

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Санкт-Петербургский государственный академический институт  
живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина  
при Российской академии художеств

**ОБРАЗЫ ВРЕМЕНИ  
И ЯЗЫК ИСКУССТВА**

Посвящается 75-летию  
Победы в Великой Отечественной войне

*Тезисы студенческой научной конференции*

Санкт-Петербург  
2020

Печатается по решению редакционно-издательского совета  
Санкт-Петербургского государственного академического института  
живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина  
при Российской академии художеств

**Состав редакционно-издательского совета:**

**Ю. Г. Бобров**, доктор искусствоведения, профессор, академик РАХ (председатель совета); **С. А. Брянцева** (секретарь совета); **Н. Н. Акимова**, доктор филологических наук, доцент; **Е. В. Анисимов**, доктор исторических наук, профессор; **С. М. Грачева**, доктор искусствоведения, доцент; **Н. С. Кутейникова**, кандидат искусствоведения, профессор, академик РАХ; **В. А. Леяшин**, доктор искусствоведения, профессор, вице-президент РАХ; **Н. М. Леяшина**, доктор искусствоведения, профессор, академик РАХ; **В. С. Песиков**, народный художник РФ, профессор, академик РАХ; **А. Л. Пунин**, доктор искусствоведения, профессор; **О. А. Резницкая**, доцент; **А. В. Чувин**, заслуженный художник РФ, профессор, академик РАХ; **М. А. Чаркина**, заведующая художественным информационным центром ФТИИ.

Научный редактор  
**Т. А. Лопатина**,  
доцент

Составители:  
**В. И. Заборцева**,  
**А. С. Никифорова**

Подготовлено и отпечатано в издательско-полиграфическом отделе  
Института имени И. Е. Репина. Объем 2,2 уч.-изд. л. Тираж 50  
Санкт-Петербург, Университетская наб., 17  
Сайт: repin-book.ru

© Санкт-Петербургский государственный академический институт  
живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина  
при Российской академии художеств, 2020

Студенческая научная конференция  
**ОБРАЗЫ ВРЕМЕНИ И ЯЗЫК ИСКУССТВА**

Посвящается 75-летию  
Победы в Великой Отечественной войне

14 – 15 апреля 2020 г.

Начало утренних заседаний в 11.00

Начало дневных заседаний в 13.30

Организационный комитет:

**Н. М. ЛЕНЯШИНА**,  
профессор, заведующая кафедрой зарубежного  
искусства (председатель)

**С. М. ГРАЧЕВА**,  
профессор, декан ФТИИ

**В. ЗАБОРЦЕВА** (ФТИИ, 3-й курс)

**М. ЗАХАРОВА** (ФТИИ, 4-й курс),

**А. НИКИФОРОВА** (ФТИИ, 4-й курс),

**М. СИЛАКОВА** (ФТИИ, 3-й курс)

Волонтеры:

**А. Берсенева**, **А. Дерюгина**, **М. Желонкина**, **П. Колодкина**,  
**А. Паталахина**, **Д. Пятикоп**, **М. Синило**, **И. Усова**  
(2-й и 3-й курс ФТИИ)

Открытие конференции::

**С. И. МИХАЙЛОВСКИЙ**,  
ректор Института имени И. Е. Репина, академик РАХ

**В. А. ЛЕНЯШИН**,  
доктор искусствоведения, академик РАХ

Т. С. КОМБАРОВА

*5-й курс ФТИИ Института имени И. Е. Репина*

*Научный руководитель  
кандидат искусствоведения профессор  
В. А. Семенов*

### **Кецалькоатль – зооморф и антропоморф: основные характеристики и эволюция образа**

Говоря о развитии иконографии и становлении мезоамериканского искусства в целом, нельзя не упомянуть о так называемой ольмекской проблеме, которая была поставлена на конференции 1941 г. в Тустла-Гутьерресе (шт. Чиapas). Ее возникновение связано с многочисленными находками близ деревушки Трес-Сапотес (шт. Веракрус), когда во второй половине XIX столетия впервые была обнаружена колоссальных размеров скульптурная голова. Затем, в ходе раскопок в указанной местности и в соседнем поселении Ла-Вента (шт. Табаско), были найдены другие памятники этой культуры, впоследствии получившей название «археологические ольмеки», которые ставили под сомнение уникальную природу развития цивилизации майя.

Массивные изваяния имели собственные характерные черты и напоминали, хотя и отдаленно, памятники культуры майя. Для ольмекского стиля характерны антропоморфные изображения с лицом младенца-ягуара, а также мотив правителя, сидящего на краю пещеры или выходящего из нее, как из пасти чудовища Земли. Эти изваяния часто украшают орнаментом в виде завитков, служащим символическим изображением грома и молнии. Впоследствии они трансформируются в драконов-змеев, связанных с культом дождя. Похожие элементы культа наблюдаются у древних майя, где змей позже обретает перья птицы кецаль и становится богом ветра, покровителем знати и т. п.

Подобные черты также встречаются в искусстве отдаленных регионов, таких как Центральная Мексика, перешеек Теуатепек

и области майя, отчего в научных кругах укоренилось понятие о так называемой материнской культуре, которой и стала культура археологических ольмеков. На данном этапе наука отрицает наличие обширного влияния ольмекского стиля. Доказано, что похожие черты зарождались самостоятельно и связаны со становлением ранних вождеств. В настоящее время комплекс схожих стилистических черт известен как панмезоамериканский стиль.

Таким образом, в ранних культурах Мезоамерики складывается иконография божества, известного как Кецалькоатль (у майя он же К`ук`улькан), который имеет важное значение в мифологии каждой из них.

Уже у классических майя Пернатый Змей иногда изображается с лицом человека, а у астеков существует как в зооморфном, так и в антропоморфном облике.

Доклад раскрывает этапы эволюции образа Кецалькоатля от зооморфа к антропоморфу. Хронологические рамки исследования охватывают период от VII–VI вв. до н. э., к которым относятся первые датированные памятники монументальной пластики с мотивом завитка, до государства астеков XIV–XVI вв.

Д. П. МЕЩЕРЯКОВА

4-й курс ФТИИ Института имени И. Е. Репина

Научный руководитель  
кандидат искусствоведения профессор  
А. В. Степанов

### **Авиньонский Папский дворец как один из центров формирования интернациональной готики**

Авиньон, богатый провансальский центр, куда с 1308 по 1377 г. была перенесена папская резиденция, стал на столетия вперед очагом притяжения интеллектуальной и художественной элиты средневековой Европы. При дворе понтификов долгое время творили такие крупные художники, как Симоне Мартини, Маттео Джованнетти, Мастер кодекса св. Георгия и др., в чьих произведениях утвердились определенные стилистические приемы: струящиеся и непрерывные линии контуров и драпировок, готическая стилизация фигур, золотой фон с выгравированными *rinseaux*, а также мотив райского сада и т. д. Однако будет ошибочным считать Авиньон единственной родиной интернациональной готики: зачатки этого стиля также можно отыскать в Праге, Париже, Фландрии, Тоскане, в немецких землях. Но именно в Авиньоне, пункте пересечения многочисленных торговых магистралей, в атмосфере космополитизма и придворной рафинированной роскоши впервые сложились все условия для его рождения и процветания.

Точкой отсчета в формировании интернационального стиля можно считать переезд Симоне Мартини в Авиньон в 1336 г., его взаимодействие с Петраркой и росписи портика Нотр-Дам-де-Дом. Логическим продолжением творений художника стала монументальная живопись в интерьерах Папского дворца, и в первую очередь фрески, выполненные под руководством Маттео Джованнетти, в которых соединились традиции сиенской школы и пластические приемы северной готики. Отзвуки произведений так называемой

*l'ecole du palace* можно встретить и на Апеннинском полуострове (например, в полиптихе Франческо Траини «Св. Доминик и сцены из его жизни», 1344–1345, музей Сан-Маттео, Пиза), и на страницах знаменитых иллюминированных рукописей, таких как «Трактат об охоте» Гастона де Фуа 1387–1389 гг. и т. д. Особый интерес представляет стилистическое единство провансальских и каталонских примитивов (композиция, золотой гравированный фон, особая моделировка формы).

Существенную роль в унификации стилевых особенностей различных европейских школ сыграл вызванный Великой схизмой религиозный кризис, повлекший за собой ослабление доверия знати к официальному институту церкви, который, в свою очередь, благоприятствовал появлению в искусстве новых, менее традиционных тем. Обстоятельства, связанные с усилением роли индивидуальной молитвы, способствовали распространению произведений нового формата – небольших алтарей, предназначенных для домашнего богослужения. Папский двор отбыл обратно в Рим в конце 1370-х гг., и, вероятно, немалая часть художников также покинула Прованс, чтобы распространить достижения авиньонской живописи по всей Европе – недаром апогеем интернациональной готики принято считать рубеж веков.

Т. В. БЕЛЬЧЕНКО

1-й курс магистратуры ФГИИ Института имени И. Е. Репина

Научный руководитель  
доцент кафедры зарубежного искусства  
Т. А. Лопатина

### **Копийность как один из принципов сиенской живописи XIV–XV веков. Образы Благовещения**

Одна из характерных тенденций сиенского искусства XIV–XV вв. – повторяемость некоторых «ключевых» или «авторитетных» живописных образов. Так, например, мастера *tavolette di Biccherna*, расписных обложек учетных книг сиенского казначейства Biccherna, которые к XIV в. превратились в своего рода «плакат» и играли большую роль в распространении и популяризации важнейших «живописных образцов», неоднократно обращаются к знаменитой фреске Амброджо Лоренцетти «Аллегория Доброго правления» (1338–1339) из Палаццо Публико, а Липпо Мемми повторяет на стене ратуши в Сан-Джиминьяно «Маэсту» Симоне Мартини (1315–1321) из зала Маппомондо.

Чтобы понять, какие предпосылки лежат в основе этого феномена, предлагается рассмотреть серию образов Благовещения, созданных различными сиенскими художниками (в том числе Сассеттой, Маттео ди Джованни, Никколо ди Сер Соццо, Бартоло ди Фреди) на протяжении XIV–XV вв. Очевидно, что все они восходят к одному хорошо известному прототипу – образу, написанном Симоне Мартини для алтаря Святого Ансания в городском соборе Сиены. Чтобы определить, что послужило стимулом для копирования, понять механизм взаимодействия оригинала и списков, нужно вычленив те общие с точки зрения иконографии, стиля и технических приемов черты, которые сохраняются во всех произведениях указанной группы. Предлагаемый подход позволит заметить, что все подобные памятники не только являются вариантами одной,

предложенной Мартини, иконографической схемы, но, кроме того, написаны с соблюдением основных стилистических и технических так называемых «мартиниевских» приемов, что выражается в характере линии, построении пространства, цветовом решении, способах золочения и гравировки.

