

пейзажи Карелли, похожие на пейзажи Щедрина, неизбежно оказывались написанными прежде щедринских (ведь Сильвестр впервые оказался в Неаполе в 1819 г.). И Виппер был принужден своей ошибкой считать, что Рафаэле Карелли наиболее значительно повлиял на развитие живописного стиля русского художника. Несмотря на такое заключение, историк отметил серьезное живописное превосходство пейзажей Щедрина над пейзажами Карелли; а поскольку сегодня известно, что достоверных работ Р. Карелли, написанных раньше 1833 г., нет и нет сомнений в том, что творчество Карелли относится скорее к середине XIX в., то значит, что Р. Карелли либо мог видеть что-то из работ Сильвестра Щедрина, либо просто в какой-то мере усвоить манеру неаполитанских пейзажистов 30-х гг. XIX в.

Биографические подробности жизни Р. Карелли как раз потому и забылись, что художник он весьма средний, даже в пределах школы неаполитанской пейзажной живописи XIX в. — и, похоже, он это понимал. Последний раз Карелли выставлялся как живописец в 1835 г., после чего оставил живопись, занимаясь преподаванием и антиквариатом.

**Mikhail Evseyev**

*Saint Petersburg State University, Russia*

#### **WAS BORIS VIPPER MISTAKEN?**

Boris Vipper wrote an article “Silvester Schedrin in Italy” in 1946 which was published in the “Soviet Art History” only in 1975. In this paper he defined Neapolitan artist Raffaele Carelli (1795–1864) as “teacher and inspirator” of Schedrin. We do not know why but Vipper thought that Carelli died young in 1815. This wrong fact in the artist’s biography had strong impact on Vipper’s implications. In the art historian’s opinion Carelli seems to be “a talented predecessor of Schedrin and forerunner of plein air in the European painting of the 19th century”. In this case Neapolitan landscapes by Carelli must have been created earlier than similar works of Schedrin, because Russian artist appeared in Naples only in 1819. This fact forced Vipper to decide that Carelli had great influence on a painting style of Schedrin. Nevertheless, the art historian noted artistic superiority of Schedrin’s landscapes in comparison with Carelli’s works. There are no authentic pieces of art by Carelli dated earlier than 1833. That is why it is clear that Carelli worked as an artist in the middle of the 19th century. Therefore Carelli either could have seen some works of Schedrin or was a skilful follower of the manner of Neapolitan landscapists of the 1830s.

It is not surprising that details of Carelli’s biography were forgotten, because he was a second-rate artist even in comparison with other artists of Neapolitan landscape school of the 19th century. Probably he realized that fact himself. Carelli was exhibited for the last time in 1835, after that he gave up art and got into teaching and antique-trade.

**Tijana Boric, Igor Borozan**

*University of Belgrade, Serbia*

#### **IN PURSUIT OF THE SUBLIME: IVAN AIVAZOVSKY’S “WALKING UPON THE SEA” (1849) FROM THE STATE ART COLLECTION OF THE ROYAL COMPOUND IN SERBIA**

The indescribable idea of the sublime fascinated and challenged a famous 19th century artist Ivan Konstantinovich Aivazovsky whose dwelling upon this concept gave rise to countless visual responses. The paper examines the earliest known version of his piece known as “Walking upon the Sea” from 1849 that has been recently rediscovered and displayed after restoration and conservation within the State Art Collection of the Royal Compound in Serbia. The report offers the analysis of this particular image, a peculiar combination of the stormy sea at night and religious theme that embodies artist’s inner self observations, his thoughts, worldview and perceptive power of the years to come. Aivazovsky

was a man of Romanticism and a visionary genius as well. He was occupied with the ideas of the infinity, great drama and of the divine that challenged viewers' senses of space and time. "Walking Upon the Sea" is an art piece of its time, a manifest reflection of skepticism of the era of groundbreaking experiments, innovations and discoveries. Special attention is paid to the elements of the painting revealing the author's interest in tuning viewers' emotions and artistic devices to gain a new dramatic impact on them. Apart from this, there is an attempt to interpret his choice of a religious theme which is apparently incompatible with the romantic worldview and how it was correlated with a romantic category of the sublime. Aivazovsky will return to this theme at least twice in his later career. The paper contains the analysis of the artist's symbolic language and the means he used to set his inner eye into the core of his artworks.

**Тияна Борич, Игорь Борозан**  
*Белградский университет, Сербия*

**В поисках возвышенного: Иван Айвазовский «Хождение по водам» (1849)  
из Государственного художественного собрания Королевского дворца в Сербии**

Неподдающаяся словесному выражению романтическая категория «возвышенного» увлекла и искушала знаменитого художника XIX столетия Ивана Константиновича Айвазовского. Свои размышления о ней он воплотил в бесчисленных визуальных образах. Доклад посвящен самой ранней известной версии его картины «Хождение по водам» (1849), которая недавно была заново открыта и представлена после реставрации и консервации в Государственном художественном собрании (Королевский дворец, Белград). Предложена попытка анализа этой своеобразной работы, в которой ночной пейзаж штормящего моря служит выражением религиозной темы, поданной сквозь призму внутреннего мира художника, его мыслей, мировоззрения и провидения о грядущих годах. Айвазовский был человеком эпохи романтизма и гением-визионером. Его думы волновали понятия «бесконечного», «божественного», «великой драмы», которые ломали традиционное восприятие пространства и времени в изобразительном искусстве. «Хождение по водам» — произведение своей эпохи, отчетливо отразившее скептицизм эры революционных научных открытий и экспериментов. Особое внимание в докладе уделено особенностям картины, свидетельствующим о стремлении художника настроить эмоции зрителя, и художественным приемам, с помощью которых он достигает нового драматического эффекта. Кроме того, предпринята попытка объяснить выбор религиозной темы, очевидно несовместимой с романтическим мировоззрением, и выявить, как она соотносится с категорией «возвышенного». Впоследствии Айвазовский вернется к этой теме по меньшей мере дважды. В заключение приведен анализ символического языка художника и средств, которые он использовал, чтобы настроить свой внутренний взор для претворения реальности в художественные образы своих произведений.

**Скворцова Екатерина Александровна**  
*Санкт-Петербургский государственный университет, Россия*

**Панорама А. А. Роллера: Новые данные  
о панорамах в Петербурге в середине XIX века**

До последнего времени панорама, диорама и родственные им художественные явления оставались вне поля зрения специалистов по русскому искусству. Если развитие диорамы в России в советский период наконец получило в последние годы всестороннюю характеристику в работах А. А. Дружинина, то обобщающего исследования, которое освещало бы бытование и развитие панорам и диорам в России в XIX в., не создано до сих пор. Даже