

УДК 7.072.2

DOI:10.17223/22220836/23/9

А.В. Морозова

ОТЕЧЕСТВЕННЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в. ОБ ИСПАНСКОЙ ЖИВОПИСИ XVI–XVII вв.

На вторую половину XIX в. приходится важный этап в процессе изучения старого испанского искусства в России. Иллюстрируя свои выводы анализом конкретных исследований, автор статьи показывает основные особенности этого этапа отечественной испанистики, состоящие в признании самостоятельности испанской школы живописи, в попытках сформулировать ее общую характеристику, в переоценке творчества крупнейших испанских мастеров и в то же время в отсутствии попыток показа общей линии эволюции испанской живописи и зачастую в непонимании неразрывности художественно-стилистических и образных составляющих испанского искусства.

Ключевые слова: испанская живопись XVI–XVII вв., стилистика, образный строй, Веласкес, Мурильо, Рибера, Сурбаран.

В русском обществе второй половины XIX в., как и в первой половине – середине XIX в., существовало несколько подходов к старой испанской живописи: образно-сюжетный и литературный, представителями которого были писатели Д.Л. Мордовцев, Вас. И. Немирович-Данченко, художественно-эстетический, представленный живописцами, с конца XIX в. начинавшими активно совершать паломничества в Испанию, и собственно протонаучный подход отечественной испанистики, во многом еще находящейся в зависимости и от литературной, и от художественной среды своего времени. Действительно, путь отечественной испанистики к подлинной научности и объективности в оценке искусства был долог и труден. Современная художественная жизнь диктовала свои предпочтения и пристрастия в оценке старого искусства. Вначале любили Мурильо, оставляя в тени творчество Веласкеса, потом вершиной испанской живописи стали считать Веласкеса. Долго не пытались выявить линию развития испанской живописи. Но главное – долго шли к пониманию органичного единства формы и содержания в искусстве, порой принимая одно и отвергая и критикуя другое.

Как отмечает Е.О. Ваганова, русские научно-исследовательские институты были традиционно ориентированы на такие направления исследования, как русско-византийское, итальянское, греко-римское [1. С. 40]. Еще во второй половине XIX в. вопросы развития испанского искусства продолжали затрагиваться только в работах общего характера. В первой отечественной всеобщей «Истории искусств» П.П. Гнедича (1885) [2], содержались лишь беглые упоминания об испанских мастерах. В предисловии автор указывал, что его «История...» «...никоим образом не учебник и, тем более, не ученое сочинение: это книга для чтения...» [2] предназначенная для «образованного общества» вообще и «художников по преимуществу» [2]. П.П. Гнедич ставит перед собой задачу расширить кругозор художественной интеллигенции, знакомой по академической школе главным образом с искусством класси-

цизма [2]. Его «История искусств» не научный труд, но тем явственнее в нем должны были проступить характерные для мировосприятия той эпохи черты отношения к испанскому искусству.

П.П. Гнедич хорошо знаком с западными историями искусства, в частности с книгой немецкого искусствоведа культурно-исторической школы середины XIX в. Ф. Куглера, на которого он ссылается как на признанный авторитет [2. С. 426]. Как и Ф. Куглер, П.П. Гнедич рассматривает испанскую живопись через призму итальянского и фламандского влияния. Сурбаран для него – «испанский Караваджо» [Там же], картины Веласкеса в Эрмитаже «...вещи, не уступающие гениальной кисти Ван-Дейка» [Там же], а Рибера «...в сущности... гораздо более итальянец...» [2. С. 428], чем испанец. П.П. Гнедич обращает внимание на стилистику полотен испанских художников и дает обобщенную характеристику их творчества, не вдаваясь в анализ отдельных произведений. Всех испанских мастеров за отдельные черты их живописного таланта автор ругает, а за отдельные – хвалит, не пытаясь выявить какую-то «равнодействующую» их творчества. Моралеса он критикует за «аффектацию и манеру» и почитает за грациозность и сентиментальность [2. С. 423], Сурбарана осуждает за однообразие и хвалит за «сильный, простой колорит» [2. С. 426], Рибера всецело причисляет к неаполитанской школе живописи. Веласкес и Мурильо удостоиваются однозначно положительных отзывов. Веласкеса он хвалит за «воздушную перспективу и светотень» [Там же], а также «грацию в передаче натуры» [Там же]. «...Крайней вершиной развития испанского искусства» [Там же], по П.П. Гнедичу, что уже свидетельствует о некоем архаизме его вкусов, является живопись Мурильо, в творчестве которого его подкупают «неподражаемая тонкость воздушных тонов и прелесть колорита» [2. С. 427]. Он призывает взять Мурильо за «образец... церковной живописи» [Там же]. В отношении Мурильо он пытается выявить семантику его полотен, состоящую, по его мнению (в котором он опять же солидарен с Ф. Куглером), в том, что «реализм и спиритуализм здесь действуют равномерно, чувственный и нравственный элемент не спорят друг с другом, а идут рука об руку» [2. С. 426–427].