Все вышеотмеченное, с одной стороны, свидетельствует о том, что в представлении граждан «мартиниевский» образ Мадонны становится неким конкретным узнаваемым образом именно Богоматери Сиенской (что, естественно, будет стимулом для его копирования как в религиозных, так и в политических целях). С другой стороны, обращающая на себя внимание тенденция наводит на мысль о том, что сиенцам было свойственно выделять в искусстве своего города такие, как бы безупречные, «эстетические эквиваленты», не просто служащие раскрытию главных религиозных и политических идей, но удовлетворяющие эстетическим потребностям более или менее широкого круга граждан и выражающие их представления о прекрасном. Тем не менее следует учитывать, что подобные «списки» часто акцентировали внимание на какой-либо одной черте своего первообраза, наиболее соответствующей поставленной задаче, и служили более узконаправленной, а возможно и вполне прагматической цели.

В. М. ЛЕОНОВА

2-й курс магистратуры ФТИИ Института имени И. Е. Ретина

Научный руководитель

кандидат богословия, кандидат архитектуры профессор  
архимандрит Александр (А. Н. Фёдоров)

### **Никольская церковь в селе Николо-Гастунь в контексте проблематики генезиса крещатого свода**

Церковь Николая Чудотворца в селе Николо-Гастунь (также Николо-Гостунь) имеет интересную строительную историю, насчитывающую порядка пяти веков. Этот памятник, находящийся ныне в Тульской обл. (до революции – в Калужской губ.), на сегодняшний день не изучен в должной мере, хотя исследование его важно для понимания архитектурного процесса XVI и XVII вв.

Первое описание этой церкви дал в 1861 г. архимандрит Леонид (Л. А. Кавелин) [3]. Спустя три десятилетия краткий анализ храма опубликовал архитектор М. Т. Преображенский [4]. После памятник интересовал только краеведов. По преданию, строительство каменного храма относят к царствованию Ивана Грозного, точнее к 1560 или к 1563/1566 гг. [3; 4]. В дальнейшем церковь была перестроена, дополнена приделом Афанасия и Кирилла Александрийских, колокольной и трапезной. Хотя архим. Леонид пишет, что «храм этот, по своей византийско-русской архитектуре, походит на многие древние храмы XV и XVI столетий» [3, с. 188], справедливее кажется замечание Преображенского о декорировке фасада, которая «более в характере церковей XVII ст.» [4, с. 39].

Краеугольным камнем в решении задачи датировки храма является свод, перекрывающий основной объем. Гостунский храм перекрыт крещатым сводом, который представляет собой уникальное явление в московской архитектуре XVI в. Учитывая особенности строительства храмов с крещатым сводом по заказу Ивана Грозного (например, придел Василия Блаженного Покровского со-

бора в Москве и церковь Исидора Блаженного в Ростове), можно согласиться с датировками исследователей и предположить, что во второй половине XVII в. имела место незафиксированная в документах обстройка храма фасадами и кокошниками, а также перестройка главок без разрушения несущих конструкций грозненского времени. Благодаря сообщениям архим. Леонида о сохранившихся антиминсах, которые выдавались, как правило, при перестройках храмов, можно предположить и ее время – 1669–1670 гг.

Данный храм проливает дополнительный свет на проблему генезиса типа храма с крещатым сводом, которая была сформулирована архитектором-реставратором Л. А. Давидом в 1947 г. [1]. Он положил начало гипотезе восточного генезиса крещатого свода от типа сводчатых конструкций, в основе которых «система [двух] перекрещивающихся арок» [1, с. 50]. Обследование же Гостунского храма не подтверждает наличие такого элемента, а именно «сложенных без перевязи с угловыми частями свода, но заподлицо с ними, арок» [2, с. 18]. Аргументация Л. А. Давида остается релевантной лишь для уникального конструктивного решения церкви Зачатия праведной Анны, что в Углу, и, следовательно, не дает возможности говорить о прямой связи между крещатым сводом и сводом типа «две пары перекрещивающихся арок», а стало быть, и о происхождении такой типологии из Армении или Средней Азии.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Давид Л. А. Церковь Трифона в Напрудном // Архитектурные памятники Москвы XV–XVII века. Новые исследования. М., 1947. С. 33–54.
2. Из научного наследия Л. А. Давида / подгот. С. С. Подъяпольский // Реставрация и исследования памятников культуры. Вып. IV. М., 2001. С. 5–33.
3. Л[еонид Кавелин]. Село Николо-Гостунское с его древностями // ЧОИДР. 1861. Кн. 4. С. 187–198.
4. Преображенский М. Т. Никольская церковь // М. Т. Преображенский. Памятники древнерусского зодчества в пределах Калужской губернии. СПб., 1891. С. 38–39.

О. Н. СЫЧ

*2-й курс магистратуры ФГИИ Института имени И. Е. Репина*

*Научный руководитель*

*кандидат искусствоведения профессор А. В. Степанов*

### **Памятные столбы Неаполя как образец малых архитектурных форм эпохи барокко**

Американский искусствовед Миллард Мейсс несколько цинично, но небезосновательно утверждал, что Черная смерть 1348 г. в Европе была «культурным событием». В некотором смысле ему вторит французский историк Жан Делюмо, указывая на хронологическую связь между творческими «выплесками» и эпизодами насилия и эпидемий. Своеобразным «культурным кодом», передаваемым с 1350 по 1650 г., в период между вспышками чумы и концом религиозных войн, перехода от готики к барокко, Делюмо видит макабрическую тему в искусстве. Английская литература и театр времен Елизаветы I и Якова I, тема Плясок смерти в германоязычных странах – все эти явления несут на себе сходный отпечаток.

Вместе с тем, в итальянской культуре тема чумы и прочих бедствий интерпретируется несколько иначе. Стоит заметить, что искусство Италии, отражая общеевропейские макабрические сюжеты, в качестве сильнодействующего выразительного средства избрало не экзальтированные картины ужаса, но парадоксальное изображение смерти сквозь призму жизнелюбия, провозглашая, скорее, триумф жизни, чем смерти. Примером могут служить так называемые «чумные столбы», посвященные Деве Марии, а впоследствии и кому-то из святых, в ознаменование окончания эпидемии или иного масштабного бедствия.

Памятники подобного рода существовали в Европе еще в Средние века. Однако своего расцвета этот вид малых архитектурных форм достиг именно в эпоху полнокровного и в то же вре-

мя противоречивого барокко. В Италии богато декорированные сооружения подобного назначения наиболее часто встречаются на юге страны, в Кампании и Апулии, в Неаполе их три. Непосредственно «чумной» из них только один – обелиск на площади Сан-Доменико Маджоре (1656–1737), увековечивший победу над эпидемией 1656 г. Два других – Обелиско ди Сан-Дженнаро (1636–1650) и Обелиско-дель-Иммаколата (1747–1750) (последний представляет собой колонну) были сооружены по окончании землетрясений.

Существующие объекты интересны не только как вариации на макабрическую тему, но также как архитектурные произведения с художественно-стилистической точки зрения. Подобный анализ принципиален ввиду того, что проекты двух из трех рассматриваемых памятников приписываются Козимо Фандзаго – одному из виднейших представителей неаполитанской архитектурной школы эпохи барокко.

Важно проанализировать композиционную роль подобных произведений в контексте застройки исторического центра города. Установленный на площади перед церковью обелиск является активным композиционным акцентом, своеобразным «стоп-сигналом», регулирующим поток стремительного движения по узким неаполитанским улочкам. Напоминание о бренности жизни, представленное в подобной барочной трактовке, приобретает в том числе практическую градостроительную функцию.

В отечественном искусствознании, на сегодняшний день, тема неаполитанской архитектурной школы практически не освещается, а в отношении памятных столбов Итальянского Юга отдельно существует еще и проблема атрибуции, что, безусловно, открывает новые возможности и перспективы для дальнейшего их исследования.

М. СОБОЛЕВА

*5-й курс ФГИИ Института имени И. Е. Репина*

*Научный руководитель*

*кандидат искусствоведения доцент В. С. Шилов*

### **Перспективы изучения лицевых рукописей: проблемы выявления архетипа**

В 1545 г. игумен Александро-Свирского монастыря Иродион (Кочнев) заканчивает работу по составлению жития прп. Александра Свирского (далее ЖАС). Количество сохранившихся списков и редакций, создаваемых на протяжении XVI–XVIII вв., позволяет говорить о востребованности текста. Однако, несмотря на подробно разработанную житийную иконографию, первые иллюминированные рукописи появляются только в третьей четверти XVII в. Ключевой для изучения рукописной агиографической традиции и развития иконографии сюжетов является вложенная Богданом Силиным в Александро-Свирскую обитель рукопись ЖАС, написанная до 1672 г. из собрания ГИМ (фонд Покровского собора, инв. № 6–7 (далее ПС 6–7)). Об актуальности найденного образа говорят лицевые списки, буквально повторяющие композиционное, колористическое, орнаментальное решения миниатюры ПС 6–7. Знание этих особенностей, а также место хранения рукописи ПС 6–7 позволяет установить место создания многих лицевых списков второй половины XVII – начала XVIII в. Что касается миниатюр рукописи, то они станут образцом для последующих изографов.

Так исторически сложилось, что миниатюра XVIII в. занимает в современном научном мире шаткое положение: не являясь, исходя из общей системы принятой терминологии и периодизации, собственно памятником древнерусской культуры, она выбивается и из общего представления о светском характере прозападного искусства века Просвещения.

Нами будет рассмотрен комплекс миниатюр четырех рукописей Жития преподобного Александра Свирского второй половины XVIII – начала XIX в. Это четыре богато украшенные миниатюрами жития из собрания ГИМ (Муз. 344), РГАДА (1209) и две рукописи середины XVIII в. (ОКМ К 7056) и начала XIX в. (VAL. XII. 212), некогда принадлежащие Спасо-Преображенскому Валаамскому монастырю.

Сравнение количества миниатюр, присутствующих в рукописях, позволяет выделить их в две самостоятельные группы, но детальное изучение и сравнение каждой из них указывает на существование некоего архетипа. В ходе исследования было сделано предположение о создании нового комплекса миниатюр на основе ранее сложившейся иконографии житийных клейм конца XVII – начала XVIII в. и небольшого количества миниатюр, включенных в состав лицевых житий конца XVII в. Несмотря на количественное различие миниатюр четырех рукописей, было отобрано 62 иллюстрации, имеющие общие иконографические черты и восходящие к одному антиграфу. Наиболее достоверным воспроизведением оригинальных изображений архетипа кажутся миниатюры рукописи РГАДА 1209 – самой поздней из сохранившихся версий XVIII в., судя по сведениям об истории бытования рукописей, времени их создания и данным сравнительного анализа всех известных нам лицевых списков ЖАС. Практически буквальное повторение деталей, встречающееся в миниатюрах первой группы, позволяет предположить, что именно так выглядело изображение протографа.

Комплексное изучение рукописей, их общее текстологическое и художественное сравнение позволяет выявить и дополнить существующие утраты, а также определить взаимодействие рассматриваемых произведений в кругу лицевых житийных памятников второй половины XVII – начала XIX в.

