владимира Григорьяна. Переход к абстракции, обнаженность смыслов через формальную и цветовую игру становятся отличительными чертами творчества Аскара Есдаулетова, Марата Бекеева, Андрея Ноды.

Современная живопись Казахстана — это уже не локальное явление, но диалог с «большим» миром. Отсюда ее новые интонации и ценности, главная из которых — свобода и обретение своего узнаваемого языка и стиля как национального бренда.

Ключевые слова: современное искусство, живопись, национальная самоидентификация, образ, форма, цвет, поиск, эксперимент

Olga Baturina
T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, Kazakhstan

New Horizons in Kazakh Painting in the Era of Independence. Trends and Peculiarities

The history of painting in Kazakhstan began in the 1920s. Started as an adopted foreign art practice it was developing in the stream of the Soviet school of painting for almost a century acquiring its own distinguished traits at each stage in its development. However, the most notable period was the turn of the 20th–21st centuries. The lifting of the Iron Curtain introduced radical change to the art environment. The opening of the Soros Center for Contemporary Art and its work over the last 20 years have been conducive to the emerging of a new generation of artists with a different view of the world and new objectives and priorities. The phenomenon of Kazakhstan's contemporary art has made itself known at the best international art platforms (La Biennale di Venezia, Jakarta Biennale) and has become the object of study of foreign art specialists (V. Misiano, A. Fomenko).

The processes in the country and across the globe influenced the pictorial art of Kazakhstani artists bringing forth its renewed nature. Sometimes that would mean traditional painters shifting into the unfamiliar world of performances, artistic actions and installations as, for example, Moldakul Narymbetov did. Mostly, however, artists in their search for new means of expression, new forms and images, would move towards experimentalism, acuity and the pursuit of individuality. The more unpredictable the outside world became, the more the artists delved into their own world, where they would erect their salvational shores and bridges to the rapidly collapsing habitual patterns.

Kazakhstan managed to avoid major political disruption but radical change in cultural paradigms was inevitable. This change manifested itself for the most part in the vigorous processes of the pursuit of national self-identity which has become the core meaning of Kazakhstan's contemporary art.

The search for the answers to the questions "Who are we? Where are we from? Where do we head for?" has been made, on the one hand, in line with the idealization of the past and the return to the roots of the traditional culture lost long ago and, on the other hand, with the new experience of Kazakhstan as a young,

modern, independent state with ambitions of being the political and cultural leader of the region.

Over the last 25 years new names of painters have emerged in Kazakhstan's painting whose work has shown to be indigenous and outstanding, being an event and a milestone in itself. Convention and symbolism along with the flattening, simplification, and often schematism of forms have become distinctive features of contemporary Kazakhstani painting. The rendering of artistic images to a special tonal and semantic register (poetic and philosophic) is typical of Gani Bayanov, Dulat Aliyev, Vyacheslav Lui-ko and Vladimir Grigoryan. The switch to abstraction, the exposure of meaning through formal and chromatic play are characteristic of the works of Askar Yesdauletov, Marat Bekeyev and Andrey Noda.

Kazakhstan's contemporary painting is no longer a local phenomenon, but a conversation with the "big world" out there, hence its new intonations and values the most important of which being freedom and the discovery of its own unique language and style which is to be seen as a national brand.

Keywords: contemporary art, painting, national self-identity, image, form, color, search, experiment

Венкова Алина Владимировна
Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, Российская Федерация

Цифровые иммерсивные среды в искусстве: новый антропологический регистр

В современной визуальной культуре набирает популярность новый антропологический регистр, связанный с созданием цифровых иммерсивных сред. Художники стремятся отойти от традиционных форматов предъявления художественного содержания, отсылающих к разделенным каналам воздействия, рассчитанных только на зрение и слух. Все более активно развиваются иммерсивные практики, создающие тотальную среду погружения. Художники работают с телом и психоэмоциональным состоянием реципиента, формируя мультисенсорную художественную среду.

Визуальное, аудиальное впечатление подкрепляется тактильным, кинестетическим опытом, создающим новый антропологический регистр тотальной включенности в восприятие произведения искусства.

Само по себе создание иммерсивных сред не является новым. На всех этапах развития художественного языка наблюдались попытки выработки инструмента комплексного воздействия на все органы чувств человека. Подобное можно наблюдать в древних мистериях и театрализованных культовых ритуалах, в карнавальной культуре, храмовой архитектуре и искусстве. Наиболее очевидный отход от подобных синтезов наблюдется в эпоху рационализма, когда каждое из искусств ищет и обретает свой независимый язык, отвечающий за определенный канал восприятия.

Активные попытки вернуться к тотальному синтезу воздействия на все органы чувств начинают предприниматься вновь с приходом модернизма, их можно встретить в эпоху модерна, авангарда, не в последнюю очередь в синестезических практиках немецких экспрессионистов и французском театре жестокости. В эпоху неоавангарда эти опыты начинают широко проводиться в хэппенинге, перформансе и тотальной инсталляции.

Новизна настоящего момента заключается в появлении цифровых технологий как художественного ресурса и базы для создания иммерсивных сред. В современном искусстве эффект погружения все чаще достигается не за счет архитектурных решений, звуковых и световых открытий храмового синтеза, не за счет физического создания тотальных сред как это было в «больших инсталляциях» 1990–2000-х годов, а за счет цифровой иллюзии, погружающей человека в призрачный мир цифровой биосенсорной среды. Погружение достигается за счет цифровой архитектуры, воздействующей на все органы чувств и активно вовлекающей тело зрителя в процесс переживания художественного события. В полной мере эти эксперименты проявляются в деятельности teamLab и imaginariumstudiosUK. Перед исследователями эти опыты ставят проблему поиска нового языка описания и новых эстетических ориентиров.

Ключевые слова: иммерсивные среды, визуальная культура, синестезия, энвайронмент, хэппенинг, перформанс, инсталляция, цифровое искусство

Alina Venkova
Herzen State Pedagogical University of Russia, Russian Federation

Digital Immersive Environments in Art: New Anthropological Horizons

Digital immersive environments are some kind of a new anthropological register in contemporary visual culture. Artists seek to move away from the traditional formats of presentation of artistic content, referring to divided channels of impact, designed only for sight and hearing. Immersive practices actively develop that create a total immersion environment. Artists work with the body and the psychoemotional state of the recipient, forming a multi-sensory artistic environment.

Visual, auditive impressions are supported by tactile, kinesthetic experience, creating a new anthropological register of total inclusion in the perception of a work of art. In itself, the creation of immersive environments is not new. At all stages of the development of the artistic language, attempts were made to develop an instrument for a comprehensive impact on all the senses of man.

This can be seen in the ancient mysteries and theatrical cultic rituals, in carnival culture, temple architecture and art. The most obvious break with such syntheses is observed in the era of rationalism, when each of the arts seeks and acquires its own independent language, responsible for a certain channel of perception. Active attempts to return to the total synthesis of the impact on all senses are beginning to be undertaken again with the emergence of modernism, they can be found in the era of modernity, avant-garde, not least in the synesthesia practices of the German expressionists and the French theater of cruelty. In the neoavant-garde era, these experiments begin to be widely conducted in happening, performance and total installation. The novelty of the present moment is the emergence of digital technologies as an artistic resource and a basis for creating immersive environments. In modern art, the effect of immersion is increasingly achieved not through architectural solutions, sound and light discoveries of temple synthesis, not at the expense of the physical creation of total media as it was in the "large installations" of the 1990s–2000s, but due to a digital illusion submerging man in the ghost world of a digital biosensor environment. Immersion is achieved through digital architecture, affecting all senses and actively

involving the body of the viewer in the process of experiencing an artistic event. In full, these experiments are manifested in the activities of "teamLab" and "imaginariumstudiosUK". That poses the problem of finding a new language of description of the new aesthetic landmarks.

Keywords: immersive environments, visual culture, synesthesia, environment, happening, performance, installation, digital art

14

Экспозиции искусства XX-XXI: мировой опыт

Challenges in Displaying Modern and Contemporary Art Collections

Баренблит Ферран
Музей современного искусства Барселоны (MACBA), Испания

Альтернативные истории

Коллекция Музея современного искусства Барселоны (MACBA) содержит множество пластов смыслов, что говорит о ее сложности, расширяет возможности прочтения, порождает противоречия и в целом демонстрирует ее богатство. Это коллекция, собранная на периферии, она обращает внимание на то, что остальные на замечали; у нее никогда не было цели воспроизводить устоявшиеся центры влияния. В этом собрании искусство рассматривается не как планомерное чередование стилей, а как результат напряженных противоречий, которые выявляют отдельные непримиримые подходы к искусству — такие, как противоречие между конструктивизмом и информализмом 1950-х годов. Коллекция собрана в Средиземноморье, что способствует диалогу между художниками этого региона и их коллегами — представителями североатлантической традиции (Западная Европа / Восточное побережье США), Латинской Америки и арабского мира.

Сводя на нет любую попытку рассмотреть реальность как легко определимое целое, коллекция навязывает свои правила и, прежде всего, делает необходимым помещение произведения в контекст, отвергая любые попытки заявить о его автономности. Художественное произведение становится не только чем-то, что необходимо рассматривать с точки зрения разнообразия социальных и психологических условий, но и тем, что непосредственно передает их и усиливает. Таким образом, коллекция лишает художника ключевой позиции и смещает с него акценты в разных направлениях. С одной стороны, в направлении условий создания произведения, а с другой — зрителей и их способности становиться агентами преобразований, а не просто пассивным реципиентами высоких идей. Между этими двумя, есть еще одно направление, которое указывает на само существование коллекции и обстоятельства, в которых она развивается, бросая вызов «здравому смыслу», на котором основано идеологическое доминирование утилитаризма.