От автора первого эрмитажного путеводителя 1859 г. А.И. Сомова П.П. Гнедича отличает только всемерное восхищение Веласкесом и особенно Мурильо. Тезис об органичном соединении натурализма и спиритуализма он полностью прилагает только к творчеству Мурильо.

С конца XIX в., по справедливому замечанию Х. Лопеса Круса [3. С. 194–195], в России изучается и признается импрессионизм, что становится фактором переоценки творчества Веласкеса, «ассоциации между Веласкесом и импрессионизмом превратились в обязательную тему анализа творчества севильского художника» [3. С. 196].

В 1897 г. П.П. Гнедич издает многотомную всеобщую «Историю искусств» [4]. Как и предыдущее издание, это не научное, а «популярное сочинение» [4. «От автора»]. В нем много анекдотов, занимательных подробностей в стиле Дж. Вазари. В целом позиция автора остается прежней. Моралес, о котором в 1885 г. П.П. Гнедич писал, что его прозвали «Эль-Дивино, т.е. божественным», «совершенно не по заслугам» [2. С. 423], в этом издании оценивается более благосклонно. «Картины его жестковаты и темны, но пре-

красно выражают скорбь и страдания...» [4. Т. 2. С. 497]. То есть картины выразительны, но в стилистическом отношении оставляют желать лучшего. Рибера П.П. Гнедич откровенно не любит. «С особенным удовольствием, – написано в книге, – он (Рибера. – А.М.) останавливался на изображении всевозможных пыток; нередко его картины возмутительно противны, и его святы с полубодранной кожей ничего, кроме омерзения, не возбуждают» [4. Т. 2. С. 500]. Есть, таким образом, авторы, не вызывающие, по его мнению, симпатии ни образной, ни стилистической составляющей, ни тематически, ни с точки зрения стиля, основная черта которого – натурализм. «Произведения его (Сурбарана. – А.М.) эффектны и сильны, благодаря серьезному и торжественному колориту...» [4. Т. 2. С. 502–504]. Здесь же автор приводит поддерживаемое им высказывание Ф. Куглера о слиянии в живописи Сурбарана «благочестия и чувственности» [4. Т. 2. С. 505]. Если в издании 1885 г. он писал о грации Веласкеса, преобразующей его натурализм, то теперь он пишет о «героическом натурализме» [Там же] Веласкеса, выражающемся в том, что «в каждом его портрете, в каждой его картине разлита какая-то торжественность, настраивающая зрителя на высокий лад» [4. Т. 2. С. 514]. Явно ощущается попытка более широкого взгляда на творчество Веласкеса, чем тот, который будет характерен для авторов, подпавших под влияние идеологии демократического реализма. Образы Филиппа IV и Оливареса в портретах Веласкеса также удостаиваются весьма лестной характеристики. П.П. Гнедич первым в отечественной литературе пробует проанализировать жанровые полотна Веласкеса. «Пряхи» [«Миф об Арахне»] оцениваются как «умение найти чисто художественное настроение в самом обыденном сюжете» [4. Т. 2. С. 515].

Полотна Мурильо на этот раз П.П. Гнедич, напротив, больше ругает, чем хвалит. Поистине переворот, произошедший в отношении Мурильо в душе П.П. Гнедича за те двенадцать лет, что прошли со времени первого издания его труда, поразителен. В 1885 г. он видел в Мурильо «грацию, прелесть и вдохновение» [2. С. 426]. Все это вкупе не позволило ему обнаружить стилистические огрехи, о которых он столь подробно напишет в 1897 г. По всей видимости, восхищение выразительностью мурильевских образов в 1885 г. закрыло ему глаза на его «дефекты». По словам П.П. Гнедича, зафиксированным в издании 1897 г., Мурильо «...мало заботится о композиции, слишком закрывает драпировками тело, иногда является небрежным в разработке отдельных масс» [4. Т. 2. С. 539–540], «его Мадонны иногда кажутся слишком экзальтированными...» [4. Т. 2. С. 540]. Хотя «в иных картинах... мы и найдем искреннее чувство»... [4. Т. 2. С. 540]. Явно П.П. Гнедич еще далек от мысли об органическом единстве стилистически-образного решения полотен. В произведении он способен одно видеть, а другое – нет, но не способен одно объяснять через другое.