А. В. БЕЛОУСОВ

*2-й курс магистратуры ФТИИ Института имени И. Е. Ретина*

*Научный руководитель*

*кандидат искусствоведения профессор Н. В. Фаминская*

### **Живописные портреты Помпео Батони «Новый» подход к традициям**

В общеевропейском процессе развития искусства XVIII столетия Италия занимает важную, но уже не центральную позицию в силу традиционного построения общества, основанного на значительном влиянии церкви. Усиливающаяся декоративность, совершенство и привлекательность, столь характерные для итальянской барочной интерпретации, выделяют в самостоятельную ветвь стиль рококо, который в свою очередь пребывая в поисках идеальной философии прекрасного, отчасти оказывает влияние на формирование неоклассицизма.

Главенствующим принципом дальнейшего развития становятся структурность и полезность, опирающиеся на обращение мыслителей Просвещения к человеческому разуму как первооснове. Каждый вид искусства ограничивается своими специфическими проблемами и не стремится их переступить.

Примером не только использования художественного наследия прошлого в настоящем, но и применения «нового» подхода к результату труда художника стало творчество Помпео Джироламо Батони (1708–1787), который приехал в Рим в 1727 г. и быстро завоевал признание как живописец. В течение всей жизни он оставался самым известным и востребованным художником Вечного города, не угождая при этом вкусам заказчиков. Батони старался следовать собственным представлениям о том, какой должна быть живопись, и, создавая портреты, руководствовался только одним идеалом – прекрасного. Картина, считал он, должна привлекать зрителя сама по себе, независимо от сюжета. Шаг за шагом художник достигает

мастерства, опираясь на просветительское мышление, критическое по существу, через тщательный отбор техник и приемов в живописной культуре предыдущих поколений. Его новаторский критицизм прочно опирается на рисунок и выразительность Рафаэля, грацию и светотень Корреджо, колорит Тициана. Для Батони искусство – контролируемая деятельность, а живопись родственна науке. Цель искусства – выполнять социальную и воспитательную функции, и лучше всего этого удастся достигнуть в портрете, так как в нем социальное начало сочетается с эстетическим.

Конструктивная основа портретов Батони строго подчиняется соотношению закономерных факторов: художник предпочитает смягчить эмоциональность, если она ведет к нарушению гармонии; приглушить свет, когда он «сжигает» цвет; обуздать цвет, когда он разрушает рисунок, и моделировать объем, когда контур сковывает цвет.

Вышесказанное свидетельствует о значимости творческой концепции Батони, мастера, представленного в отечественном искусствознании недостаточно широко, несмотря на то, что его творчество во многом способствовало упрочению места живописи, и портрета в частности, в структуре культурного пространства эпохи Просвещения. Именно ему принадлежит создание нового типа парадного портрета, который подразумевает органическое слияние личности со средой – будь то природа или архитектура. С определенной уверенностью можно заявить, что Помпео Джироламо Батони стоит в ряду выдающихся мастеров, определивших перспективу развития портретного жанра в искусстве Нового времени.

С. В. ДМИТРИЕВА

*2-й курс магистратуры ФИИ АНООВО ЕУСПб*

*Научный руководитель*

*кандидат искусствоведения профессор Р. Г. Григорьев*

### **Слово и изображение в ксилографии петровского времени (1690–1725)**

В центре внимания исследователей гравюры эпохи Петра I вплоть до сегодняшнего дня находится гравюра на меди, переживавшая в то время расцвет. Однако гравюра на дереве до сих пор не рассматривалась как целостное явление, за исключением работ Е. В. Мишиной, в которых анализируются стилистические особенности графического материала конца XVII – начала XVIII в. Необходимо учитывать, что технология создания гравированного изображения влияет на его окончательное решение: так, высокая или глубокая печать обуславливает особенности изобразительной организации ксилографии или офорта. Поскольку гравированные на меди листы исполнялись в петровское время по государственному заказу, медная гравюра считалась частью официальной визуальной культуры. Ксилография же рассматривалась в контексте народной культуры XVIII в.

Предлагаемый метод исследования ксилографии петровского времени с точки зрения развития соотношения слова и изображения, то есть подписей, имеющих на гравюрах, и визуального текста, позволит, во-первых, объединить такие жанры как лубок, духовная, батальная гравюра etc., воспринимаемые ранее обособленно, и, во-вторых, выявить прагматику гравированных листов на основе анализа их изобразительной организации. Последующее подобное сравнение с тенденциями развития взаимосвязей слова и изображения в медной гравюре позволит в дальнейшем сделать более основательные выводы о развитии изобразительного искусства в России конца XVII – начала XVIII в.

А. С. НИКИФОРОВА

*IV курс ФТИИ Института имени И. Е. Репина*

*Научный руководитель*

*старший преподаватель кафедры зарубежного искусства*

*Т. И. Животовский*

### **Раннее творчество Лоуренса Альма-Тадемы и традиции голландской художественной школы**

Лоуренс Альма-Тадема (1836–1912) – представитель голландской художественной традиции. Его творчество впитало в себя тенденции трех живописных школ, отобразившиеся на разных этапах деятельности мастера. Несмотря на весьма значительное влияние французской, а затем английской традиции, Тадема остается узнаваемым как в экспозициях Парижского салона, так и среди художников викторианской эпохи Англии. Его творчество стало одновременно и последним проявлением «салонного» ориентализма, и его финалом в европейском искусстве.

Голландец по происхождению, уроженец нидерландской провинции, Тадема – ученик Корнелиуса Вестера, оставшегося в истории искусства как учитель Альма-Тадемы, в раннем творчестве которого отчетливо прослеживается нидерландская и фламандская художественная школа.

Во время обучения в Королевской академии изящных искусств в Антверпене учителем Тадемы был Густав Вапперс (1803–1874), почитатель Рубенса и его школы. Вапперс был идеологом возрождения национальной голландской живописи, основанной на творчестве старых мастеров. Сам Тадема интенсивно изучал голландских и фламандских живописцев. Характерный пример – «Автопортрет» (1896, галерея Уффици, Флоренция). Позже наставником художника стал Никез де Кейзер (1813–1887)

В 1856 г. Тадема оставляет Академию и под влиянием Луи Тае обращается к историческим сюжетам. Картины этого периода

отражают эстетику позднего романтизма парижского салона. «Наводнение в Бисбосе в 1421 году» (1856, частная коллекция) написана под покровительством Тае, который направляет внимание молодого художника к ранней истории Франции.

В то же время Альма-Тадема предпринимает путешествие в Англию. В 1872 г. художник пишет «Смерть первенца фараона» (1872, Рейксмузеум, Амстердам) – работу, отразившую его впечатление от посещения Британского музея, и, вместе с тем, безусловно продолжающую традиции романтизма парижских салонов тех лет. Несмотря на некоторое эхо романтизма, который в дальнейшем не будет характерен для художника, живописное полотно в равной степени связано с эстетикой и викторианской Англии, и французских салонов, но одновременно и с добротной нидерландской школой, которая пока еще только чувствуется в этом уже вполне самостоятельном произведении.

А. В. ПИНДЮР

*4-й курс ФГИИ Института имени И. Е. Репина*

*Научный руководитель*

*доктор искусствоведения профессор Е. В. Нестерова*

### **Традиции академической живописи в творчестве К. Я. Крыжицкого**

Академическая живопись второй половины XIX в. значительно отличается от нашего привычного представления об академическом направлении в целом. Это объясняется прежде всего тем, что академическое искусство вбирало в себя лучшие достижения различных тенденций того времени (новые сюжеты, мотивы, темы, композиции и т. п.), но вместе с тем не разрывало связи с традицией, а дополняло ее, отвечая потребностям времени и интересам публики.

Традиции академической русской живописи нашли воплощение в творчестве К. Я. Крыжицкого, создававшего свои произведения на рубеже XIX–XX вв. В раннем периоде творческого пути (1880-е – 1890-е гг.) отвлеченные нормы канонов красоты классического академизма наглядно видны в картине «Болото» (1885, Художественный музей имени В. В. Верещагина, Николаев), на которой художник изображает необъятную даль обобщенно интерпретированного пространства, композиция которого построена в соответствии с линейной перспективой. Отсутствие динамики, а также четко проработанных деталей формируют почти схематичный, собирательный облик природы, позволяет любоваться ее красотами, вызывающими чувство внутреннего покоя. Выбранный формат картин, подчеркивающий горизонтальные линии, панорамность, характеризующаяся большой глубиной и шириной обозреваемой местности, отражают необъятность, бесконечность пейзажа, его простор. Но вместе с тем сама тема изображения болотной топи входит в противоречие с эстетическими принципами этого

направления, в чем заметно начинает проявляться эклектизм академической тенденции. Следующие ей художники теперь могут не только восхвалять пафосное величие Италии, пышность цветущего Крыма или наиболее выразительные по своей красоте пейзажи России, но и выбирать своей темой такие простые, ничем не привлекательные на первый взгляд сюжеты, как ранее упомянутый пейзаж.

Тот же подход к изображению природы виден на полотнах «Перед дождем» (1880, Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник), «Проясняется» (1893, ГРМ, Санкт-Петербург), когда художник избирает в качестве предмета изображения бедные лачуги или заросли высокой травы с островками сосен, наделяя их высоко художественными чертами. Эти картины отличаются безупречностью технического исполнения, достаточно сдержанным, приглушенным колоритом, не подразумевающим создания ярких красочных акцентов. Явный отход от академических традиций начинает прослеживаться после 1893 г., когда Крыжицкий получает малую золотую медаль за картину «Дубы» (Вологодская областная картинная галерея), где природа становится воплощением живой стихии, чувствуется движение ее жизни. Теперь художник отдает предпочтение фрагментарному изображению пейзажа, акцентируя внимание на деталях первого плана, расположенных близко к зрителю. Появляются яркие цветовые контрасты, что отчетливо прослеживается на холсте «Вечер на Украине» (1901, Донецкий областной художественный музей). Происходит переход к реалистической трактовке образа: все чаще встречается мотив дороги, раздвоенного дерева. Зритель более не созерцатель, как это было в академической картине мира, а мыслитель, анализирующий особенности и индивидуальные черты пейзажного жанра.

С. В. ПАРФЕНОВА

*3-й курс ФТИИ Института имени И. Е. Репина*

*Научный руководитель  
доктор искусствоведения профессор  
Н. М. Леняшина*

### **Центральный мотив романа Э. Золя «Творчество» в искусствоведческом освещении**

В центре романа Эмиля Золя «Творчество» (1886) – новое для 1870-х гг. художественное направление – импрессионизм. Иногда название романа «L'Œuvre» переводят как «Шедевр», имея в виду последнюю и самую большую картину главного героя, Клода Лантье – художника, представителя артистической жизни Парижа. Известно, что Золя был тесно знаком со многими из импрессионистов, а в образе лучшего друга главного героя писателя Сандоза легко увидеть автобиографические черты. До сих пор точно неизвестно, какой художник послужил прототипом для главного героя: в нем находят черты Поля Сезанна, Эдуарда Мане, Клода Моне [5]. Роман отличает глубина анализа, свидетельствующая о несомненной тонкости, с которой понимал искусство писатель [1]. Поэтому тексты Золя важно рассматривать и с искусствоведческой точки зрения.