MACBA намеревается несколько преобразовать способ организации коллекции в своей постоянной экспозиции, в которой в ближайшие годы развеска может незначительно меняться. Она подчеркнет вклад женщин-художников, о котором так часто забывают. Также будут пересмотрены традиционные хронологические рамки современного искусства. Вместо того, чтобы сместить их в сторону настоящего времени, мы представим пролог, начинающийся с 1929 года, когда Барселона пережила краткое повторение модернизма, тогда как мир погружался в кризис, закончившийся фашизмом и войной. Коллекция будет выстроена в хронологическом порядке, с определяющими ключевыми моментами, часть из которых общеприняты (1959, 1968, 1975, 1989, 2001, 2008, 2011), в то время как другие больше связаны с собственной историей музея. Отдельные концептуальные линии проходят через всю экспозицию — центральное положение институциональной практики; пересмотр статуса и роли изображений; аудитория как катализатор политического, символического и эстетического измерения искусства. Они будут постоянно присутствовать в этой попытке писать и переписывать историю искусства с антигегемонистской позиции.

Ключевые слова: искусство периферии, новые художники, современное искусство, музей современного искусства

Ferran Barenblit
Museum of Contemporary Art of Barcelona (MACBA), Spain

Dissident histories

Many layers of knowledge run through the MACBA Collection, representing its complexity, increasing possible readings, generating contradictions and, in general, demonstrating its richness. It is a collection build from the margins, looking at what others had not observed, that never wanted to replicate those of the conventional centres of power. It never wanted to explain art as a placid succession of styles, but as the result of clear tensions that show some irreconcilable approaches to art — such as the tension between Constructivism and Informalism in the 1950s. A collection build in the Mediterranean, generating a dialogue

of artists from its own national context, the North Atlantic axis (Western Europe / the East Coast), Latin America and the Arab World.

Frustrating any attempt to consider reality as an easily definable whole, the Collection imposes its own forcefulness and, above all, the need to place the artwork in a context, shunning any attempt to declare its autonomy. The artwork becomes something which not only has to be studied in terms of the diversity of the human social and psychological condition, but also actually promotes and magnifies it. In this way, the collection erodes the centrality of the artist and disseminates this conventional prominence in multiple directions. Initially towards the conditions of production of the work, and finally towards the viewers and their potential to become transformative agents rather than mere passive receptors of higher notions. And, between the two, yet another which points to the very existence of the collection and the circumstances in which it develops, defying the 'common sense' on which the ideological domination of utilitarianism is based.

The MACBA is about to evolve the way the collection is organized, by presenting a permanent display that will subtly evolve in the next years with the change of some works. It will underline the contribution of women artists, so many times overlooked. It will also discuss the conventional chronological framework traditionally assumed to contemporary art. Rather than bringing it closer to the present, we will be presenting a prologue that starts in 1929, the year in which Barcelona lived a short rehearsal of modernity, while the world fell in a global crisis that ended in fascism and war. It will be organized chronologically, in leaps that will focus in key moments, some more unanimously accepted (1959, 1968, 1975, 1989, 2001, 2008, 2011), while others are more related to the own history of the museum. Some notions cross the whole itinerary — a certain centrality in the institutional practice; the revision of the status and role of images; the audience as activator of the political, symbolic and aesthetic dimension of art- will be constant in this attempt to write and contra-write art history from a non-hegemonic position.

Keywords: MACBA, collection

Борха-Вильел Мануэль
Национальный музей Центр искусств королевы Софии, Мадрид, Испания

Будущее музея современного искусства поставлено на карту

Властные структуры оказывают внешнее воздействие через заявления и лозунги, а внутреннее — через правила, препятствующие инакомыслию. Ограничение свободы в музеях связано с традиционным пониманием того, что это за институт, каковы его обязанности и адресаты его деятельности. Такие меры направлены на создание некой программы, которая устраивала бы всех, при этом различия часто скрываются и сводятся к сугубо формальным аспектам. Данный преимущественно утилитарный подход предполагает, что музеи должны ориентироваться на широкую публику, и из-за этого на них оказывается существенное давление с целью избежать каких-либо негативных проявлений или оскорбления чьих-то чувств, особенно если это может навредить бренду или отпугнуть потенциальных спонсоров.

Институциональная политика должна строиться на саморефлексии и самокритике, музеи недостаточно просто критически исследовать; их необходимо демократизировать. То есть ставить под сомнение работу музеев необходимо, но это удается, только если делать это в ходе оживленной дискуссии, когда стороны на равных обсуждают различные предложения, вне зависимости от служебного положения и всегда с уважением к обязанностям каждого. Когда мы говорим о том, что музеи выполняют функцию посредника, мы чаще всего имеем в виду только одно направление деятельности — вовне. Или же подразумеваем, что эта деятельность сводится к функции связующего звена между художниками, кураторами, работниками образовательных отделов и публикой, забывая, что есть и другие коллективы, каждый из которых обладает определенной автономией и играет особую роль, зависящую от более обширных структур, куда входят музеи и другие общественные институты.

Ключевые слова: Музей современного искусства, дискуссия

Manuel Borja-Villel
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid, Spain

The Museum of Contemporary Art at Stake

Power structures work from the outside by way of statements and slogans, and from the inside through regulations that hinder or obstruct dissent. Coercion applied in museums is related to the demands imposed to respond to a prescriptive idea of exactly what the institution is, its responsibilities and to whom it must be addressed. It is aligned towards creating a programme of consensus, whereby differences are concealed or reduced to merely formal aspects. Utilitarian reasoning predominates and, under the excuse that museums must be oriented towards the public at large, significant pressure is exerted on them to prevent any upset or offence, particularly if it might damage the brand or trouble potential patrons.

All political action in an institution must take place from self-reflection and self-critique, for questioning the museum is not enough; there is a need to democratize it. Therefore, questioning is essential and only becomes effective when it occurs inside an agonized space, in which different proposals in a system of equality are negotiated, regardless of the place occupied on an organisation chart and always out of respect for the responsibilities of all. When we talk of mediation we often do so pointing in one direction — from the inside out — or it is considered merely in the link established between artists, curators, educators and the public, without additionally imagining that there are other collectives, each one with their level of autonomy and specific role, dependent upon broader structures involving the museum as well as other public authorities.

Keywords: Museum of contemporary art

Бубнова Ярослава
Институт современного искусства, София, Болгария

О музее, в котором история не случается

Универсальность известной и популярной истории искусства в последнее время была поставлена под сомнение. Параллельно с музейным бумом в разных частях мира все активнее звучат вопросы о релевантности «общего» представления о развитии искусства и его репрезентации большими музеями с международными коллекциями. Критика связана и с уже очевидно устаревшим европоцентризмом, и с необходимостью «деколонизации» коллекций и экспозиций. Одновременно постоянно уточняется разнообразие идентичностей, и, соответственно, возникает необходимость адекватной репрезентации их многообразия. Все это происходит в контексте манипулятивного изоляционизма, обновленных национализмов и агрессивного популизма.

Каким образом эта динамика касается «нетипичного» музея, сформировавшегося во второй половине XX века усилиями государства и в контексте социалистического интернационализма, забытого побочного продукта глобализации, будет рассмотрено на примере Национальной галереи Болгарии. В ней, кроме местного искусства от средневековых икон до произведений конца прошлого века, хранятся и работы западноевропейских мастеров, и относительно крупные коллекции японского, африканского, индийского и т.п. искусства, приобретенные в Европе в 1970–1980-х.

Основным мы считаем вопрос о том, как актуальные националистические тенденции, поддержанные индустрией туризма, вступают в конфликт с уже существовавшими глобальными представлениями о культуре:

— как «выстраданное» в конце XIX века национальное становится местечковым и популистским;

— каким образом идеологическое вычеркивание исторического периода социализма мешает увидеть собственное искусство как часть цепи масштабных процессов;

— почему история искусства страны за последние 30 лет не подлежит исторификации и не может быть музеефицирована;

— каким образом популярная «теория нормализации» социального и политического процесса мешает местному и глобальному современному искусству вписаться в модель «прогрессивного социалистического» музея недавнего прошлого.

Ключевые слова: формирование коллекции, Национальная галерея Болгарии

Yaroslava Bubnova
Institute of Contemporary Art, Sofia, Bulgaria

A Museum Where History Never Happens

The universal nature of the famous and popular art history was the last to be challenged. Alongside the museum boom in different parts of the world, there is the growing number of questions about the relevance of the "general»» idea of art development and its representation by large museums with international collections. The criticism also concerns the Eurocentrism that has now obviously become outdated, and the need for "decolonization»» of collections and displays. At the same time, the diversity of identities is constantly being refined, and, accordingly, the need for an adequate representation of this diversity arises. All this takes place in the context of manipulative isolationism, renewed nationalism, and aggressive populism.

Using the example of the Bulgarian National Gallery, we will consider how this dynamic relates to the "atypical" museum that was formed in the second half of the 20th century through the efforts of the state and in the context of socialist internationalism, a forgotten byproduct of globalization. Apart from national art, from medieval icons to the works of the end of the last century, it contains works of the Western European masters and relatively large collections of Japanese, African, Indian, etc. art, acquired in Europe in the 1970–1980s.

We believe that the most important issue is how current nationalist trends, supported by the tourism industry, come into conflict with the already existing global notions of culture:

— how something that became 'national' in the end of the 19th century through a hard process is now becoming local and populist;

— how ideological elimination of the socialist historic period obstructs the perspective of the country's art as part of the chain of global processes;

— why the art history of a country of the past 30 years should not be historified and cannot be museified;

— how the popular "theory of normalization" of the social and political processes hampers the integration of the local and global contemporary art into the «progressive socialistic» museum of the recent past.