На первом месте в ряду испанских мастеров уже не Мурильо, а Веласкес. Для П.П. Гнедича истинная ценность испанского искусства больше не в натурализме и спиритуализме, а в облагороженном натурализме, хотя он и не постулирует этой идеи.

В 1889 г. вышли «Очерки современной Испании. 1884–1885» И.Я. Павловского [5]. И, как метко заметил Х. Лопес Крус, если «...в конце 40-х гг.

В.П. Боткин определил творчество Мурильо как объединение идеализма и реализма, сейчас Павловский квалифицирует его как реалистическое, так как он рассматривает испанскую живопись в целом как живопись «мастеров-реалистов» [3. С. 100]. В творчестве Веласкеса И.Я. Павловский в первую очередь отмечает «...достижение воплощения воздуха...» [3. С. 99].

По наблюдению Х. Лопеса Круса, «...хорошим примером эволюции художественных критериев, которая происходит в течение второй половины XIX в.» являются искусствоведческие работы А.Н. Андреева [3. С. 104]. В своей книге 1857 г. главным художником испанской школы за его идеализм он называет Мурильо [6. С. 368]. В публикации 1862 г. по-прежнему главным остается Мурильо, но теперь уже благодаря находимому автором в его творчестве слиянию идеализма и реализма [7. Т. 1. С. 25, 34, 92, 175; Т. 2. С. 38; Т. 3. С. 37]. А в статье 1886 г. главным испанским мастером для А.Н. Андреева за его реализм становится Веласкес [8. № 16. С. 222]. Он одним из первых в России, как справедливо замечает Х. Лопес Крус, начинает восхищаться полотнами Веласкеса на темы, определяемые им как исторические и бытовые, в том числе «Пряхами» [3. С. 106].

Веласкеса в отечественном искусствознании никогда не ругали. К.П. Брюллов только отваживался критиковать его «Вакха». Но примечательно, что, выдвигая в издании 1897 г. Веласкеса на первый план, П.П. Гнедич не анализирует стилистику его живописи. Это тоже свидетельство дискретности понимания П.П. Гнедичем выразительности образов и стилистического решения.

В конце XIX в. вышли статьи по испанскому искусству в «Энциклопедическом словаре» Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона [9]. Часть из них идет за подписью А.И. Сомова, часть не подписана. Сохраняется старая тенденция рассматривать испанскую живопись в русле итальянских художественных влияний. Авторы пишут: «В XVII в. искусство живописи [в Испании] обязано расцветом влиянию итальянских натуралистов. Лучшие мастера этой эпохи – Сурбаран и... Рибера... Веласкес и Алонсо Кано» [9. С. 433] Мурильо опять предстает как наиболее полное выражение сущности испанской школы, а именно гармонического соединения «натурализма с идеальным настроением» [9. С. 433]. В скобках подчеркнуто, что это «отличительная черта испанской школы...» [9. С. 433]. Статьи «Энциклопедического словаря» отличаются большей объективностью и научностью по сравнению с отзывами П.П. Гнедича. Творчество испанских мастеров оценивается не столь однозначно и прямолинейно, как ранее. О Веласкесе А.И. Сомов пишет, что он «...обладал тайной при помощи самых простых средств и приемов воссоздавать жизнь во всей ее правде, простоте и вместе с тем обаянии...» [10. С. 82]. Видимо, имеются в виду натуралистические тенденции и живописная манера. В этих статьях отсутствуют эмоциональные уничижительные характеристики творчества Риберы и Сурбарана. Авторы гораздо более сдержанны в своих оценках. И хотя они традиционно указывают на то, что картины Риберы «...не удовлетворяют эстетического вкуса нашего времени вследствие ярко проявляющейся в них натуралистической тенденции мастера, нередко впадающего в утрировку возможного в действительности» [10. С. 278], а также на то, что «...он отличался в высшей степени мрачным, завистливым и мстительным характе-