Данный доклад посвящен лишь одному, однако, очень важному моменту.

В описании полотна, над которым долгое время трудится Клод Лантье, выделяются четыре темы – трудящиеся мужчины и женщины (что по существу переключается с бытовым жанром), река с лодками, баржами (как аллюзия пейзажа), Париж (как городской пейзаж) и купальщицы. Все это, на первый взгляд, соответствует общим тенденциям живописи этого периода: такие мотивы легко можно найти в картинах импрессионистов. Клод будто пытается изобразить на огромном полотне одновременно все то, что присутствует в творчестве импрессионистов. Едва ли реальный художник-импрессионист стал бы совмещать в одном холсте все это разнообразие.

Возможно, именно по этой причине огромный холст литературного персонажа так и остается незаконченным: трудно сосредоточить в одном живописном высказывании философию целого направления. Более того, стремясь впитать в себя весь импрессионизм, картина фактически выходит за его рамки.

Когда Клод спрашивает своего друга, каково его мнение, Сандоз отвечает: «Я боюсь, что публика и на этот раз не поймет. Это же неправдоподобно, в самом центре Парижа – и вдруг эта нагая женщина!» [2]. Герой романа в своей последней работе отступает от главного принципа импрессионизма – принципа правдоподобия. Клод мыслит так, как это будут делать художники более позднего времени, к примеру, члены объединения символистов «Наби» или Понт-Авенской школы, все меньше и меньше интересовавшиеся действительностью и предпочитавшие воплощать в своих полотнах мир воображаемый.

Таким образом, литературный персонаж художник Клод Лантье в своей большой картине будто попытался вместить целое направление живописи и в то же время обозначить его завершение.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Герман М.* Импрессионизм. Основоположники и последователи. СПб. : Азбука-классика, 2008.
2. *Золя Э.* Творчество / пер. с фр. Т. Ивановой (главы I–VIII) и Е. Яхниной (главы IX–XII) // Золя Э. Собр. соч. : в 26 т. Т. 11. М. : Художественная литература, 1967.
3. *Рейтерсверд О.* Импрессионисты перед публикой и критикой. М. : РИП-холдинг, 2016.
4. *Rachwalska von Rejchwald J.* Un Pygmalion modern. L'artiste aux limites de l'art. Dans L'Œuvre D'Émile Zola // Acta Universitatis Lodzianensis. Folia litteraria romanica. 2018. № 13. P. 115–126.
5. Societe Paul Cezanne: справочный сайт по творчеству Поля Сезанна. [Экс-ан-Прованс, 2020]. URL: <https://www.societe-cezanne.fr/>
6. *Williams V.* Cézanne, Manet, and the Genesis of Zola's «L'oeuvre» // Nineteenth Century Studies. Vol. 6. 1992. P. 37–49.
7. *Zola E.* L'Œuvre. Le livre de poche. Paris, 1999.

А. К. УТКИНА

4-й курс ФГИИ Института имени И. Е. Репина

Научный руководитель  
доктор искусствоведения профессор  
Е. В. Нестерова

#### В. Васнецов. От портрета к картине: формирование образа

Тема эволюции портретного образа в фольклорно-исторической живописи В. Васнецова обращает на себя внимание в контексте переосмысления роли национальной самоидентичности в условиях современного сглаживания межнациональных различий. Творчество художника протекало в русле исканий идеала национальной красоты, и поиск этот был глубоко сопряжен с воплощением идеала человеческого духа. Проследить его через ход творческого процесса Васнецова, освежая «напластования привычности», – наша непосредственная задача.

Портретные этюды Виктора Васнецова, сопровождающие создание фольклорно-исторических полотен, представляют интерес и как самостоятельные произведения, и как часть целого, в сравнении с оконченными полотнами. Отсюда следуют два положения, подлежащие раскрытию: каким образом в портретах своих близких и знакомых живописец находил те черты, которыми он наделял картинные образы, и во что претворял их в соответствии с национальной темой и собственным пониманием национальной красоты.

За основу взяты два значимых полотна художника: «Богатыри» (1881–1898, ГТГ, Москва) и «Иван-Царевич на Сером Волке» (1889, ГТГ) – на примере выполненных к ним этюдов проведен соответствующий разбор. В частности, использованы следующие работы: «Иван Петров, крестьянин Владимирской губернии» (1883, ГТГ), «Крестьянин» (начало 1880-х, ГТГ), «Портрет Наталии Анатольевны Мамонтовой» (1883, ГТГ),

«Портрет Татьяны Анатольевны Мамонтовой» (1882, ГТГ), «Портрет Татьяны Анатольевны Мамонтовой» (1887, Музей-заповедник «Абрамцево»), «Портрет Веры Павловны Третьяковой» (середина 1880-х, ГТГ).

При переносе с этюда на картину художником, как правило, сохраняются индивидуальные черты внешности моделей, однако выявленные в этюде определенные качества и настроения зачастую рождают ощущение гораздо большей углубленности мысли и чувства, чем в образе, представленном на большом полотне. Спокойствие, вдумчивость, сосредоточенность – эти внутренние состояния «переходят» из картины в картину и представляют совокупность черт, которые составляют красоту национального характера в восприятии художника. Живописец отыскивает и отражает в лицах портретируемых то, что сокровенно и близко ему по духу, и претворяет свои наблюдения «общечеловеческого» в обобщенный «общегероический» образ.

**А. Я. ШОШИНА**

*4-й курс ФГИИ Института имени И. Е. Репина*

*Научный руководитель  
доктор искусствоведения профессор  
Н. М. Леняшина*

### **Феноменология живописи Поля Сезанна**

Феноменология, начавшаяся с тезиса «Назад, к самим вещам!», предполагает обращение к первичному опыту. Согласно теории М. Мерло-Понти (1908–1961), наука, которая апеллирует к объективному взгляду на вселенную, не дает цельной картины реальности, так как пренебрегает фундаментальным взаимодействием человека с миром. По его мнению, феноменология оказывается ближе к искусству, чем к науке [3, с. 34]

Живопись, как и феноменология, исследует первозданную реальность, дорефлексивный опыт, непосредственное впечатление. Художник преобразует этот опыт в произведение живописи посредством своего тела – одновременно видящим и видимым, осязающим и осязаемым.

Поль Сезанн (1839–1906) смог выразить через живопись донаучное, первозданное восприятие, к чему феноменология может только пытаться приблизиться (например, через философию языка). М. Мерло-Понти заявлял, что Сезанн писал нетронутую, изначальную природу, тогда как фотография передает ее уже с присутствием человека и его деятельности [2].

Живопись Сезанна – это не имитация и не копия предметов реальности, не воплощение воображаемых декораций и событий, а выражение восприятия природы как попытки запечатления первичного контакта человека с бытием. Отсюда провозглашение природы величайшим учителем и необычайная преданность пленэру. Созерцание природы, выделение в ней вечных, неизменных фрагментов стало для Сезанна художественным идеалом, «концепцией природы» [4, с. 73] Эта концепция, желание вычленить вечное

составляющее ядро в каждой вещи, определяла поиск единых пластических принципов для всех жанров его живописи – пейзажа и портрета, натюрморта и групповых композиций.

#### БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Мерло-Понти М. Око и дух. – М. : Искусство, 1992. 63 с.
2. Мерло-Понти М. Сомнения Сезанна. 2013 // Теории и практики. URL: <https://theoryandpractice.ru>.
3. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб. : Наука, 1999. 605 с.
4. Мурина Е. Сезанн. Завещание мастера. М. : Искусство – XXI век, 2014. 296 с.
5. Поль Сезанн. Переписка. Воспоминания современников / сост. Н. В. Яворская. М. : Искусство, 1972. 230 с.

## С. В. ГОРОДОНОВА

*1-й курс магистратуры ФТИИ Института имени И. Е. Репина*

*Научный руководитель*

*доцент кафедры теории и истории архитектуры*

*С. И. Михайловский*

### **Картина Хуго Симберга «Раненый ангел» как отражение времени**

Ярким представителем финского символизма является Хуго Симберг (24.06.1873, Хамина – 12.07.1917, Эхтари). Он известен миру произведениями, представляющими жизнь и смерть, ангелов и демонов, является автором части росписей и витражей собора Иоанна Богослова в Тампере [2, р. 24].

Картина «Раненый ангел» (1903, Атенеум, Хельсинки), на которой изображены два угрюмых мальчика, несущих ангела на носилках, является одной из самых обсуждаемых с момента ее создания. Это произведение было выбрано в 2006 г. в Атенеуме как «национальная картина» Финляндии [1]. Образы, представленные художником, можно связать с идеей борющейся нации, страдающей от гнета русификации [3, р. 78]. Ввиду того, что учителем и наставником Хуго Симберга был Аксели Галлен-Каллела, а их обоих интересовал вопрос национальных традиций, картина также может являться отражением народного эпоса, его сюжетов и героев.

С другой стороны, можно проследить взаимосвязь с событиями личной жизни художника, в частности, с серьезным заболеванием, из-за которого в 1902 г. он провел шесть месяцев в госпитале Deaconess, Хельсинки [4].

Проанализировав взаимосвязь живописных образов, таких как мальчики, раненый ангел, река, цветы, можно понять, что на картине смешивается мир реальный с миром вневременным, сверхъестественным. О значимости «Раненого ангела» для художника, свидетельствует тот факт, что сходный сюжет был им повторно изображен в 1905 г. в соборе Иоанна Богослова в Тампере,

на восточной стене, которая символизирует спасение и вечную жизнь. При этом на задний план пейзажа Хуго Симберг добавил фабричные трубы. Возможно, это отсылка к тому факту, что Тампере был в то время крупнейшим индустриальным центром Финляндии, и таким образом оказывалось, что мальчики как будто несут ангела через всю страну, демонстрируя свои сомнения, а его уязвимость, и хрупкость.

Продолжая размышлять над возможными значениями, можно утверждать, что картина имеет множество смыслов и, несомненно, отражает не только национальные традиции, но и чувство времени – вечного и ускользающего.

#### БИБЛИОГРАФИЯ:

1. *Kivirinta, M.-T.* «Haavoittunut enkeli on Maamme Taulu. Hugo Simbergin maalaus voitti yleisoanestyksen Ateneumin taidemuseossa», Helsingin sanomat 3.12.2006.
2. *Lahelma M.* Artist of the Ateneum Hugo Simberg // Ateneum publication. Vol. 96. Helsinki, 2017.
3. *Levanto M.* Hugo Simberg and the Wounded Angel // The Devil, Death and the Angel in the Studio. Studies on Hugo Simbergs art // Ateneum publications. Helsinki, 2000. № 18
4. *Saarikivi S.* Hugo Simberg: elama ja tuotanto // Porvoo-Helsinki, 1948.