Keywords: Bulgarian National Gallery, current trends

Волф Вероника
Национальная галерея в Праге, Чехия

Как использовать один визуальный язык в шести музейных зданиях, сохранив при этом их уникальность? Национальная галерея в Праге на новом пути институциональной идентичности

Национальная галерея Праги — это государственная художественная галерея, в которой собрана крупнейшая чешская коллекция искусства. Произведения искусства, созданные в период от Средневековья до XXI века, размещены в шести исторических зданиях. Крупнейшее помещение галереи — это Выставочный дворец (Veletržní palác), где на площади в 13500 кв. метров проходят временные выставки и располагается постоянная коллекции XIX–XXI веков, включающая выдающиеся шедевры таких мастеров, как Ренуар, Пикассо, Гоген, Климт и Купка. Национальная галерея Праги — один из крупнейших музеев Центральной Европы.

Новая программа долгосрочного экспонирования была подготовлена для всех разделов коллекции в Выставочном дворце. Презентация первой части обновленной экспозиции пройдет в октябре 2018 года. Она посвящена так называемой Первой Чехословацкой Республике — этот термин обозначает период с 1918 по 1938 год. Главная задача — показать сложность и богатство культуры Первой Республики через произведения искусства, созданные (или собранные) как в центрах, так и на периферии. Новый способ прочтения истории искусства будет акцентирован за счет

нового визуального оформления (ребрендинга) Национальной галереи Праги, которое в ближайшие несколько лет будет внедрено во всех шести зданиях галереи.

Ключевые слова: Национальная галерея Праги, формирование экспозиции, программа долгосрочного экспонирования

Veronika Wolf
National Gallery in Prague, Czech Republic

How to Speak the Same (Visual) Language in Six Buidings and yet Keep Each Place Original? National Gallery Prague on the New Path of the Institution's Identity

The National Gallery Prague is a state-owned art gallery that manages the largest collection of art in the Czech Republic. Masterpieces that date from the Middle Ages to the 21st century are housed in six historical buildings. The largest of the gallery sites is the Trade Fair Palace (Veletržní palác), which — on 13,500 square meters — presents temporary exhibitions as well as the National Gallery's permanent collections of 19th-, 20th- and 21st-century art, which include such highlights as works by Renoir, Picasso, Braque, Gauguin, Klimt and Kupka. The National Gallery Prague (NGP) is one of the largest museums in Central Europe.

New long-term displays have been prepared in all the permanent collections at the Trade Fair Palace. The first of these new presentations will open in October 2018. It will focus on the so-called First Republic — a term designating the period between 1918 and 1938 in Czechoslovakia. The aim is to show the complexity and richness of the First Republic's culture through the artworks created (or collected) both in the centers and the peripheries. The fresh narrative of how to read the art history will be enhanced by the implementation of a new visual identity of the National Gallery Prague, which — over the next couple of years — will be applied in all of the NGP's six buildings.

Keywords: The National Gallery Prague, long-term display

Гейл Мэтью
Тейт Модерн, Великобритания

Многогранный опыт: стратегии экспонирования в Тейт Модерн

С момента открытия галереи Тейт Модерн в 2000 году тематический принцип экспонирования ее коллекции предоставляет все больше возможностей рассказать разноплановые истории об искусстве после 1900 года. Цель — подвергнуть сомнению, поколебать и обогатить привычный, канонический нарратив, с тем чтобы разнообразить наш опыт и дать место работам, которые были исключены из предыдущих версий истории искусства. Подобная переоценка позволяет нам всем взаимодействовать с большим количеством произведений искусства. В результате этого существенно расширился диапазон художников, а в связи с этим сдвигом произошло включение различных медиа. Такая открытость стала возможна только благодаря программе ежегодной смены экспозиции и вследствие полной реэкспозиции коллекции по особым случаям, последний из которых — открытие нового здания Тейт Модерн в 2016 году. Стратегии экспонирования Тейт Модерн, таким образом, открыты для широкого круга идей и концепций, что соответствует нашей миссии соединения аудитории с искусством времен.

Ключевые слова: Тейт Модерн, ежегодная смена экспозиции, коллекция

Matthew Gale
Tate Modern, London, United Kingdom

Diverse Experiences: Strategies of Display at Tate Modern

Since opening in 2000, Tate Modern's thematic displays of the collection have increasingly allowed for multiple stories to be told about art made after 1900. The purpose is to question, disrupt and enrich the established, canonical, view of a single master-narrative so as to diversify our experiences and allow space

for work that has been excluded in earlier histories. Such a revision lets us all engage with more art. As a result, the range and identities of artists has expanded considerably and with that shift has come the inclusion of different media. Such openness has only been possible because of a programme of changing annual displays and by completely re-installing the collection on a number of occasions, most recently for the opening of the New Tate Modern in 2016. Tate Modern's strategies for display are, therefore, open to a wide range of ideas and concerns that reflect our position of connecting our audience with the art of the times.

Keywords: Tate Modern, changing annual displays, collection

Годованец Александр Юрьевич
Государственная Третьяковская галерея, Москва, Российская Федерация

Новая экспозиция искусства XX века на Крымском Валу. Штрихи к проекту

Проект новой экспозиции отечественного искусства XX столетия, работа над которым ведется коллективом Третьяковской галереи с 2017 года, имеет долгую предысторию. Ее можно разделить на несколько частей. Первая часть — история самой площадки на Крымском Валу, начинающаяся с принятого в 1956 году правительственного решения о выделении Галерее участка и строительстве здания. Вторая — важнейший опыт выставочной работы в новом здании, начавшийся в середине 1980-х: история создания «экспозиций до экспозиции», когда на ярких, длительных и обширных по охвату выставочных проектах («Молодость страны», «40 лет Победы над фашизмом», «Этапы большого пути», «1920-е годы», «1930-е годы» и др.) прорабатывались подходы и оттачивались приемы работы с коллекцией. И, наконец, третья — совпавшее с концом столетия появление здесь постоянной экспозиции, официально декларируемой как полноценный обзор искусства целого века. За прошедшие 18 лет в Третьяковской галерее на Крымском Валу сменились две экспозиции, в рамках которых были протестированы две концепции, два различных подхода к подаче материала коллекции. Первая (1999) во многом наследовала «классический» для Галереи монографический принцип, продолжая логику показа основной

экспозиции русского искусства в Лаврушинском переулке. В обновленной экспозиции 2007 года акцент был сделан на развитие идей. Залы Галереи становились своего рода «главами истории искусства», попыткой обозначить и связать в непротиворечивую линию сменяющие друг друга повороты художественной мысли в России XX века.

Опыт рабочей группы по созданию нового экспозиционного проекта показал: два этих «берега», по-видимому, объективно определяют то русло возможностей, выйти за рамки которого при тех же исходных невероятно трудно. Потенциал для трансформации исходных весьма ограничен: основной состав коллекции (за редкими, но важными исключениями) неизменен. Данностью остаются и особенности пространства залов экспозиции, архитектурное преобразование которых также возможно лишь до некоторых пределов.

«Проигрывание» вариантов сочетаний отдельных работ, связок между темами и т.д. часто приводили участников рабочей группы к решениям, уже опробованным в прежних экспозициях Крымского Вала или созвучным им. Иногда авторы возвращались к некогда критикуемым решениям, чтобы, слегка изменив состав работ, технический прием или дизайн, повторить их по-новому. В целом такой подход можно назвать синтетическим или эволюционным. Попробуем сформулировать важнейшие отличительные черты нового экспозиционного проекта, поэтапная реализация которого намечена на ближайшие два года.

В попытке синтезировать отдельные решения предшественников и новые подходы был предложен тематический принцип, где тема зала или раздела экспозиции может трактоваться достаточно гибко — от монографии до рассказа о важном художественном явлении, или, например, о значимой части истории коллекции Галереи. Так, пунктиром через экспозицию проходят монографические залы (Кузьма Петров-Водкин, Наталия Гончарова, Михаил Ларионов, Василий Кандинский, Александр Дейнека, Гелий Коржев и др.). В то же время другие залы построены вокруг отдельных тем-историй: от «Бубнового валета», многообразия творческих группировок 1910–1920-х годов, искусства беспредметности — до соцреализма, темы «войны и мира» в живописи 1940–1950-х годов, «позднесоветской метафизики» и «судьбы картины» в конце XX века. Важно отметить расширение круга сюжетов, связанных с коллекцией искусства новейших

течений, введение залов, посвященных соц-арту, московскому концептуализму и др.

Впервые в экспозиции представлены «залы коллекционеров», посвященные людям, чей вклад стал основополагающим для собрания, представленного на Крымском Валу. Среди них Георгий Костаки — его дар составляет основу экспозиции русского авангарда, Леонид Талочкин, коллекция которого сыграла не меньшую роль в формировании собрания неофициального искусства, и Владимир Некрасов, чей дар стал одним из самых значительных в последние годы.

Важным отличием проекта от экспозиций-предшественников стал отказ от деления по видам искусства. Графику — от рисунков до печатных изданий — предлагается вписать в общее повествование наряду со скульптурой. Специфические проблемы хранения и экспонирования графики решаются с помощью более гибкой работы с освещением, архитектурой зала, дизайном экспозиционного оборудования (графические витрины или целые «павильоны» внутри залов).

Понятно, что у Третьяковской галереи на Крымском Валу навсегда останется дидактическая задача — рассказывать историю русского искусства, а также предъявлять коллекцию музея. Но любая экспозиция, любой срез коллекции будет неизбежно лишь отбором части из множества вещей и смыслов. Помочь в осуществлении ротации вещей и разнообразить зрительский опыт призваны такие «форматы», как: 1) зоны регулярной ротации, 2) зоны фокуса, 3) имитация открытого хранения и другие.

Поверх структуры, сверстанной из чередования перечисленных выше тем и экспозиционных типологий, предполагается более простое, ориентированное на широкого зрителя тематическое деление всего маршрута на три части (пока под рабочими названиями): 1) «Пути русского авангарда», 2) «Большой советский проект», 3) «Неофициальное искусство».