ром...» [10. С. 278], они все же находят в его живописи и ряд положительных моментов. Так, они пишут, что «картины Р. [Риберы] отличаются мастерским письмом, оригинальностью композиции и превосходной светотенью...» [10. С. 278] Сурбаран вообще назван «замечательным живописцем» [10. С. 335]. Мурильо также оценивается более сдержанно, чем у П.П. Гнедича в издании 1885 г., но восхищение его живописью все же проскальзывает у авторов статьи. Они пишут: «...М. (Мурильо. – *А.М.*) поражает свободой, смелостью и силой, с какими его пламенное одушевление идеальными темами выливается в реалистические, национально-испанские формы» [10. С. 338]. То есть во всем привлекают именно натуралистические тенденции. Эль Греко еще не оценен по достоинству. Отмечается, что «...в погоне за оригинальностью...» он «...стал писать ограниченным числом красок в вялых, мутных и негармоничных тонах, а рисовать сухо и вычурно» [10. С. 338]. В обзорной статье по истории испанского искусства в отношении XVII в. еще не прослеживается эволюции. Переходы от мастера к мастеру построены вне принципа исторической хронологии и носят чисто литературный характер. Сообщение о знакомстве Веласкеса с Риберой служит поводом, чтобы перевести разговор на последнего. Замечание о влиянии Риберы на испанскую живопись подводит читателя к творчеству следующего ее представителя – Мурильо и т.д. Но в целом эти статьи отличает в соответствии с жанром издания более научный подход, хотя характер оценок и соответствует своему времени.

В конце XIX – начале XX в. издаются новые путеводители по эрмитажной картинной галерее. В 1898 г. помощником А.И. Сомова А.А. Неустроевым было выпущено новое издание «Путеводителя по картинной галерее Эрмитажа» [11]. Еще не историк искусства (как это станет характерно для XX в.), а музыковед по образованию, А.А. Неустроев, как и А.И. Сомов, активно занимался самообразованием в области истории искусства. Как и А.И. Сомов, в своих оценках и поиске фактологического материала он опирается на западные исследования, среди которых называет, в отличие от А.И. Сомова, и современные ему книги [11. С. V, VI, VII]. Его труд создан в традициях жанра эрмитажного путеводителя, выработанных А.И. Сомовым, который, судя по благодарным словам автора в его адрес, принял участие в издании этого труда. Этот путеводитель, как и предыдущий [12], также представляет собой краткую историю искусства, проиллюстрированную на примере полотен эрмитажного собрания. Критерием формирования экспозиции музея А.А. Неустроев провозглашает не «эстетическую классификацию» и «художественное наслаждение» [11. С. II], а «возможно полную картину его (искусства. – *А.М.*) истории» [11. С. II]. То есть он не считает нужным скрывать свои эстетические пристрастия, но полагает необходимым писать и о том, что лично ему не нравится. Как и А.И. Сомов, однако, он очень сдержан в своих оценках, избегает как преувеличенных похвал, так и сильных порицаний. В своем определении линии исторического развития искусства он, как и А.И. Сомов, исходит из постулата о непревзойденности классицистических образцов и оценивает полотна прошлого из эстетических критериев классицизма, впрочем, находя во всем и положительные, и отрицательные стороны. Так, рисунок Моралеса «иногда умышленно резок и сухощав» [11. С. 104], но «его колорит... полон блеска, лепка отличается силой и рельефностью» [11.

С. 104]. Сурбаран «великолепно умеет передавать дух аскетизма и религиозного фанатизма» [11. С. 108], т.е. великолепно умеет передавать то, что нам сейчас столь чуждо. Живопись Алонсо Кано отличают «строгий рисунок» и «глубокое чувство», но «его недостаток – немного беспокойная пестрота красок» [11. С. 110]. «...Веласкес... по праву должен быть назван... одним из первых портретистов всех времен и народов» [11. С. 115], но изображенные им не вызывают симпатии. В Мурильо «...католическое искусство Испании XVII в. нашло самого сильного и искреннего выразителя своей немного болезненной мистики, своих переходящих границу здравого религиозного чувства экстазов...» [11. С. 123] Обратим внимание – опять «самый сильный» выразитель, но того, что нам, современным автору читателям и зрителям, глубоко чуждо и непонятно. Фигуры Мурильо хороши, но колорит, по словам А.А. Неустроева, тяжел и холоден [11. С. 125]. Рибера соединил «солидную технику, сочную, широкую манеру письма» «с замечательным знанием анатомии» [11. С. 83], но его отличает «излишняя реалистическая грубость некоторых... сюжетов» [Там же], которую, конечно, «мы не в праве поставить ему в вину» [Там же], поскольку она, как подчеркивает А.А. Неустроев, была обусловлена вкусами его времени. И Рибера А.А. Неустроев именует «мрачным гением» [Там же].