Э. А. ЛУКИНА

2 курс ФТИИ Института имени И. Е. Репина

Научный руководитель  
доцент кафедры русского искусства  
О. А. Резницкая

### **Образы итальянской комедии масок в графических произведениях А. Н. Бенуа «Итальянская комедия масок» и С. Ю. Судейкина «Маскарад»**

В докладе привлечено внимание к малоизученным работам из собраний региональных музеев. «Маскарад» С. Ю. Судейкина (1910-е) находится в собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств; «Итальянская комедия масок» (1919) А. Н. Бенуа хранится в собрании Нижнетагильского музея изобразительных искусств.

А. Н. Бенуа и С. Ю. Судейкин являются представителями творческого объединения «Мир искусства» и представляют разные его поколения. Александр Бенуа – основатель и идейный вдохновитель «Мира искусства», Сергей Судейкин вступает в сообщество в 1911 г. и испытывает влияние уже сложившейся стилистики участников творческой группы. Но если произведениям Бенуа присущ ретроспективизм, воспроизведение образов былых веков, то Судейкин лишь играет образами ушедшей эпохи, создавая вольные вариации.

Темы, к которым обращается С. Ю. Судейкин в своих творческих работах, и их техническое исполнение в этот период претерпевают изменения: уход от романтических пасторалей символистского толка к мотивам, связанным с культурой балаганов и площадным театром. Графическое произведение на тему масок *commedia dell'arte* «Маскарад», датируемое 1910-ми, создано в один период с работой художника в Русском драматическом театре над постановкой пьесы испанского драматурга Х. Бенаvente

«Изнанка жизни» совместно с режиссером А. Я. Таировым. Судейкиным выполнен также ряд театральных эскизов на тему *commedia dell'arte*: «Балаганчик», «Венецианские безумцы».

Из дневников А. Н. Бенуа известно, что впервые он был очарован народным театром и итальянскими масками еще в детстве. Традицией семьи Бенуа было постоянное посещение народных гуляний на масленичной неделе, во время которой на Царицыном лугу разыгрывали свои представления сразу несколько балаганных театров: В. Малофеева, В. Егарева, В. Берга, Летферда. А. Н. Бенуа посещал также «Русский семейный сад», где В. Егарев ставил незатейливые и юмористические пантомимы с итальянскими масками. Свои детские впечатления о балагане Бенуа позднее воплотил в декорациях ко многим постановкам с героями *commedia dell'arte*, среди которых «Нескромный Полишинель» (1906), «Венецианский купец» (1920), «Мещанин во дворянстве» (1923).

В докладе рассматривается влияние театральной деятельности А. Н. Бенуа и С. Ю. Судейкина на станковую графику в контексте культуры Серебряного века.

Д. Д. СИЛИЧЕВА

4-й курс ФГИИ Института имени И. Е. Репина

Научный руководитель  
кандидат искусствоведения профессор  
А. А. Курпатова,

### **Массовая печатная продукция «Рави Варма Пресс» в индийском искусстве**

Как известно, трансформация визуального поля в Индии стала значительно ускоряться с середины XIX в. Это было связано с возросшим распространением промышленных технологий и изображений, произведенных с их помощью в Европе и других странах, а также с внедрением методов массового воспроизведения, таких как литографическая печать, фотография и кино. Новые живописные формы по большей части развивались на основе полярных составляющих – существующих иконографических и художественных традиций и приемов европейского изобразительного искусства, внедренных в колониальную эпоху, и в результате их взаимодействия, что в конечном итоге вылилось в искусство Бенгальского Возрождения и живопись школы Ост-индской компании. Массовую культуру при этом нельзя отнести ни к одному из обозначенных направлений, она развивалась совершенно автономно, вбирая в себя наиболее удачные и популярные веяния и принципы, иронически осмысляя окружающую действительность.

Ярким примером, демонстрирующим важность данного феномена, как для индийского, так и для общемирового искусства, является типография «Рави Варма Пресс», основанная в 1892 г. художником, имя которого она носит [1]. Раджа Рави Варма (1848–1906) – один из наиболее известных и влиятельных академических мастеров в индийском искусстве XIX в., чье творчество относится к живописи школы Ост-индской компании. В своих работах он соединял архетипичные индийские темы, такие как образ женщины-матери или же узнаваемые мифологические сюжеты,

с европейским подходом к изображению («Вот идет отец», 1893), используя технические возможности масляной краски и типичные приемы парадных европейских портретов XVII–XIX вв., а также салонной живописи [2]

Однако то, что хорошо для станковых произведений, не всегда с тем же успехом работает в массовой печатной продукции. Открыв собственную типографию в Мумбаи, художник был немало озабочен качеством литографий и процессом переноса изображения [1], что помогло «Рави Варма Пресс» заработать блестящую репутацию, уважение и популярность, а также широкий круг подражателей. Именно эта типография заложила стилевые особенности всей массовой печатной продукции Индии. В целом отпечатки обладали теми же художественными качествами, что и станковые картины живописца, однако были еще более утрированными («Рождение Шакунталы», ок. 1890), что позже сыграло с ними злую шутку. Дело в том, что в 1901 г. из-за финансовых проблем Рави Варма был вынужден продать свою типографию немецкому предпринимателю и технику Фрицу Шлейхеру вместе с правами на оригинальный дизайн [1]. Из-за того, что новый владелец находился вне культурного и художественного контекста, а также из-за увеличения спроса и объемов производства, качество изображений заметно упало, цветовая палитра уменьшилась, исчезла пространственная глубина и тени, на смену которым пришли общая плоскостность, грубость рисунка и смещение слоев.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Cooksey Rachel*. The Influence of Raja Ravi Varma's Mythological Subjects in Popular Art. – New Delhi: Independent Study Project (ISP), 2016. URL: [https://digitalcollections.sit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3532&context=isp\\_collection](https://digitalcollections.sit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3532&context=isp_collection) (дата обращения: 27.03.2020)
2. *Guha-Thakurta*. Tapati Westernisation and Tradition in South Indian Painting in the Nineteenth Century: The Case of Raja Ravi Varma (1848–1906) // *Studies in History*. 1986. № 2. P. 165–196.

А. О. БОБРОВА

2-й курс магистратуры ФТИИ Института имени И. Е. Репина

Научный руководитель  
кандидат искусствоведения профессор  
А. В. Степанов

### Эпистолярная программа архитекторов немецкого экспрессионизма

Экспрессионизм в истории немецкого искусства стал вневременным феноменом: он был образом жизни, «ненаправленным брожением... эпохальным течением» [3]. Архитектура была и объектом живописи, и предметом графики, и самостоятельной областью творчества. Как цельное архитектурное направление экспрессионизм проявил себя в послевоенное время. Его утопическая ветвь была направлена на перестройку всего мира «по законам красоты», где «окончательную революцию духа создадут здания» [5].

Быстрый рост городов дал толчок размышлениям о структуре мегаполиса, но сама деятельность архитекторов была окутана поэтическим ореолом. Их не волновали реальные проблемы большого города. В центре внимания была не жилая, а мнимая, кристаллическая архитектура «воображающего» художника. Она же стала основной темой писем архитекторов из группы «Стеклянная цепь». В объединение, созданное Бруно Таутом в 1919 г., входили 14 человек. Более года они посылали друг другу письма по цепочке. Во избежание критики открытые письма подписывались псевдонимами: Б. Таут – Стекло, Г. Финстерлин – Протей, В. Гропиус – Мера. Позднее их переписка была опубликована в журнале «Рассвет» («Frühlicht», 1900–1922). Анонимная передача писем по кругу (*repost*), уход от практического проектирования в мир философии и фантазии позволяет провести аналогию с современной социальной сетью.

«Утопические письма» были посвящены грандиозным проектам архитектуры будущего и затрагивали темы синтеза

и генезиса искусства, религии, роли творца. Экспрессионисты ввели четвертую категорию в трехмерное искусство архитектуры – время. Здание должно развиваться и расти, как цветок: «жилые дома должны стать – вместе со своими обитателями – частями живого организма... следовать ритму пульсирующей души» [2, S. 32]. На всех письмах лежал отпечаток философии поэта Пауля Шеербарта (1863–1915), который отвел стеклу главную роль в будущем мире. Через этот материал воплощалась теория космизма: стекло «отражает небо и солнце и подобно светящейся воде», оно «функционирует как вне-человеческое, как более чем человеческое [1, S. 67]. Так, архитектура экспрессионизма как «калейдоскоп бесконечной всеприродности [4, S. 36] была призвана создать новую среду, «царство Воображения» и стать источником немецкой культуры.

Против программы экспрессионистов, где новая архитектура – это культуруобразующее сакральное звено, выступили Т. Хойс, Э. Фадер, П. Фехтер. Они настаивали на том, что «великий дух» порождает великую архитектуру, а не наоборот. Однако подобные утопические размышления сделали немецкую архитектуру передовым авангардным течением и дали почву для развития модернистского строительства.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Behne A.* Die Wiederkehr der Kunst. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1919. S. 67
2. Die gläserne Kette. Visionäre Architektur aus dem Kreis um Bruno Taut 1919–1920. Berlin : Akademie der Künste, 1963.
3. Expressionismus. Manifeste und Dokumenten zur deutschen Literatur 1910–1920. Hgg. von Th. Anz und M. Stark. Stuttgart : J. B. Metzler, 1982. S. 69–74
4. *Finsterlin H.* Innenarchitektur// Frühlicht, Heft 2, Winter 1921–1922.
5. *Taut B.* Ein Architektur-Program.1919// [www.ghi-dc.org](http://www.ghi-dc.org) (дата обращения 12.03.20).

М. А. АРСАНУКАЕВА

4-й курс ФТИИ Института имени И. Е. Репина

Научный руководитель  
доктор искусствоведения профессор  
Н.М. Леяшина

#### «Бунт виадука» и язык позднего Клее в контексте эпохи

Пауль Клее (1897–1940), будучи мастером преимущественно умозрительного склада, всегда избегал прямого обращения к явлениям видимой действительности, что воплощалась у него «лишь в отдаленных и почти одушевленных пластических ассоциациях» [1, с. 168]. Отход от иллюзорной изобразительности, однако, никоим образом не выстраивает барьеры между зрителем и произведением, апеллируя главным образом к ассоциативно-психологическому восприятию. Картины образного мира Клее и реальности как нельзя ближе соприкасаются в сложнейший период второй половины 1930-х гг., когда атмосфера времени не могла не получить отражение в пластическом языке автора.

Причиной тому, так или иначе, стали личные трагедии Клее: в связи с приходом в 1933 г. нацистов к власти – увольнение из Академии художеств в Дюссельдорфе, гонения по расовой принадлежности, переезд и изоляция в Швейцарии, затем, уже в 1935 г., – первые симптомы неизлечимого заболевания и в завершение – запрет на 102 его работы из музейных собраний в Германии и экспонирование 17 картин на выставке «Дегенеративное искусство» в 1937 г.