Ключевые слова: Третьяковская галерея, Новая Третьяковка, новая экспозиция

Aleksandr Godovanets
The State Tretyakov Gallery, Moscow, Russian Federation

The New Display of the 20th Century Art on Krymsky Val. Project Features

The project of the new display of Russian Art of 20th Century, which the Tretyakov Gallery team has been working on since 2017, has an extensive background that can be divided into several parts. This would be the history of the venue on Krymsky Val itself, starting from year 1956 when the government decided to grant a lot and build a building for the Gallery. This also includes a crucial experience of exposition work in the new building starting from the mid-1980s — i.e. the history of creating 'expositions prior to expositions', when outstanding, extensive, and lengthy exhibition projects (such as Youth of the Country, 40th Anniversary of Victory over Nazism, Steps of a Major Path, 1920s, 1930s, and so on) would work on approaches and fine-tune practices of handling collections. And finally, coinciding with the end of the century, a permanent collection was formed, officially declared a proper overview of a century-long art. Over the last 18 years, Tretyakov Gallery on Krymsky Val changed two expositions that tested out two different concepts, two approaches to presenting the collection content. The first one of 1999 to a large extent inherited the Gallery's classical monographic principle and carried on the logic of demonstrating the main exposition of the Russian art on Lavrushinsky Lane. The renewed exposition of 2007 placed an emphasis on development of ideas. The Gallery's halls served 'chapters of art history'; or as an attempt to specify and draw a consistent line between the twists of artistic expression in 20th-century Russia.

The experience of the work group in regards to the exposition project demonstrated that these two 'shores' apparently determine the scope of possibilities, whereas getting beyond it under the same baseline would be extremely difficult. A possibility of changing the baseline would also be quite limited, as the main content of the collection (with rare yet important exceptions) is unchangeable. The same goes for peculiarities and limitations of the exposition halls space, and their architectural transformation would also be possible only to a certain extent.

As they tried out different options of combining certain works, connections between themes, and so on, the work group members would often resort to solutions that had already been tested in previous expositions on Krymsky Val, or those similar to them. At times authors would return to previously criticized solutions to replicate their works in a new way, having altered their content, technique, or design. In general, this approach can be called synthetic, or evolutional. We can try summing up the most crucial features of the new expositional project, which is to be implemented step by step within the next two years.

As an attempt to synthesize certain previous solutions and new approaches, a theme principle was suggested, where a theme of a hall or an exposition section could be interpreted quite flexibly, from a monograph to a story of an important artistic expression, or an important part of the Gallery's collection. Such are the monographic halls passing through the exposition (Kuzma Petrov-Vodkin, Natalia Goncharova, Mikhail Larionov, Wassily Kadinsky, Aleksandr Deyneka, Geliy Korzhev, and others). At the same time, other halls are centered on certain story themes, from the Bubnovy Valet Group, a multitude of creative groups of 1910s and 1920s, and nonobjective art, to Social realism, war and peace in paintings of 1940s and 1950s, late Soviet metaphysics, and Fate of Paintings in late 20th century. It's important to mention that the scope of stories related to the collection of the newest art waves was expanded, and halls dedicated to Sots Art, Moscow conceptualism and so on were added.

For the first time the exposition includes collector halls dedicated to people whose contribution was key for the collection presented on Krymsky Val. Among them are George Costakis, whose gift laid the foundation of the Russian Avant-garde exposition; Leonid Talochkin, whose collection played an important role in forming the body of the unofficial art; and Vladimir Nekrasov — his gift was one of the most significant in the recent years.

An important difference of this project compared to previous expositions is that there is no clear division into forms of art. The plan is to integrate graphic art, from drawings to print publications, into the general narrative, along with sculpture. Specific issues related to storing and exhibiting graphic art are resolved by means of having more flexible light, design and displays (graphic cases or whole pavilions inside the halls).

Keywords: The Tretyakov Gallery on Krymsky Val, new collection display

Егоров Андрей Сергеевич,
Арутюнян Анна Рафаеловна
Московский музей современного искусства, Российская Федерация

Показы коллекции ММОМА в 2009–2018 годах: двойная перспектива

На протяжении последнего десятилетия Московский музей современного искусства экспериментирует с различными способами показа своей обширной коллекции. Обладающая выраженной спецификой, программно эклектичная, она отражает многовекторный, во многом противоречивый характер российского искусства XX–XXI веков. Фонды музея, выросшие из переданной городу личной коллекции Зураба Церетели, насчитывают сегодня более 11 тыс. работ: авангардисты и нонконформисты соседствуют здесь с представителями академизма и соцреализма, актуальное искусство — с традиционным и наивным, есть и работы художников, не принадлежащих к каким-либо сложившимся направлениям. Особо активно собрание музея пополняется произведениями современных авторов 1980–2010-х годов. С момента открытия в 1999 году ММОМА видел свою миссию в формировании среды медиации между всеми этими разнонаправленными творческими силами, в выявлении тех связей, которые позволяют воспринимать культуру как единое сложно устроенное целое.

Очевидно, что привычная историко-художественная экспозиция, основанная на принципах линейного развития, телеологии и исключения, не могла соответствовать такому запросу. Отвечая на него, ММОМА одним из первых в России отказался от демонстрации своих фондов на постоянной основе и в 2009 году запустил серию сменных показов коллекции, которые регулярно проходят в здании на Петровке, 25. Каждый из этих проектов представляет собой синтетическое кураторское высказывание, оригинальное в жанровом отношении, включает большое число работ и, как правило, имеет запоминающийся архитектурный образ. Со временем практика сменных тематических экспозиций стала визитной карточкой ММОМА.

На данный момент было проведено семь выставок этой серии: «От штудии к арт-объекту» (2009), «День открытых дверей: особняк-гимнази-

я-клиника-музей» (2009–2010), «Если бы я только знал!.. Практическое пособие по современному искусству» (2010–2011), «Искусство есть искусство есть искусство» (2011–2012), «Сны для тех, кто бодрствует» (2013), «Музей с предсказаниями» (2014–2015) и «Взаимодействие: взгляд современных художников на коллекцию ММОМА» (2016). Специальным проектом серии стала недавняя экспозиция «Персональный подход. Залы художников в Московском музее современного искусства» (2018).

В дополнение к масштабным тематическим экспозициям в конце 2017 года музей инициировал новую выставочную программу «Коллекция. Точка обзора», которая предназначена для одного из этажей Образовательного центра ММОМА, открывшегося в Ермолаевском переулке. Она призвана объединить разные по типу выставки — от монографических и архивных до междисциплинарных, — посвященные более динамичному и фокусному исследованию отдельных сегментов музейной коллекции. Решенные в камерном ключе, эти проекты позволяют вести разговор о частных, немагистральных художественных сюжетах, а также тестировать различные экспозиционные модели. В 2017–2018 годах были реализованы два проекта программы: «10 + 7. Хиты коллекции / история показа» и «Идеальный возраст», вторая часть которого разместилась в Музее AZ.

Обзорные тематические выставки и теперь сопутствующие им небольшие лабораторные проекты предлагают два контрастных, взаимодополняющих взгляда на коллекцию ММОМА. В докладе будут рассмотрены ключевые особенности этих экспозиционных программ и отмечены их преимущества и вызовы, а также предпринята попытка систематизации достаточно представительного архива осуществленных проектов.

Ключевые слова: Московский музей современного искусства, русское искусство 1980-е — 2010-е, временнные выставки

Andrey Egorov, Anna Arutyunuyan
Moscow Museum of Modern Art, Russian Federation

Displays of the MMOMA collection in 2009–2018: double perspective

During the last decade, the Moscow Museum of Modern Art has been experimenting with various ways of displaying its extensive holdings. Distinctive and deliberately eclectic, the museum's collection reflects the heterogenous, in many ways controversial nature of Russian art of the 20th-21st centuries. The museum's holdings, developed from the personal collection of Zurab Tsereteli, which had been donated by him to the city, number today more than 11 thousand works. The avant-gardists and non-conformists appear here next to the representatives of academicism and social realism, contemporary practices neighbor traditional and naïve art, as well as singular names never associated with big movements. The special focus of the museum's acquisitions policy are works by the artists of the 1980s-2010s. Since opening in 1999, MMOMA has seen its mission in fostering an environment of mediation between all these divergent creative forces, as well as revealing connections within culture that make it a single, complex whole.

It is obvious that a customary art-historical display scheme, based on the principles of linear development, teleology and exclusion, could not fulfill this ambition. Following the latter, MMOMA had become one of the first institutions in Russia opting not to show its holdings on a permanent basis, and in 2009, it initiated a series of rotating collection displays, which have regularly taken place in its building on ulitsa Petrovka. Each project of this kind has been a synthetic curatorial statement, original in its genre, presenting a lot of works and, as a rule, featuring a memorable architectural appearance. This practice of changing thematic shows has now become a hallmark of MMOMA.

Seven exhibitions of this series have taken place to this date: "Étude to Art Object" (2009), "Doors Open Day: a Mansion — a Gymnasium — a Clinic — a Museum" (2009–2010), "If I Only Knew!.. Practical Guide to Contemporary Art" (2010–2011), "Dreams for Those Who Are Awake" (2013), "Fortune Museum" (2014–2015) and "Interaction: Contemporary Artists Respond to MMOMA Collection" (2016). The recent display entitled "Personal Touch. Artists' Rooms at the Moscow Museum of Modern Art" became a special project of the series.

In addition to large thematic projects, in late 2017, the museum launched its new "Collection. Vantage Point" exhibition program, conceived for one of the floors of the MMOMA Education Center, which opened in Ermolaevsky pereulok. It encompasses exhibitions of different types — from monographic to archival and multidisciplinary, — dedicated to dynamic and focused exploration of the MMOMA collection's various segments. Scaled-down, these projects prompt conversations about singular, non-mainstream artistic subjects, while also allowing to test out various models of display. In 2017–2018, two projects of the program were carried out: "10+7. Collection Highlights / Display History" and "Perfect Age" (the second part of the exhibition took place at Museum AZ).