Так принято было писать об искусстве. Авторы не ставили перед собой цели выявить общий знаменатель не только формального и образного решения произведения, но и отдельно – общий вектор формального строя. В отношении античной скульптуры еще в XVIII в. это пытался сделать Винкельман, в отношении живописи кардинальную попытку сломить устоявшиеся подходы делает Г. Вельфлин. Но до испанистики это пока не доходит. Видимо, под влиянием немецкой культурно-исторической школы А.А. Неустроев пытается взглянуть на испанское искусство через призму создавшей его культуры. Но истолковывает ее достаточно упрощенно и поэтому условно. В картинах испанских мастеров А.А. Неустроев видит прежде всего фанатическую веру. Он писал: «Совершенно своеобразную окраску получила культурная жизнь страны вследствие неограниченного господства всемогущей инквизиции... Отсюда и развитие искусства живописи происходило в исключительно церковном духе...» [11. С. 101]. В свете теории о фанатическом испанском католицизме Л. Моралес, Эль Греко, Д. Рибера, Ф. Сурбаран, Б. Мурильо представляли певцами страстной религиозности. В отличие от Д.Л. Мордовцева и Вас.И. Немировича-Данченко, не скрывавших своей антипатии к Сурбарану, А.А. Неустроев отзывается о нем с большим пиететом. «В лучших своих произведениях, – пишет он, – [Сурбаран]... великолепно умеет передавать дух аскетизма и религиозного фанатизма, господствующих в его время в Испании. Это свое умение он выказал в прекрасной картине «Св. Лаврентий» [11. С. 108]. С уважением он отзывается о Мурильо, хотя, видимо, не приемлет образного строя его живописи. Он пишет: «...католическое искусство Испании XVII в. нашло самого сильного и искреннего выразителя своей немного болезненной мистики... в лице Мурильо» [11. С. 122–123].

Он дает развернутую характеристику изображенных художниками моделей, ориентируясь на их оценку в исторических сочинениях своего времени

и взирая на них глазами современных ему художников. И в этом он гораздо более тенденциозен, чем П.П. Гнедич. В портретах Д. Веласкеса он, привыкший к реалистическим психологическим полотнам Ге, Крамского, Репина, Серова, видит подробный психологический образ модели. «Его [Веласкеса] портреты, – писал А.А. Неустроев, – дают полную характеристику индивидуальности изображенного лица во всех мельчайших подробностях его характера, его жизненных привычек, его скрытой от менее проницательного наблюдателя духовной жизни...» [11. С. 115]. О Филиппе IV в портрете Веласкеса А.А. Неустроев отзывался так: «...достаточно взглянуть на это бледное, бесхарактерное лицо, чтобы понять, что он был всю жизнь бессознательным меценатом и что литература и искусство были случайными занятиями, на которые натолкнулся его недеятельный ум...» [11. С. 118]. Об эрмитажном Оливаресе тот же автор писал: «Характер Оливареса представлял какую-то странную смесь упрямства и слабости, обидчивости и дерзости, чувственной меланхолии и религиозного суеверия, непримиримой мстительности и страсти к господству. ...Художник изобразил его таким, каким его выработала жизнь...» [Там же]. Все испанские олигархи предстают в явно негативном свете. А.А. Неустроев пытается использовать два подхода: образный и эстетический.

В 1902 г. вышли два издания с воспроизведением лучших картин Эрмитажа. Текст к западной части экспозиции был написан коллекционером и любителем искусств, юристом по образованию П.В. Деларовым [13]. П.В. Деларов, как и П.П. Гнедич в 1885 г., восхищается Мурильо, как и вслед за ним А.Н. Бенуа одним из первых уделяет внимание Рибере, которого, однако, называет «...поэтом испанско-католической реакции против возрождения...» [13. С. 91]. Хотя при этом и «...величайшим художником...» [13. С. 91]. Для него «...казни и мучения, плахи и костры, палачи и пытки только аксессуары, только средства к цели, к великой художественной цели передать зрителю и помочь ему переиспытать судорожную радость, экстатический восторг, утонченно-чувственное и еще больше утонченно-психическое наслаждение Святого, испытанное им при его мучениях и только благодаря его мучениям» [Там же]. Религиозный экстаз героев Сурбарана он называет «...злобно-сосредоточенным, фанатически-исключительным...» [13. С. 93]. В картинах Риберы и Сурбарана, как и Д.Л. Мордовцев и Вас.И. Немирович-Данченко, он находит много мрачного, но все же оценивает их не столь уничтожающе-уничтожительно, как это делали литераторы. Ближе к концу XIX в. нарастает критичность восприятия всеми признанного национальной характеристикой испанского искусства спиритуализма. С большим пиететом П.В. Деларов пишет о Мурильо. Он утверждает, что «...всю суть характеристики Мурильо» составляют «...романское... рассудительное чувство меры... германская мечтательность... и... арабская жгучая страстность» [13. С. 96].