Именно в это время Клее при минимуме средств приходит к наивысшей свободе выражения, расширяя возможности «говорящей» формы или даже линии, и в этой связи за центральное произведение следует принять наиболее близкий зрителю «Бунт виадуков» (1937, Кунстхалле, Гамбург). Живой отклик на события мирового масштаба не нов для художника: достаточно вспомнить

построенный на ассоциациях «Ковер памяти» 1914 г., однако, только сейчас достигается понятная каждому чистота и ясность прочтения. Иносказательность позднего Клее, безусловно, претендует на символичность, при этом сохраняя вариативность значений. Письмена и знаки, словно увеличившись и обретя вес и плотность, какие возможны в довольно бестелесном пространстве вселенной Клее, теперь превратились из средства в самостоятельный предмет изображения. Речь здесь идет не о намеренной зашифровке, хотя создаваемые идеограммы зачастую могут быть несколько повествовательны и отсылают к узнаваемым фигуративным обозначениям, а о метафорическом подтексте, который при наличии общей тематики лишен заранее заданной конкретики и скорее индивидуален, чем определен. Универсальный трагизм и беспокойство, не исключая и горькую иронию, возникают в работах тех лет («Вспышка страха III», 1939; «Интоксикация», 1939; «Смерть и огонь», 1940; «Пленник», 1940), соседствуя с относительно светлыми по звучанию произведениями («Парк близ Лю(церна)», 1938) в контексте как сугубо личном, авторском, так и общечеловеческом, находя примирение в серии «Ангелов» 1939–1940-х гг.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Герман М. Ю.* Уроки Пауля Клее // Вопросы искусствознания. 1993. № 2–3. С. 166–171.
2. *Парч С.* Пауль Клее 1879–1940. М. : Taschen / АРТ-Родник, 2007. 96 с.
3. *Comte P.* Paul Klee: [Album] / Trans. by Carol Marshall. London : Cromwell Editions, 1991. 259 p.
4. *Grohmann W.* Paul Klee (1879–1940). New York : Harry N. Abrams, 1955. 448 p.
5. *Haftman W.* The mind and work of Paul Klee / By Werner Haftman. – London : Faber and Faber, 1967. 213 p.

Д. А. АВДОШИН

2-й курс магистратуры ФТИИ Института имени И. Е. Ретина

Научный руководитель  
кандидат искусствоведения профессор  
Е. Ю. Турчинская

#### Цикл «Воскрешение Мертвых» Василия Чекрыгина: проблема толкования

Русский художник первой половины XX в. Василий Чекрыгин (1897–1922) умер в возрасте 25 лет, но успел в конце жизни создать выдающуюся работу – цикл «Воскрешение мертвых», который состоит как из рисунков (по некоторым оценкам их около полутора тысяч), так и живописных работ. Проблема понимания и толкования обозначенного творения скрывается в мировоззрении художника, в том материале, который послужил основой для изображения. Исток самой темы Воскрешения мертвых заложен в увлечении художника учением Николая Фёдорова, русского религиозного мыслителя конца 19 в.

У Чекрыгина сложилось свое особое/личное отношение к мыслительной концепции Фёдорова. Параллельно с работой над циклом «Воскрешение мертвых» художник писал собственное религиозно-философское сочинение, которое он назвал «О соборе Воскрешающего музея». В сущности, он описывает длительный и непростой процесс становления богочеловека, двигающегося путем свободной деятельности разума. Проблема философии для Чекрыгина, как и для Фёдорова – в отвлеченности от реального дела. Величайшее зло для него – это случайная стихия мира и смерть.

Философские размышления Василия Чекрыгина находятся в прямом отношении к его позднему искусству – одна и та же тема является в разных формах. Философское сочинение более конкретно, а визуальное воплощение в чувственном отношении более выразительно, более наглядно, и в этом смысле более доступно для восприятия. Обращение к рукописи «О соборе Воскрешающего

музея», которая раньше не была использована исследователями в качестве основы для толкования цикла «Воскрешение мертвых», позволит приблизиться к его более глубокому пониманию, поможет увидеть, как Чекрыгин преобразует созданное им самим религиозно-философское содержание в сложнейший пластический материал. Обращаясь к методу параллелей вербального и визуального текста, можно почувствовать не только мнимую разрозненность форм без объединяющего их начала, но и осознать необходимость присутствующих в цикле конкретных используемых в нем средств выразительности. Погружаясь в исследуемый материал, мы сможем не только открыть в работах художника внешнюю красоту или частные моменты, но и говорить о рождении уникальной специфики словесного и изобразительного смыслов, порожденных одним философским и художественным сознанием, в единстве их бесконечных и до сих пор не познанных понятийных связей.

Э. Ю. ЭККЕРМАН

*5-й курс специалитета ИДИ  
Санкт-Петербургского государственного университета  
промышленных технологий и дизайна*

*Научный руководитель доцент М. М. Мешков*

### **Эволюция образа войны в работах творческого коллектива «Кукрыниксы»**

Великая Отечественная Война – страшное и трагическое событие, унесшее с собой множество жизней и искалечившее миллионы судеб. Одержав победу и пережив это тяжелое время во многом удалось благодаря изобразительному искусству, которое всеми доступными средствами старалось поддерживать боевой и моральный дух населения.

Широкую известность в те годы приобрел творческий коллектив «КуКрыНикСы», в который входили М. Куприянов, П. Крылов и Н. Соколов. Их первым обращением к народу стал плакат «Беспощадно разгромим и уничтожим врага!», появившийся уже на второй день войны.

Художники регулярно посещали линию фронта, их работы постоянно печатались в различных изданиях. Проанализировав творчество Кукрыниксов в период Великой Отечественной войны, можно выявить основные моменты, на которых сосредотачивались авторы на разных этапах, чтобы подчеркнуть значимость того или иного события, в юмористической и сатирической форме преподнести зрителю.

В карикатурах, созданных в 1941 г., широкой популярностью пользуется образ «добра, побеждающего зло» и образ «зла проигравшего». Гитлера сравнивают с Наполеоном, пророчат ему его судьбу. Один из графических листов этого времени носит название «Наполеон потерпел поражение, то же будет и с зазнавшимся Гитлером». Цветовая гамма ограничена, строится на контрасте, внимание привлекают яркие цветовые акценты.

В первые, самые тяжелые годы войны, художники всеми силами стараются поднять боевой дух. Ко 2-й половине 1941 и 1-й половине 1942 г. относятся самые насыщенные цветом произведения, в которых в качестве акцентов преобладают красные, желтые, синие и черные тона, необходимые для привлечения внимания к содержанию, решенному в любимой художниками гротескной манере.

В конце 1942 г. начинается активное наступление советских войск. С этого времени работы художников претерпевают значительные изменения. Цветовая палитра меняется, становится во многом спокойнее. Появляется много графических карикатур, где используется только цвет бумаги и чернил. Годом позже Кукрыниксы широко освещают тему взаимоотношения Гитлера со своими генералами, создав серию портретов высшего командования вражеской армии, намеренно указывая на их усталые и изможденные лица.

Вслед за успешными советскими операциями, облик войны в искусстве художников меняется, она уже совсем не та, что была раньше. Мастера теперь не столь сильно ориентируются на патриотическую агитацию, а стремятся внушить мысль о том, что победа не за горами, показав упадническое настроение армии врага.

Интересен тот факт, что ближе к концу военных действий и в первый год после их окончания Кукрыниксы пишут несколько серьезных академических работ, где демонстрируют зрителю разные образы войны. Неизменной остается сама атмосфера, которую ни с чем не спутаешь. Работы глубокие, погруженные в темные тона. Картины как бы подводят итоги плакатных карикатур, на этот раз говоря со своим зрителем не с помощью языка юмора и сатиры, а со всей серьезностью, основанной на заложенном в них смысле.

**А. С. ДЕРЮГИНА**

*3-й курс ФТИИ Института имени И. Е. Репина*

*Научный руководитель  
доцент кафедры русского искусства  
С. Н. Левандовский*

### **Академические художники в период блокады Ленинграда**

В сообщении будет рассматриваться творчество художников, преподавателей и студентов Академии художеств, переживших блокаду Ленинграда с «карандашом в руке». Выбранная тема – история изобразительного искусства в период блокады – является актуальной как для нашего Института, так и для искусствоведения в целом, потому что не исчерпана до сих пор.

Спектр исследуемых произведений ограничен рамками блокадного времени, то есть это работы, выполненные с сентября 1941 по январь 1944 г. Мы выбрали далеко не всех художников и не все произведения, а лишь некоторые, более знаковые. Среди избранных произведений присутствуют не только живопись и графика, но и скульптура, а также архитектурные проекты.

В докладе затрагиваются следующие аспекты: темы, к которым обращались академические художники; материалы, использовавшиеся в условиях блокады; стилистические и технические особенности. Автором осуществляется попытка собрать воедино основные сведения о жизни и творчестве профессиональных художников, вместе переживших все тяготы войны в стенах Академии художеств и за ее пределами, а также проанализировать некоторые произведения блокадного времени.

В качестве источников использованы документы, в том числе письма, воспоминания художников и современников о блокаде, статьи журнала «Художник РСФСР», каталоги выставок блокадных художников в ГРМ и городском музее, подлинники и репродукции произведений 1941–1944 гг.

С. И. НЕКРАСОВ

*2-й курс ФТИИ Института имени И. Е. Репина*

*Научный руководитель*

*доцент кафедры теории и истории архитектуры*

*С. И. Михайловский*

### **Влияние русской архитектуры на творчество Ле Корбюзье**

Середина XX в. – время переосмысления художественных идей. Творчество великого французского архитектора Ле Корбюзье в 1950-х гг. претерпевает трансформацию от рассудочного техницизма и функционализма к скульптурно-пластическим архитектурным композициям. Идеи Ле Корбюзье никогда не были доведены до радикального абсолюта относительно уничтожения исторической архитектуры (например, план реконструкции Москвы предусматривал сохранение части исторической застройки). Творец тщательно изучал архитектуру прошлого, в том числе и древнерусскую, а также внимательно следил за экспериментами советских архитекторов 1920–1930-х гг. и даже в них участвовал. Он посещал Москву в 1928, 1929 и 1930 гг. Связь архитектуры России с творчеством Ле Корбюзье неоспорима.

Дом Наркомфина (1930) архитекторов Моисея Гинзбурга и Игнатия Милиниса – первое здание, где Ле Корбюзье увидел разработанные им «пять отправных точек современной архитектуры» полностью реализованными на практике, причем на двадцать лет раньше, чем ему самому удалось воплотить их в Марселе. В проекте были и самобытные детали. Ле Корбюзье в подробностях изучил архитектуру дома и быт жильцов. Мысль молодых советских архитекторов, стремительно воплотившаяся в жизнь, опередила реализацию проектов самого Ле Корбюзье, превратив их в своеобразных соавторов будущих сооружений. Во время проектировки Модулора в Марселе (1947–1952) Ле Корбюзье ориентировался на опыт советских коллег.