Overview thematic exhibitions and compact laboratory projects that now accompany them offer two contrasting, yet complementary ways of perceiving the museum's collection. In the paper, key features of these display programs shall be discussed. Their advantages and challenges shall be remarked upon, and an attempt is going to be made at systematizing the already sizeable museological archive constituted by the projects carried out over the years.

Keywords: Moscow Museum of Modern Art, MMOMA, Displays, contemporary art, Russian art of the 20th — 21st centuries

Киттельман Удо
Национальная галерея, Берлин, Германия

Переоценка коллекции: выставка Национальной галереи «Здравствуй, мир» в Гамбургском вокзале — Музее современности, Берлин

В апреле 2018 года Национальная галерея, входящая в состав объединения Государственных музеев Берлина, открыла выставку «Здравствуй, мир. Переоценка коллекции» в Гамбургском вокзале — Музее современности в Берлине. Выставка заняла все пространство музея — около 10000 кв.м. Над выставкой трудились 11 кураторов — штатных и приглашенных. На начальной стадии были разработаны 13 выставочных глав различной тематики: от «Прибытие, разрез. Модернизм в Индии как маршрут стран-

ствий» и «Сотворение рая. Места тоски, от Поля Гогена до Титы Салина» до «Платформы авангарда. ”Шторм“ в Берлине и MABO в Токио».

Сам проект начался за два года до этого в рамках инициативы «Глобальный музей» Федерального фонда культуры Германии. В начале выставки возник самый главный для музея и, пожалуй, самый смелый вопрос: как бы выглядела коллекция сегодня, если бы она с самого начала формировалась под влиянием более космополитичного понимания искусства? Ибо основа каждого музея — это его коллекция, которая постоянно формируется и переформируется в зависимости от политических и культурных условий. Со своей выставкой Национальная галерея изучила возможности того, как коллекция, исторически в большинстве своем посвященная искусству Западной Европы и Северной Америки, может расширить масштабы, сочетая незападные художественные тенденции и транскультурные подходы.

У руля проекта по исследованию и формированию выставки стоит строгий критик коллекции Национальной галереи — само объединение Государственных музеев Берлина. На фоне все более глобализованного настоящего, со всеми его возможностями и новыми поворотами — как положительными, так и отрицательными, — переоценка коллекции не только пересматривает прошлое, но и, что более важно, предлагает свежий взгляд на будущее музея и практику коллекционирования. Это эксперимент по созданию музея нового типа.

Ключевые слова: Национальная галерея, Берлин, Гамбургский вокзал, выставка

Udo Kittelmann
Nationalgalerie Berlin, Germany

Revising a Collection. The exhibition „Hello World“ at the Nationalgalerie, Hamburger Bahnhof — Museum für Gegenwart — Berlin

In April 2018, the Nationalgalerie — Staatliche Museen zu Berlin opened the exhibition Hello World. Revising a Collection at the Hamburger Bahnhof — Museum, für Gegenwart — Berlin. The exhibition, spanned across the entire

museum space which comprised around 10.000m^2 and included 11 curators, from within the institution as well as external guest curators. From this starting point, thirteen exhibition chapters were developed, including topics ranging from "Arrival, Incision. Indian Modernism as Peripatetic Itinerary" and "Making Paradise. Places of Longing, from Paul Gauguin to Tita Salina" to "Platforms of the Avant-Garde. Der Sturm in Berlin and Mavo in Tokyo".

The project itself started two years before as part of the "Global Museum" initiative by the German Federal Cultural Foundation. At the beginning of the exhibition stood a question that is most essential to a museum, and possibly most daring too: What would the collection look like today had a more cosmopolitan understanding of art informed its beginnings? For the foundation of every museum is its collection which itself is continuously shaped and reshaped by contingent political and cultural conditions. With this exhibition, the Nationalgalerie explored the possibility of how a collection historically predominantly committed to the art of Western Europe and North America might broaden its scope by combining non-Western artistic tendencies and transcultural approaches.

At the forefront of the research and exhibition project stands a critical inquiry into the collection of the Nationalgalerie — Staatliche Museen zu Berlin itself. Against the backdrop of an increasingly globalised present, with all its possibilities and developments — both positive and negative, — the "revision" of a collection not only re-examines the past but also, and more importantly, proposes new ways of thinking in regards to the future of museum and collection practices: It is an experiment for a new kind of museum.

Keywords: Nationalgalerie Berlin, collection display, contemporary art

Роллиг Стелла
Галерея Бельведер, Австрия

Переосмысляя музей. Благодаря чему впечатление от посещения музея остается с нами надолго?

С марта 2018 года галерея Бельведер представляет совершенно новую концепцию экспонирования своей всемирно известной коллекции. Посетители музея могут насладиться более чем 800-летней историей австрий-

ского искусства, а также посетить экспозиции, посвященные истории дворца и музея, и залы, рассказывающие об Австрии и ее национальной идентичности. Новый формат создает возможность для выстраивания увлекательного диалога между историческими и современными работами.

Коллекция Бельведера насчитывает более 15000 шедевров, охватывающих восемь веков истории искусства. Около 420 из этих работ могут быть увидены в обновленной экспозиции в Верхнем Бельведере. Новая развеска и дизайн помогают иначе взглянуть на произведения знаменитых художников, таких как Рюланд Фрюауф Старший, Франц Ксавер Мессершмидт, Фердинанд Георг Вальдмюллер, Густав Климт, Эрика Джованна Кляйн, Эгон Шиле, Элен Функе и Оскар Кокошка.

Концепция и цели

На этапе разработки концепции требовалось учесть потребности как туристов, так и местной аудитории, при том, что первые ограничены по времени, а вторых хотелось вдохновить, чтобы они приходили снова. Задачей музея было разработать четкую структуру, понятные связки и доступные, но емкие экспликации. Главная задача новой экспозиции — помочь посетителям получить в галерее Бельведер как можно больше новых впечатлений и знаний, которыми они потом поделятся с другими. Посетители — лучшие посланники музея.

Экспозиция первого этажа знакомит с историей Бельведера, рассказывает о Принце Евгении Савойском и дает представление о музейных архивах. Емкие и доступные экспликации и этикетки сообщают информацию о художественно-исторических и тематических залах, а новая система указателей помогает лучше ориентироваться в музее.

В основе экспозиции — произведения искусства от Средневековья до конца Второй мировой войны. Хронология нарушается интервенцией современного искусства — большой инсталляцией «Семья австрийцев» (1993/2018) Кристиана Филиппа Мюллера. Следующие четыре тематических зала перемежают хронологическое путешествие сквозь века и посвящены вопросам об Австрии, ее истории и специфике.

Серия интервенций современного искусства (Carlone Contemporary) дополняет новую экспозицию в Верхнем Бельведере. Они располагаются в пространстве Carlone Hall на первом этаже и перекликаются с мифоло-

гическими фресками. Каждые шесть месяцев художники представляют работы, которые взаимодействуют с барочной росписью зала.

Ключевые слова: галерея Бельведер, коллекция

Stella Rollig
The Österreichische Galerie Belvedere, Vienna, Austria

Rethinking the Museum. What turns a museum visit into a lasting experience?

Since March 2018 the Belvedere is presenting its world-famous collection in a completely new display. Visitors can enjoy over eight hundred years of Austrian art history in addition to displays about the history of the palace and museum and rooms devoted to the subject of Austria and its identity. The new presentation integrates historic, modern and contemporary works to spark inspiring dialogues.

The Belvedere's collection encompasses some 15,000 masterpieces from eight centuries of art history. Around 420 of these works can be seen in the redisplay at the Upper Belvedere. This new arrangement and design sheds fresh light on works by world-famous artists including Rueland Frueauf the Elder, Franz Xaver Messerschmidt, Ferdinand Georg Waldmüller, Gustav Klimt, Erika Giovanna Klien, Egon Schiele, Helene Funke, and Oskar Kokoschka.

Concept and Objectives

The concept phase faced the challenge of accommodating the needs of both tourists and the local audience. While the first group has a limited amount of time available, the aim is to inspire the second to keep coming back. The museum's response was to devise a clear structure, understandable connections, and accessible, succinct exhibition texts. The foremost aim of the new presentation is that the visitors take new experiences and knowledge with them from the Belvedere and can then tell others about it. They are the museum's best ambassadors.

The displays on the ground floor shed light on the history of the Belvedere, introduce Prince Eugene, and offer an insight into the museum archives. Accessible and concise wall texts and object descriptions provide information about the

art-historical and thematic rooms while a new signage system assists orientation around the museum.

Artworks from the Middle Ages to the end of the Second World War are at the heart of the presentation. This chronology is interrupted by a contemporary intervention, the large installation The Family of Austrians (1993/2018) by Christian Philipp Müller. A further four thematic rooms intersperse the chronological journey through the eras. These rooms address questions about Austria, its history, and identity.

Carlone Contemporary, a series of interventions, accompanies the redisplay of the collection at the Upper Belvedere. The interventions are shown in the Carlone Hall on the ground floor and make a reference to the mythological frescoes. In six-month rotations, artists present works that engage with the Baroque pictorial program in the frescoed hall.