Капелла в Роншане (1950–1955) ознаменовала собой отказ от философии функционализма, характерного для ранних работ Ле Корбюзье, в пользу пластических объемов. Для постройки сооружения снесли капеллу, которая стояла на холме до нее, поэтому архитектору было важно создать свободный проект, не имеющий прямого цитирования прошлого (это удивительно похоже на разработку плана Дворца Советов). Можно предполагать, что во время проектирования на развитие идеи повлияло знание древнерусского зодчества, но прямые отсылки искать бесполезно. Информация о том, что Корбюзье был в Пскове и Новгороде, опровергается архивными источниками. С древнерусской архитектурой Ле Корбюзье знакомился не только непосредственно, находясь в Москве, но и изучая научные труды Луи Рео, Андре Грабара и других. Шероховатая фактура стен, ясность и монументальность форм, некая схожесть композиции, присутствующие в капелле Роншана, напоминают Георгиевский собор Юрьева монастыря, выступающая башня того же сооружения – колокольню Ивана Великого в Московском Кремле, наклоненные стены – контрфорсы Псковских церквей: ассоциация с ними появляется и при взгляде на маленькие хаотично разбросанные «окна-бойницы». Капелла – своеобразное «низвержение» церковной архитектуры до пластических простых геометрических форм.

Творчество Ле Корбюзье – радикально. Тем интереснее проследить, что и оно связано с культурой предшествующих ему веков. Несмотря на то, что четкой ориентации на русское искусство в его проектах нет, можно допустить, что советская архитектура какое-то время развивалась в унисон идеям мастера, поражая нестандартностью своих решений и служила примером воплощения в жизнь его постулатов, а древнерусская архитектура вдохновляла Ле Корбюзье во время работы над поздними проектами.

М. С. МАКСИМЕНКО

*2-й курс магистратуры ФТИИ Института имени И. Е. Ретина*

*Научный руководитель  
доктор искусствоведения профессор  
Н. М. Леняшина*

**Архитектура в живописи как способ организации  
эмоционального пространства картины  
(Марио Сирони, Оттоне Розаи)**

В творчестве итальянских художников XX в. ярко выражен интерес к изображению архитектуры. Живописцы и графики разных направлений используют в композициях городские виды, архитектурные элементы, часто стена оказывается центром внимания художника. Свидетельство этому – множество городских пейзажей Джорджо де Кирико (1888–1978), Марио Сирони (1885–1961), Оттоне Розаи (1895–1957), Марио Мафаи (1902–1965), Шипионе (Gino Bonichi) (1904–1933) и других. Безусловно, обостренное восприятие архитектуры связано с наследием итальянцев, в которое так или иначе все художники были погружены. Мастера прошлого были увлечены созданием великолепных архитектурных фантазий и памятников, они оставили после себя богатое разнообразие вариаций существования архитектуры в живописном пространстве.

Художники XX столетия в процессе взаимодействия с архитектурой открывают новые выразительные возможности. Их цель не в том, чтобы показать красоту и особые качества самой архитектуры, но в постижении средств ее выразительности. Однако в творчестве итальянских живописцев нет стремления к разнообразию архитектурных мотивов, наоборот, обнаруживается многократное повторение одних и тех же зданий, улиц, районов города.

Искусство архитектуры неразрывно связано с реальным миром и человеком и одновременно обладает «чистым» художественным языком, лишенным описательности. Архитектура воздействует на чувства зрителя непосредственно – за счет со-

четаний объемов, ритма пятен и линий, целостности развивающейся пространственной идеи. Живопись, в свою очередь, обладает широким спектром формальных возможностей для создания эмоционального строя картины, состояния, рождающегося в ритмических композиционных построениях, в характере линий, колорите, контрастах.

Обращаясь к архитектуре, художники и в живописи продолжают использовать эти разнообразные средства, в том числе открывающуюся возможность по-особому организовывать эмоциональную среду. Многочисленные зарисовки и эскизы к полотнам таких разных мастеров, как Марио Сирони и Оттоне Розаи, выявляют их желание найти в искусстве архитектуры неповторимый тонкий изобразительный язык, наполненный эмоциональным содержанием. Сирони учится у архитектуры смелому силуэту, емкой определенной линии, работе с плоскостью. Розаи интересуют иные тайны архитектуры – ее возможность чувственно передавать глубину пространства.

С. А. ПАРФЕНОВА

*4-й курс ФГИИ Института имени И. Е. Репина*

*Научный руководитель*

*доцент кафедры теории и истории архитектуры*

*С. И. Михайловский*

**Воплощение бумажной архитектуры:  
от космизма Ивана Леонидова  
до деконструктивизма Рема Кулхоса**

Явление «бумажной архитектуры» известно с XVIII в., по большей части благодаря фантазийным работам Пиранези, с его графическим циклом «Фантастические изображения тюрем» 1745–1780 гг. Однако сам термин стал активно применяться относительно архитектуры авангарда XX в. по причине стремления художников нового поколения вперед, выраженного в низвержении укорененных принципов в угоду новейшим конструкциям, подходящим к их представлениям об образе современного мира, направленного в будущее. Одним из самых недооцененных современниками архитекторов был последователь конструктивизма, Иван Ильич Леонидов (1902–1959), большинство из проектов которого так и не было осуществлено. Тем не менее важным остается вопрос о том, почему именно его разработки повлияли на развитие современной архитектуры.

Известно, что идеи космизма с вариативностью в трактовке встречались не только у Леонидова, но и у Малевича, и у Рема Кулхоса, принадлежащего к направлению деконструктивизма, основывавшегося на постструктуралистской философии («деконструкции» Жака Деррида). Последний рассматривает пространство как проект и вместилище для «символов», то есть универсальный язык прообразов (архетипов), что близко к концептуальной основе супрематизма. В частности, нельзя не заметить прямую параллель между архитектурой Малевича и проектами Леонидова, такими как «Институт библиотековедения имени В. И. Ленина на Ленин-

ских (Воробьевых) горах» (1927) или проект дома «Центросоюза» в Москве (1928), наблюдающуюся в вариативной игре композиционно-пространственных отношений, осуществленных вне законов гравитации – стоит только вспомнить архитектурные проекты Города Солнца Леонидова с ключевой идеей космизма, разработкой антигравитационных принципов, тектоники невесомости.

Примером доказанного идейного и конструктивного влияния Леонидова на проектирование современности становится деятельность архитектурной фирмы «ОМА» (Office for Metropolitan Architecture), созданной Ремом Кулхасом в 1975 г. Кулхас уже на раннем этапе своей творческой карьеры нашел вдохновение в аксонометрических работах Леонидова, которые казались голландцу революционными для жизни и урбанизации. У советского архитектора существовала тенденция к явной дематериализации формы, что в случае с Кулхасом будет проявлено, например, в проекте «Город плененного глобуса» (1972), выполненном в сотрудничестве с Зу Зенгелисом. Визуально схожи проекты Леонидова «Институт библиотековедения имени В. И. Ленина» и завершённый проект Кулхаса «Нидерландский театр танца» (1980–1987, Гаага), а также многие другие.

П. А. СТОЛБОВА

*1-й курс ФГИИ Института имени И. Е. Репина*

*Научный руководитель*

*старший преподаватель кафедры зарубежного искусства*

*Т. И. Животовский*

### **Древнегреческая мифология в произведениях советской мультипликации**

Непреходящая актуальность мифа «Аргонавты» в интерпретации отечественных мультипликаторов 1970-х гг. и классическая трактовка сюжета в античной вазописи представляют интерес для исследователей.

Миф был наиболее доступным и понятным способом осмысления мира для большинства эллинов. Вплоть до II в. до н. э. духовная жизнь Греции оставалась буквально пропитанной мифологическими образами.

В последующие столетия среди многих сюжетов античной мифологии, в изобилии встречающихся в европейской культуре, история об аргонавтах является наиболее живой и востребованной.

В работе привлекается «Аргонавтика» Аполлония Родосского (1-я половина III в. до н. э.) как пример реконструкции эпоса, возвращение к изначальному содержанию мифа путем использования произведений древнегреческой вазописи.

Миф об аргонавтах в интерпретации советской рисованной анимации стал главным предметом данного исследования, так как современные экранные искусства, в частности мультипликация, сочетающая элементы кинофильма и живописи, начали массовое воспроизводство мифа, делая его доступным большому количеству зрителей. Первоначально повествование об аргонавтах было представлено в произведениях вазописи, в свою очередь повлиявших на живопись XVII–XIX столетий, а также на искусство XX в., в частности, создание анимационных картин. Вполне допустимо предположить, что авторы ленты об аргонавтах (режис-

сер А. Г. Снежко-Блоцкая, Союзмультфильм, 1971) использовали обозначенный ряд источников, который помогал им погрузиться в культуру описываемой эпохи.

В мультфильме осуществлено максимальное приближение к исходной трактовке мифа, устойчивое следование тексту с преобладающим влиянием вазописи. Произведен анализ источников с ориентированием на составные части мультипликационного произведения: фоны, образы персонажей. Обращение авторов к изначальному языку способствует достижению высшей гармонии, которая могла утрачиваться еще в первых постановках античных трагиков далекого прошлого.

Наличие литературной основы предполагает сравнение, нахождение несоответствий. Параллельно с анализом самого мультфильма показано, какие моменты являются подлинными, а какие – элементом интерпретации, переосмысления источника, что свидетельствует об актуальности и непреходящей ценности мультипликационного произведения. В результате при соблюдении глубокой погруженности в первоисточник прослеживается влияние древней культуры на искусство более современных эпох.

Художники-мультипликаторы, сценаристы при интерпретации античной мифологии чаще всего преследуют воспитательные и образовательные цели, пытаются сделать известную историю более понятной, доступной. Они не только знакомят зрителя с классическими образами культуры, нормами морали и нравственности, но и открывают неограниченные возможности образно-поэтического постижения мира.

М. В. ЧЕЧЕГОВА

*2-й курс магистратуры ФТИИ Института имени И. Е. Репина*

*Научный руководитель  
кандидат искусствоведения профессор  
Е. Ю. Турчинская*

**Образ сакрального  
в произведениях Г. Богомолова  
1990-х – 2000-х годов**

Одной из задач постмодернистской философии является вскрытие социокультурных значений идеи сакрального, выполняющей функцию высшей человеческой ценности, которая является предпосылкой единства и основанием познания человека.

Интерес петербургского художника Глеба Богомолова (1933–2016) к идее нравственной памяти, а также образам-архетипам, связан не только с влиянием советской действительности, но и, в первую очередь, с семейной историей, воспоминаниями о блокадном детстве. Именно это обстоятельство послужило источником сильных экзистенциальных переживаний, определило траекторию развития собственной картины мира художника.

Понимание Г. Богомоловым искусства как способа материализации высших духовных сил связано с приобщением к поэзии русского символизма, дореволюционному искусству и творчеству художников Ленинграда, с пониманием особой эстетики – эстетики города.