Keywords: Belvedere, collection

Светляков Кирилл Александрович
Государственная Третьяковская галерея, Москва, Российская Федерация

Как показывать искусство, не предназначенное для выставочной демонстрации. На примере экспозиции «Перезагрузка. Советское неофициальное и современное российское искусство 1960-х — 1990-х годов»

На современном этапе любые произведения искусства независимо от материалов и медиа, в которых они были созданы, подлежат музеефикации и демонстрации на выставках. При этом целый ряд феноменов неофициального советского искусства не предназначался для экспонирования. В частности, это манипулятивные объекты Виталия Комара и Александра Меламида, Риммы и Валерия Герловиных, Дмитрия Пригова; это документации акций группы «Коллективные действия» и другие художественные феномены, которые возникли не только в качестве альтернативы официальному советскому искусству, но также являли собой альтернативу любой выставочной продукции как таковой. Показательный случай, когда на выставку в павильоне «Пчеловодство» Виталий Комар и Александр

Меламид принесли серию объектов на тему советского паспорта, и организаторы выставки не знали, как поступить с работами, которые нельзя ни повесить на стену, ни разместить на подиумах. Подобные произведения рассчитаны на взгляд со стороны, их необходимо держать в руках, перебирать и передавать другим. Некоторые из работ Риммы и Валерия Герловиных, такие как «Предметы с планеты ФХ» — бытовые предметы, зашитые в черные мешочки, — абсолютно непонятны без тактильного контакта, потому что авторы пытались создавать образы в голове у зрителя, минуя зрение. Вневыставочные формы искусства — один из главных феноменов московского концептуализма. Они существовали и развивались в приватных домашних условиях, и в случае их демонстрации на современных выставках — в публичном пространстве — кураторы всегда рискуют превратить произведения в бессмысленные товарные фетиши.

Возможно ли отказаться от выставочного формата и найти другой — «не-выставки»? Так, при подготовке экспозиции «Перезагрузка» я заинтересовался вопросами бытования искусства до появления публичных выставок в конце XVIII века. Современные выставки — с выгородками и подиумами — феномен индустриальной культуры, который сформировался в ситуации художественно-промышленных выставок, где любой предмет позиционировался в первую очередь как товар. Искусство до эпохи выставок и музеев существовало в условиях частных коллекций, кунсткамер, кабинетов для ученых занятий и т.д.

Именно последний вариант был выбран мной в качестве определяющего при подготовке экспозиции. Этот формат, в котором пространства залов были поделены на условные комнаты, позволил мне интегрировать в экспозицию предметы малых форм — оригиналы и интерактивные копии произведений, которые можно было трогать руками, сидя за столом. Такие предметы, как правило, исключаются из обычных выставочных экспозиций, где доминируют картины и большие объекты. Формат кабинета предполагает совсем иной контакт с произведением искусства и отношение к нему. Для современного посетителя это промежуточная ситуация между музеем, библиотекой и домом, поэтому пребывание в большом публичном пространстве в этом состоянии допускает возможность приватных занятий.

Моделирование «не-выставочных» форматов — одна из принципиальных проблем музея будущего.

Ключевые слова: Третьяковская галерея, вневыставочные формы искусства, современное искусство, история русского искусства

Kirill Svetliakov
The State Tretyakov Gallery, Moscow, Russian Federation

Demonstrating Non-Exhibition Art. As in the case of the display "Reload. Unofficial Soviet Art and Modern Russian Art of 1960s through 1990s"

These days, any art items, regardless of their material and media, can be demonstrated at exhibitions or displayed in museums. However, a whole range of unofficial Soviet art was not intended for exhibitions. In particular, there were manipulative items created by Vitaly Komar and Alexander Melamid, by Rimma and Valery Gerlovin, and Dmitry Prigov; or records of the action performances by Collective Actions Group. These and other unusual art items emerged not only to counter the official Soviet art but the whole exhibition product as such.

For example, once Vitaly Komar and Alexander Melamid brought a bunch of Soviet passport-related items to the exhibition at the Beekeeping Pavilion. The exhibition organizers had no idea what to do with items that couldn't be hung on the wall or put in a display. This kind of art is intended for an outside perspective. Viewers were supposed to pick them up, look through them and then pass on to each other. Some of the works by Rimma and Valery Gerlovin such as Items from the FX Planet, which were domestic utensils packed in black cloth bags, were absolutely incomprehensible without tactile perception. The artists implied that the audience would get the images in their minds, bypassing their eyesight.

Non-exhibition art is one of the key Moscow Conceptualism phenomena. It was created and developed is private apartments. Whenever it is displayed in a public space at contemporary exhibitions there's always a risk that curators turn these art items into a meaningless commodity fetish.

Could it be possible to refrain the exhibition format and find another non-exhibition way? When preparing for the Reload show I wondered how the art had been displayed before the public exhibitions were introduced at the end of 18th century. Contemporary exhibitions with their compartments and podiums were implemented as part of the industrial culture. They were created in the format

of art and trade shows where each art item was primarily a commodity. Prior to the age of exhibitions and museums, art dwelled in private collections, cabinets of curiosities, studies, and so on.

I decided on the study as the right format to determine my preparation for the show. Thanks to this format, where the exhibition halls were divided into conventional 'rooms', I was able to display small items — originals and interactive copies — which the viewers could touch while sitting at a desk. As a rule, such items are usually excluded from regular exhibitions dominated by paintings and large items. The study format implies a totally different kind of contact with art, and a different approach. For a modern viewer, it is an intermediate environment between a museum or a library, and a home; so while he/she is in a public space there's still an opportunity for private activities.

Introducing non-exhibition formats is one of the fundamental issues for museum of the future.

Keywords: The Tretyakov Gallery, non-exhibiting artworks, Russian art history, contemporary art

Сибург Ян Вилем
Городской музей Амстердама (Стеделейк), Амстердам, Нидерланды

Прошлое впереди: стратегии коллекционирования и экспонирования в Городском музее Амстердама (Стеделейк)

Городской музей Амстердама (Стеделейк), в собрании которого насчитывается почти 95 тысяч работ — от живописи и скульптуры до предметов дизайна и объектов процессуального искусства, — является крупнейшим музеем современного искусства в Нидерландах. Музей открыл свои двери в 1895 году, а в 2012 году возобновил работу после реконструкции и расширения, осуществленных амстердамским архитектурным бюро Бентем Краувел. В коллекции музея собраны хрестоматийные работы голландских и зарубежных художников-новаторов, таких как Казимир Малевич, Пит Мондриан, Геррит Ритвельд, Нола Хаттерман, Чарли Тороп, Марлен Дюма, Эд ван дер Элскен, Яёи Кусама и Иза Генцкен. Коллекция Городского музея представляет исторические и современные художественные

процессы, а также отражает умонастроения, технологический прогресс и социально-исторические изменения. Иными словами, в музее собрана динамичная коллекция, которая охватывает множество точек зрения, опытов и форм знаний.

В декабре 2017 года музей открыл новую постоянную экспозицию — Stedelijk BASE. Около 700 произведений искусства и дизайна, созданные с 1880 года до наших дней, сгруппированы по историческим периодам, вокруг тех или иных социальных проблем и фигур влиятельных художников. Инновационный дизайн экспозиции, разработанный дизайнерским бюро AMO (Рем Колхас) в соавторстве с Федерико Мартелли, предлагает по-новому взглянуть на коллекцию и радикальным образом объединяет предметы искусства и дизайна. Чтобы сохранить свою «современность», музей не только находится в постоянном поиске новых и оригинальных подходов к исследованию, толкованию и экспонированию своей коллекции, но также активно ищет и приобретает работы, создаваемые новым поколением художников и дизайнеров в рамках программы Stedelijk FUTURES. Программа BASE предполагает базу, фундамент музея, тогда как программа FUTURES показывает, что новые приобретения могут помочь критически (пере)осмыслить то, какими являются или могут стать каноны истории искусства. Поскольку современность формирует историю (и наоборот), диалог между различными экспонатами коллекции обостряется за счет определенной «живости», которая играет ключевую роль в сохранении актуальности музея в настоящем и будущем. Программы Stedelijk BASE и FUTURES представляют собой стратегии организации предметов искусства и дизайна в коллекции музея и непрестанной переоценки канонических нарративов и определения понятия «сейчас».

Ключевые слова: Городской музей Амстердама (Стеделейк), экспозиция, коллекция

Jan Willem Sieburgh
Stedelijk Museum, Amsterdam, the Netherlands

The Past Ahead: Collecting and Presentation Strategies at the Stedelijk Museum Amsterdam

With almost 95.000 works, ranging from painting and sculpture, design and time-based media works, the Stedelijk Museum Amsterdam is the largest museum of modern and contemporary art in The Netherlands. The museum opened its doors in 1895 and after a renovation and expansion by the Amsterdam architects Benthem Crouwel, reopened in 2012. The Stedelijk collection holds canonical works by Dutch and international pioneering artists, such as Kazimir Malevich, Piet Mondrian, Gerrit Rietveld, Nola Hatterman, Charley Toorop, Marlene Dumas, Ed van der Elsken, Yayoi Kusama, and Isa Genzken. The Stedelijk collection represents historical and contemporary artistic developments and equally reflects mentalities, technological progress and social-historical changes. It is, in other words, a dynamic collection that encompasses multiple perspectives, experiences and forms of knowledge.

In December 2017, the museum opened its new permanent collection installation entitled Stedelijk BASE. Around 700 works of art and design from 1880 to the present are grouped around historic movements, social themes and influential artists. The innovative exhibition design, developed by AMO/Rem Koolhaas together with Federico Martelli, enacts new viewpoints of the collection and offers a radical display of art and design jointly. To stay truly "modern", the museum not only continuously seeks for new and radical approaches to research, interpret and present its collection, but also actively signals and acquires work by new generation of artists and designers through its Stedelijk FUTURES program. BASE features the basis, the foundation, of the museum and the FUTURES program demonstrations that contemporary acquisitions can critically (re)envision what the art historical canon is or might be. Hence as the contemporary informs the historical (and the other way around), as it were, the dialogue between works from the collection is shaped by a certain "liveliness" — key to stress the museum's relevance now and in the future. Both Stedelijk BASE and FUTURES are strategies to program art and design in the museum's collection

that question and redefine — again and again — canonical narratives as well as definitions of the "now".