Свой ответ на вопрос о сакральном художник дает в контексте апокалипсиса, назвав одну из серий картин «Апокалипсис» («Утро первого дня сразу после»), где существующий мир предстает как уже преображенный, в точном соответствии с указанием текста Откровения Иоанна Богослова о том, что будет новая земля и новое небо, ибо «прежнее небо и прежняя земля миновали» (Откр 21:1). По мнению Г. Богомолова, через пространство этого события и его образы можно попытаться вскрыть предпосылки, лежащие

в основании Иного бытия, выявить присущие миру противоречия и неочевидные смыслы.

Произведения петербургского мастера, созданные в 1970-х гг., в начале творческого пути, отражают истоки мифотворчества, выявляют специфическое представление о пространстве, существующем за гранью видимого мира, которое может быть выражено как временное («Парки»), психологическое («Архетипы»), концептуальное («Карты»). Серия «Пространство за Мадонной» (1980-е) демонстрирует новый этап в искусстве Г. Богомолова – это беспредметные полотна, в которых воплощены тонкие переживания о новом измерении, не имеющем аналогов среди земного.

Работы последних десятилетий (1990-х – 2000-х гг.) отражают тему вечного присутствия трансцендентного. В сериях «Плащаницы», «Мандорла», «Анонимные портреты», «Эгина» представлены различные способы воплощения божественного начала: в виде следов этого высшего изначального Замысла («Плащаницы»); всего диапазона возможных проявлений личности («Анонимные портреты»); призрачного откровения («Мандорла»); восходящей целостной опоры («Эгина»).

Феномен сакрального в произведениях Богомолова возникает изначалью в качестве обозначения позиции свободомыслия, поиска собственной идентичности и уникальности, провозглашая тем самым гуманизм как идеал внутреннего человека.

Художник показывает, что священное никогда не было однозначным: в историческом времени формы его проявления меняются, но внешние различия не затрагивают сути. Сакральное в работах петербургского мастера предстает как гармонически прекрасное материальное целое. Оно оказывается не противопоставленным, а параллельным пространством, присутствующим за границами знания или даже являющимся его основанием, которое в этом случае нужно понимать как безусловно значимую позитивную систему ценностей.

В. А. СПИРИДОНОВА

*1-й курс магистратуры ФТИИ Института имени И. Е. Ретина*

*Научный руководитель  
кандидат искусствоведения профессор  
Е. Ю. Турчинская*

### **Пространство «преград» и «пустот» в творчестве Эрика Булатова**

Эрик Булатов (род. 1933) – один из наиболее ясно читаемых художников современности. Содержание его «картин без живописи» кажется до невозможности очевидным и прозаичным: в них нет наивного символизма или глубоко потаенных смыслов. Нет в них и «пересмешничества», столь характерного для его коллег по «неформальному цеху». Его искусство «исследователя образов повседневности», как всякое действительно значимое, имеет свойство постепенного раскрытия во времени.

Как художника Булатова всегда интересовали вопросы конструирования пространства. В его работах от ранних аналитических произведений 1960-х (туннелей, разрезов, диагоналей и поверхностей) до текстуальных серий красных и черных картин 2000-х («Вот» и «Ночь-День») стержнем выступает пространство как мировоззрение. Процесс созидания для Булатова – работа с открытым полем противоположностей. Смыслообразование его композиций амбивалентно в представляемых им парах: линий и решеток, букв и реплик, фигур и пейзажей. За простыми контрастными соотношениями, в частности, «небо – решетка», «глубина – высота», «текст – пейзаж» стоит сознательное переключение с одной системы координат на другую – с визуальной на социальную. При этом столкновении обнажается принцип неразрешимого противоречия между «пустотой» и «преградой». Именно эта пара представляется наиболее характерной для образного языка Булатова. Запрещающим текстом, решеткой, линией или разрывом художник постоянно указывает, что некий «вход»

неизбежно закрыт – для него ли самого или для зрителя. Но останавливая и будто предостерегая, одновременно он раскрывает перспективу преодоления преграды, что смутно просматривается как свет, вырывающийся изнутри: в образе туннеля, или уходящей вдаль фигуры, или в самом движении текста вовне. В этом особом мерцании «бездны за светом» различим новый уровень философского обобщения идеи гиперпространства, в котором раскрыты тайны социального и беспредельность реального.

## Ю. Г. СЛОВОХОТОВ

*3-й курс ФТНП Института имени И. Е. Репина*

*Научный руководитель*

*старший преподаватель кафедры зарубежного искусства*

*Т. И. Животовский*

### **Некоторые особенности современного понимания языка композиции в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина при Российской Академии художеств**

С целью выявления и осмысления современного состояния существующих знаний и представлений о композиции как основе визуального мышления в среде обучающихся в декабре 2019 г. был проведен опрос 27 студентов факультетов графики, живописи и скульптуры Института имени И. Е. Репина при Российской академии художеств.

Опрос включал в себя семь вопросов. Два из них обращались к теоретическим проблемам, рассмотренным ранее Б. А. Рыбаковым (1908–2001) и В. В. Кандинским (1832–1926); три были посвящены явлению диссимметрии и его месту среди других способов организации художественного пространства, таких как симметрия и оси золотого сечения; один из вопросов посвящался общей композиционной оценке двух по-разному устроенных художественных произведений и один вопрос был творческим – художникам предлагалось дать краткое определение контраста и нюанса, изобразив эти явления на бумаге.

В результате, было выявлено и подтверждено как наличие общего знакомства студентов с базовым терминологическим аппаратом теории композиции (симметрия, асимметрия, нюанс, контраст), так и отсутствие каких-то четких рамок при его использовании.

Полученные данные позволяют, в частности, говорить о том, что студенты незнакомы с явлением диссимметрии. Из предложенных композиций опрашиваемые выбрали как самые гармоничные

следующие построения: основанные на золотом сечении – 24, на асимметрии – 3, диссимметрии – 0. В предложенном вопросе об оценке композиционного строения иконы Христа Пантократора нет ответов, содержащих слово диссимметрия, в некоторых случаях присутствует смешение понятия симметрии и оси золотого сечения. Верных ответов о видах симметрии и асимметрии – 1.

Мнение Б. А. Рыбакова об одной из древнейших форм пространства – «круге с обозначенным центром» как о наиболее гармоничной фигуре, нечасто совпадает с его пониманием современными студентами: круг с обозначенным центром выбрали 11 из 27 опрошенных, треугольник – 8 из 27.

Мнение о композиции «с самым простым и кратким случаем», ранее предложенное В. В. Кандинским, совпало у 5 из 27 опрошенных, в остальных случаях студенты ориентировались на смещение от центра с явным предпочтением вертикальных осей золотого сечения.

Точку в качестве фигуры выбрали 13, треугольник – 7.

На творческий вопрос ответили 19 студентов: при изображении контраста и нюанса 10 из них сменяли технику рисунка, 4 применяли фигуративный рисунок, 15 – абстрактный. Контурная техника рисунка в ответах отсутствовала.

Полученные результаты, даже учитывая их малочисленность, могут свидетельствовать о наличии некоего «общепринятого» современного языка композиции, а именно – ориентации на оси золотого сечения.

## Содержание

### **Комбарова Т. С.**

Кецалькоатль – зооморф и антропоморф:  
основные характеристики и эволюция образа . . . . . 4

### **Мещерякова Д. П.**

Авиньонский Папский дворец  
как один из центров формирования  
интернациональной готики . . . . . 6

### **Бельченко Т. В.**

Копийность как один из принципов  
сиенской живописи XIV–XV веков.  
Образы Благовещения . . . . . 8

### **Леонова В. М.**

Никольская церковь в селе Николо-Гастунь  
в контексте проблематики генезиса крещатого свода . . . . . 10

### **Сыч О. Н.**

Памятные столбы Неаполя  
как образец малых архитектурных форм  
эпохи барокко . . . . . 12

### **Соболева М.**

Перспективы изучения лицевых рукописей:  
проблемы выявления архетипа . . . . . 14

### **Белоусов А. В.**

Живописные портреты Помпео Батони  
«Новый» подход к традициям . . . . . 16

### **Дмитриева С. В.**

Слово и изображение  
в ксилографии петровского времени (1690–1725) . . . . . 18

### **Никифорова А. С.**

Раннее творчество Лоуренса Альма-Тадемы  
и традиции голландской художественной школы . . . . . 19

### **Пиндюр А. В.**

Традиции академической живописи  
в творчестве К. Я. Крыжицкого . . . . . 21

### **Парфенова С. В.**

Центральный мотив романа Э. Золя «Творчество»  
в искусствоведческом освещении . . . . . 23

### **Уткина А. К.**

В. Васнецов. От портрета к картине:  
формирование образа. . . . . 25

### **Шошина А. Я.**

Феноменология живописи Поля Сезанна . . . . . 27

### **Городонова С. В.**

Картина Хуго Симберга «Раненый ангел» 1903 г.  
как отражение времени. . . . . 29

### **Лукина Э. А.**

Образы итальянской комедии масок  
в графических произведениях  
А. Н. Бенуа «Итальянская комедия масок»  
и С. Ю. Судейкина «Маскарад» . . . . . 31

### **Силичева Д. Д.**

Массовая печатная продукция Рави Варма Пресс  
в индийском искусстве . . . . . 33

### **Боброва А. О.**

Эпистолярная программа  
архитекторов немецкого экспрессионизма . . . . . 35

### **Арсанукаева М. А.**

«Бунт виадука» и язык позднего Клее в контексте эпохи . . . . . 37

### **Авдошин Д. А.**

Цикл «Воскрешение Мёртвых» Василия Чекрыгина: проблема  
толкования . . . . . 39

### **Эккерман Э. Ю.**

Эволюция образа войны  
в работах творческого коллектива «Жукрыниксы» . . . . . 41

### **Дерюгина А. С.**

Академические художники  
в период блокады Ленинграда . . . . . 43

<b>Некрасов С. И.</b>	
Влияние русской архитектуры на творчество Ле Корбюзье. . . . .	44
<b>Максименко М. С.</b>	
Архитектура в живописи как способ организации эмоционального пространства картины (Марио Сирони, Оттоне Розаи) . . . . .	46
<b>Парфенова С. А.</b>	
Воплощение бумажной архитектуры: от космизма Ивана Леонидова до деконструктивизма Рема Кулхоса . . . . .	48
<b>Столбова П. А.</b>	
Древнегреческая мифология в произведениях советской мультипликации. . . . .	50
<b>Чечегова М. В.</b>	
Образ сакрального в произведениях Г. Богомолова 1990-х-2000-х годов . . . . .	52
<b>Спиридонова В. А.</b>	
Пространство «преград» и «пустот» в творчестве Эрика Булатова. . . . .	54
<b>Словохотов Ю. Г.</b>	
Некоторые особенности современного понимания языка композиции в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина при Российской Академии художеств. . . . .	56