Keywords: Stedelijk Museum, collection, contemporary art

Туркина Олеся Владимировна
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Российская Федерация

Монтажные стыки эпохи. О некоторых замечательных случаях, произошедших на выставках современного искусства в процессе трансформации будущего в настоящее

Монтаж — революционная техника, позволившая пересимволизировать настоящее. Хорошо известен монтажный эффект, изобретенный в 1920-х годах советским режиссером Львом Кулешовым. В 1980-х к нему обратился создатель группы «Новые художники» Тимур Новиков, придумавший свой метод перекомпозиции. Искусство перестройки можно назвать искусством монтажа, или перекомпозиции, когда узнаваемые образы обретали новое значение в зависимости от изменившегося контекста. Выставка как старый / новый жанр нередко демонстрировала монтажные стыки перестроечного времени.

Первой выставкой современного искусства в Русском музее можно считать показ для закупочной комиссии, который на волне перестройки начал приобретать произведения современных художников. После серии первых выставок заново открываемого русского авангарда, прошедших в Русском музее, к молодым сотрудникам обратились с предложением отобрать то, что нам представляется наиболее интересным в современном ленинградском искусстве, и представить закупочной комиссии. Нам удалось убедить комиссию в том, что картины и артефакты в силу их новизны и необычности необходимо повесить на стены. Когда работы были развешены, мы пустили в закрытые залы Корпуса Бенуа художников — участников импровизированной выставки — и их друзей. Так как официально выставки не было, она получила название «При закрытых дверях» (1989).

Самой революционной и первой в России экспозицией, пересматривавшей искусство XX века, стала международная выставка «Территория ис-

кусств» (1990), которую курировал легендарный Понтюс Хюльтен, являвшийся на тот момент директором Института исследования пластических искусств в Париже. Работа молодых художников непосредственно в залах музея, необычные материалы, впервые показанные вместе произведения русского авангарда и современного им западного искусства — все это сделало выставку уникальной, так же как и диаметрально противоположные отзывы.

В 1990-х годах в музее прошли первые персональные выставки — как западных классиков, так и современных петербургских художников. Для многих, к сожалению, они остались единственными музейными выставками в России, например, для Георгия Гурьянова. На экспозиции картины художника соседствовали со слепками, привезенными нами по его просьбе из Академии художеств (1993). Выставки нового искусства вызывали бурную реакцию не только у зрителей, но зачастую и у сотрудников музея. Так было с выставкой «Эволюция образа: свет, звук, материал» (1996), на которой экспонировались в том числе волны звука (от ультранизких до высоких частот) и света.

Выставка «У предела. Энн Хемильтон, Брюс Науман, Франсеск Торрес, Билл Виола» (1996) положила начало музеефикации видеоискусства в России. Этот процесс продолжился в серии видеовыставок, представленных в музее в 2000-х, а также регулярных видеопоказах, идущих в Русском музее вплоть до сегодняшнего дня.

Своеобразным контрапунктом в процессе музеефикации «текучей современности» стала выставка «Альтернативный музей» (1997), собранная нами вместе с художниками из артефактов, свидетельствующих об их «интерконтактах» с такими культовыми фигурами, как Джон Кейдж, Роберт Раушенберг, Кит Харинг, Нам Джун Пайк, Кристо, Фрэнк Заппа и многими другими.

Ключевые слова: Русский музей, современное искусство, выставка

Olesya Turkina
State Russian Museum, St.Petersburg, Russian Federation

Montage Cuts of Different Eras. On Several Remarkable Occurrences at Contemporary Art Exhibitions in the Process of Transforming the Past into the Present

Montage is a revolutionary technique that provided an opportunity to re-symbolize the present. The well-known montage effect that was invented in the 1920s by the Soviet director Lev Kuleshov, was addressed in the 1980s by Timur Novikov, founder of the New Artists group who, in turn, came up his own method of "re-composition»». The art of Perestroika can be called the art of montage or re-composition, when recognizable images were given a new meaning depending on the altered context. The exhibition as an old/new genre often demonstrated montage cuts of Perestroika time.

The first contemporary art exhibition in the State Russian Museum can be considered a display for the museum's purchasing commission that began to acquire works of contemporary artists on the back of Perestroika. After a run of the first exhibitions there of the Russian avant-garde that at that time was being rediscovered, we the museum's young employees were asked to come up with what we considered the most interesting things in modern Leningrad art and present it to the purchasing commission. We managed to convince them that paintings and artifacts had to be hung on the walls given their novelty and unconventional nature. When the works were hung up, we invited artists whose works featured in this improvised exhibition and their friends to the restricted area of the Benoit Building. Since officially there was no exhibition, it was called Behind Closed Doors (1989).

The Territory of Art (1990) international exhibition became first and the most revolutionary exposition in Russia that reinvented the art of the 20th century, curated by the legendary Pontus Hulten, who was then director of the Institute des Hautes Études en Arts Plastiques (IHEAP) in Paris. The hands-on presence of young artists in the halls of the museum, unusual materials, and works of the Russian avant-garde and contemporary Western art shown together for the first time — all this made this exhibition unique, and caused radically opposed reviews of the exposition.

In the 1990s, the museum hosted the first personal exhibitions, both by the renowned artists of the West and contemporary artists from Saint Petersburg. Unfortunately, for many these were the only museum exhibitions in Russia, for instance for George Guryanov. At the exhibition, the artists' paintings hang side by side with the casts brought to us at his request from the Academy of Arts (1993). Exhibitions of new art triggered strong response not only from the audience, but also from the museum staff, such as the exhibition The Evolution of the Image: Light, Sound, Material (1996), which featured sound waves (from ultra-low to high frequencies) and light.

Exhibition On the Edge. Anne Hamilton, Bruce Nauman, Francesc Torres, Bill Viola (1996) marked the beginning of museumification of video art in Russia. This process continued with a range of video exhibitions in the 2000s and regular video screenings that still take place in the Russian Museum.

A sort of counterpoint in the process of the museumification of "fluid modernity»» was the Alternative Museum (1997) exhibition that we collected together with the artists and that consisted of artifacts that demonstrated to their "intercontacts»» with such iconic figures as John Cage, Robert Rauschenberg, Keith Haring, Nam June Paik, Christo, Frank Zappa, and many others.

Keywords: the State Russian Museum, contemporary art, exhibition

Хасегава Юко
Музей современного искусства Токио, Япония

Новое музееведение и кураторская практика

Выставка может оказаться скучной, если на ней представлена только собственная коллекция музея. Привлечение других собраний может дополнить экспозицию и представить зрителю совершенно новый исторический взгляд. Эти собрания далеко не всегда включают только произведения изобразительного искусства, в них также могут входить работы из других областей — архитектуры, дизайна и т.д. Такая междисциплинарная экспозиция позволяет создать принципиально иное художественное пространство и обогатить посетителей новым опытом.

Ключевые слова: Новое музееведение, междисциплинарная экспозиция

Yuko Hasegawa
Museum of Contemporary Art Tokyo, Japan

The new museology and curatorial practice

The exhibition might be flat if it only exhibits the museum's own collection. It would be able to make the exhibition narrative and give visitors whole new historical view by bringing collection from outside its own museum. Collections do not always mean the true collection of fine arts. It also includes works in various filled, architecture, design and so on. Exhibiting all these various works from different fields in one space allows to create whole new space and give visitors the whole new experience.

Keywords: The new museology, interdisciplinary exhibition

Хельме Сирье
Музей искусства Эстонии, Таллинн, Эстония

Конфликты и адаптации

После возведения нового здания Художественный музей Эстонии (KUMU) дважды задавался вопросом: как организовать постоянную выставку эстонского искусства советского периода? Это исключительный период в нашем искусстве, который тесно переплетен с темами власти и навязанной идеологии в искусстве. Мы уже дважды пытались найти ответ на этот вопрос и оба раза сталкивались с дилеммой, касающейся не самого факта показа работ, созданных по заказу и подчиняющихся государственной политике в сфере искусства в целом, но того, как это сделать.

В этом вопросе может быть множество отправных точек, и они могут отличаться коренным образом. Я приведу несколько спорных моментов, которые мы обсуждали. Во-первых, разница между поколениями: ныне живущие свидетели эпохи против растущей дистанции, отделяющей нас

от событий прошлого, т.н. взгляд стороннего наблюдателя. Каковы риски и возможные ошибки в обоих случаях? Во-вторых, в какой степени мы должны учитывать политический и социальный контекст того времени и в какой — эстетические качества произведений искусства? В-третьих, как вместить в единое повествование т.н. мейнстримное искусство и историю неоавангарда, который со своими идеями и представлениями был практически неизвестен широкой публике. Мы рассматриваем все вместе как единую систему, однако как описать принципы ее функционирования? Четвертый вопрос — как включить в экспозицию еще одну главу нашей истории искусств, а именно «Эстонское искусство в изгнании» — произведения художников, которые бежали из страны в 1944 году, остались связанными с эстонскими общинами в других странах, а также переняли художественный язык своих новых стран, т.е. поздний модернизм послевоенной Европы и Америки?

Написать новую историю искусства действительно можно — именно это и было сделано в монографиях и статьях, но остается главный вопрос: как это всё показать в выставочном зале? Выставочные залы диктуют свои требования, и экспозиция никогда не будет идеально отражать написанную историю искусства. Перед кураторами и дизайнерами выставок встает непростая задача — как продемонстрировать одну из самых неоднозначных глав в нашей истории в пространстве экспозиции. Мы должны были решить, что станет основным критерием отбора работ, главным образом — в какой степени этот выбор должен быть продиктован эстетическими суждениями, а в какой — политическими реалиями. Может ли экспозиция показать взаимодействие между властью и умами, и если да, то как именно?

Первая экспозиция (куратор — Эха Комиссаров) положила начало жарким спорам о том, что мы выставляем неприятные политические работы и игнорируем изобразительное искусство.

Нас спросили, действительно ли нам так нужно начать с низкопробных и идеологически ангажированных работ при открытии нового прекрасного здания музея. Вторая экспозиция (куратор — Ану Аллас), открывшаяся в 2016 году, не стремится быть строгим историко-художественным обзором, но предлагает зрителю множество документальных материалов, дополняющих исторический контекст, включая старые видеозаписи, фо-

тографии и т.п. Перед куратором стояла задача посмотреть на материал максимально широко, с разных точек зрения.

Интерпретация сложных исторических периодов была и будет непростой задачей для историка искусства. Каждое новое поколение переписывает историю искусства от своего лица, и это, наверное, надо просто принять, даже если это иногда оказывается умозрительной конструкцией. В конце концов, невозможно закрыться в какой-то одной парадигме, включая эстетическую.

Ключевые слова: Художественный музей Эстонии (KUMU), эстонское искусство, коллекция, экспозиция

Sirje Helme
Art Museum of Estonia, Tallinn, Estonia

Conflicts and Adaptions

After the construction of the new building, Kumu, The Art Museum of Estonia has been twice confronted by the question, how to create a permanent exhibition of Estonian art from the Soviet times? This is an exceptional period in our art history, intertwined with the topics of power and imposed-upon art ideologies. We have tried to find an answer to this question twice now and both times the dilemma lied not in whether to exhibit artworks that were then created as commissioned works and obeyed the national art policy in general, but in how to do it.

There are many possible points of departure in this subject and they can differ from each other radically. I would bring forth some discussion points that we considered: generational differences — living memory of art versus the growing distance with past events, a new, so-called bystander look on history. What are the risks and possible places for error in both cases? Secondly, how much should we take into account the politically and socially determined environment of back then, and how much aesthetically loaded art? Thirdly, how to combine together in writing the story of the so-called mainstream art and the history of the neoavantgarde, which, along with its accompanying ideas and stances, was almost unknown to the general public. We consider it to be a common body of

art, but how to describe the functioning of this body? Fourth, how to add another chapter to our art history, namely Estonia art in exile — the creations of the artists who had fled Estonia in 1944 and remained connected with the Estonian communities in various countries, but also adopted the artistic language of their new countries, the late modernism of post-war Europe and America.

It is indeed possible to write a new history of art and that is exactly what has been done in general accounts as well as articles, but the question still remains — how to exhibit this in an exhibition hall? The exhibition room sets its own requirements, and the exposition can never perfectly follow written art history. It is a great challenge for both curators and the room designers, how to spatially construct one of the most problematic chapters of our art history. We had to decide what the main criteria for the selection of artworks would be, foremost to what extent the choice should be affected by the aesthetic judgement and how much by the political reality. Can an exhibition demonstrate the relationship between power and mind, and if so, in what way?

The first exhibition (curated by Eha Komissarov) brought forth a fervent discussion claiming we were exhibiting unpleasant political artworks in our exhibition halls and not concentrating on fine art.

We were asked whether we really needed to start out with low-quality and ideologically treated artworks when opening the wonderful new museum building. The second exhibition, opened in 2016 (curator: Anu Allas) does not aspire to be a strict art historical overview, but rather adds a lot of documental material to support the historical line, including old movie clips, photos etc. The aim of the curator was to look at the material as versatilely as possible, from different points of view.

Historically complicated periods are and will always be great challenges in interpreting art history. Every new generation rewrites the history of art from their own perspective, and that should probably be accepted, even if it sometimes turns out to be more of a theoretical construction. Enclosing oneself hermetically into a single narrative, for example the aesthetical, is, after all, impossible.

Keywords: Art Museum of Estonia (KUMU), estonian art, collection, exhibition

Щвитек Габриэла
Национальная галерея искусств Захента, Варшава, Польша

От запасников к современной выставке: коллекция Национальной галереи искусств Захента в Варшаве

История коллекции послевоенного искусства Национальной галереи искусств Захента в Варшаве отражает все перипетии культурной политики Польши. В настоящее время галерея главным образом выполняет функцию выставочного пространства (Kunsthalle). Коллекция польского искусства, собранная здесь до Второй мировой войны, сейчас занимает видное место в фондах Национального музея в Варшаве. Вместе с тем, одной из прописанных в уставе обязанностей Захенты остается «коллекционирование, инвентаризация и хранение объектов современного искусства». Собрание Захенты на данный момент насчитывает 3598 произведений: 709 живописных, 97 скульптурных, 31 инсталляцию, 2107 единиц печатной графики, 313 рисунков, 236 фотографий и 105 видеоработ, включая депозиты (источник — ежегодный отчет Национальной галереи искусств Захента за 2017 год). Эти работы отражают многие важные явления в польском искусстве с конца 1940-х годов по сей день, включая различные типы геометрической абстракции, метафорико-экспрессивное движение (польская вариация сюрреалистических тенденций в новом искусстве), новое фигуративное течение, эстетику «польских колористов», а также новейшие тренды, включая так называемое «критическое искусство» 1990-х годов и первого десятилетия XXI века. В 1949 году в здании Захенты было основано Центральное управление художественных выставок. Коллекция, собранная в годы работы управления (до 1992 года), не отличается последовательным подходом. Работы приобретались на выставках, конкурсах, а иногда и просто в качестве помощи художникам. Средства на покупку выделялись Министерством культуры и искусства Польши: из Фонда развития визуальных форм искусства или через систему госзаказов министерского департамента искусства (источник — Захента 1860–2000 / под редакцией Г. Швитек. Варшава, 2003). Вместе с тем, в 1970-х годах работы начали приобретаться для выставок с просветительскими целями. Последние покупки музея — главным образом работы современных польских ху-

дожников, выставляемые в галерее, а также произведения, созданные при участии Захенты как для собственных, так и для внешних проектов музея (например, для Польского павильона на Венецианской биеннале). В 1990-х годах и в начале XXI века Захенте удалось собрать коллекцию работ молодого и среднего поколений польских художников, включая таких всемирно признанных авторов, как Павел Альтхамер, Мирослав Балка, Катаржина Козыра, Збигнев Либера и Артур Жмиевский. Пополнение коллекции составляет важную часть текущей политики галереи. Ее осуществление стало возможным благодаря спонсорам (например, фонду ING Polish Art Foundation, который помогает Захенте уже более десяти лет), финансированию от Министерства культуры и средствам программы сохранения национального наследия «Коллекции — Региональные собрания современного искусства», а также за счет средств, собранных самой галереей (краудфандинг) и работ, переданных в дар художниками. Предметы искусства из этой коллекции тоже включены в экспозиционную и образовательную программу Захенты. В своем докладе автор рассмотрит историю коллекционирования, а затем перейдет к вопросам современного показа собрания.

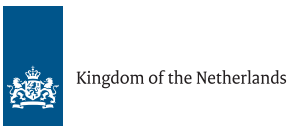
Ключевые слова: Захента, Искусство Польши, современное искусство, формирование коллекции

Gabriela Świtek
Zachęta — National Gallery of Art, Warsaw, Poland

From Historic Inventory to Contemporary Display: The Collection of the Zachęta — National Gallery of Art in Warsaw

The history of the post-war collection of the Zachęta — National Gallery of Art in Warsaw is one of meanders of Polish cultural policy. Today gallery's function is primarily as a place of exhibition (Kunsthalle). The collection of Polish art that was amassed here prior to the II World War now constitutes a substantial element in the inventories of the National Museum in Warsaw. However, one of the statutory requirements of Zachęta nonetheless remains "the collection, inventory and storage of contemporary works of art". Zachęta's current collection numbers 3598

works: 709 paintings, 97 sculptures, 31 installations, 2107 prints, 313 drawings, 236 photographs and 105 videos, including deposits (data source: Annual Report 2017, Zachęta — National Gallery of Art, Warsaw 2018). The works document a number of important phenomena in Polish art from the late 1940s until today, including different types of geometric abstraction, the metaphorical-expressive movement (a Polish version of surrealist tendencies in modern art), the new figurative movement, the Polish Colourist aesthetics, and the most recent tendencies, such as the so-called "critical art" of the 1990s and of the first decades of the 21st century. In 1949 the Central Office for Art Exhibitions was founded and located in the Zachęta building. The collection accumulated during the Central Office for Art Exhibitions period of existence (until 1992) is not one that had a well-defined profile. Works were bought from exhibitions, competitions and sometimes simply as a form of aid to artists. The funds for purchase came from the Ministry of Culture and Art: from the Fund for the Development of the Visual Arts, or through the national ordering system of the Art Department in the Ministry (data source: Zachęta 1860–2000, ed. G. Świtek, Warsaw 2003). However, during the 1970s, works began to be acquired for the purposes of exhibitions and education. The most recent acquisitions are primarily of works by Polish contemporary artists exhibited at the gallery and of works co-produced by the Zachęta, whether in-house or elsewhere (e.g. for the Polish Pavilion at the Venice Biennale). During the 1990s and at the beginning of the 21st century the Zachęta has succeeded in putting together a collection of works by middle generation and young generation of Polish artists (such as, internationally renowned Paweł Athamer, Mirosław Bałka, Katarzyna Kozyra, Zbigniew Libera and Artur Żmijewski). Collection building is a significant part of the gallery's contemporary policy. This is made possible by funds offered by sponsors (such as the ING Polish Art Foundation, which has been supporting the Zachęta collections for over ten years now), funds obtained through the Ministry of Culture and National Heritage programme Collections — Regional Collections of Contemporary Art, and also funds generated by Zachęta specially for the purpose or donations of works by artists (crowdfunding). Works from the collection are also included in the Zachęta's exhibition and educational programme. The focus of the presentation will be on the transition from the Zachęta's historical inventories to the issues of collection's contemporary forms of display.

Keywords: Zachęta, Polish art history, contemporary art

При поддержке · Supported by