Таким образом, авторы, во второй половине XIX в. пытавшиеся в научно-популярном плане создать обзор испанского искусства XVI–XVII вв.:

1. Признают самостоятельность этого искусства, хотя и продолжают преувеличивать итальянское влияние.

2. Пытаются дать его общую характеристику и во второй половине XIX в. в большинстве своем склоняются к тезису об органическом слиянии натурализма и спиритуализма. Синонимом испанского искусства на протяжении XIX в. для них остается творчество Мурильо. Ближе к концу XIX в. авторы склоняются в пользу Веласкеса и, соответственно, характеризуют испанское искусство как «героический натурализм». Одновременно идет переоценка творчества Риберы и Сурбарана, отношение к которым к концу XIX в. становится более толерантным.

3. Отдельные компоненты и образного, и стилистического строя творчества каждого мастера традиционно удостоиваются как положительной, так и отрицательной оценки. Вне критики остается только творчество кумиров – сначала Мурильо, а потом Веласкеса. Но попытки выявить «общий знаменатель» художественного, образного и образно-художественного решения произведения и творчества мастера в целом не предпринимаются.

4. Линия эволюции испанского искусства пока не показывается.

Значительный шаг в преодолении условности, субъективности, дискретности и недостаточной историчности в понимании испанского искусства XVI–XVII вв. будет сделан А.Н. Бенуа в конце 1900-х – 1910-е гг.

Литература

1. Ваганова Е.О. Советское искусствознание об испанской живописи эпохи расцвета // Проблемы искусствознания и художественной критики. 1982. Вып. 2 / под ред. Т.В. Ильиной, Н.Н. Калитиной, В.А. Суслова. С. 37–50.
2. Гнедич П.П. Всемирная история искусств. М.: Современник, 1996. 494 с.
3. Лопес Крус Х. Мурильо и Веласкес в русской художественной культуре XIX – начала XX веков: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2001. 312 с.
4. Гнедич П.П. История искусств: в 3 т. СПб., 1897. Т. 1. 682 с.; Т. 2. 584 с.; Т. 3. 724 с.
5. Павловский И.Я. (Яковлев И.) Очерки современной Испании. СПб., 1884–1885. 622 с.
6. Андреев А.Н. Живопись и живописцы главнейших европейских школ: Настольная книга для любителей изящных искусств с присовокуплением замечательнейших картин, находящихся в России, и 16 таблиц монограмм известнейших художников / сост. по лучшим современным изданиям А.Н. Андреев. СПб., 1857. 580 с.
7. Андреев А.Н. Картины галерей Европы: Собрания замечательных произведений живописи различных школ Европы. СПб., 1862. Т. 1. 239 с.; 1863. Т. 2. 252 с.; 1864. Т. 3. 266 с.
8. Андреев А.Н. Сокровищница испанского Museo del Rey // Новь. 1886. № 16, 17.
9. Энциклопедический словарь / Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. СПб., 1894. Т. 25 / под ред. К.К. Арсеньева, Ф.Ф. Петрушевского.
10. «Избранный Брокгауз»: Энциклопедический словарь. Искусство Западной Европы. Италия. Испания / под ред. В. Бутромеева. М.: Олма-Пресс, 1999. 384 с.
11. Неустроев А.А. Картинная галерея императорского Эрмитажа. СПб., 1898. 360 с.
12. Сомов А.И. Картины императорского Эрмитажа. СПб., 1859. 179 с.
13. Деларов П.В. Картинная галерея императорского Эрмитажа. СПб., 1902. 182 с.

Morozova Anna V. St. Petersburg State University (St. Petersburg, Russian Federation).

E-mail: amorozova64@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2016, (3) 23, p. 90–99.

DOI:10.17223/22220836/23/9

RUSSIAN SCIENTISTS IN HISTORY OF ART DURING THE SECOND PART OF THE XIX-th CENTURY ABOUT THE SPANISH PAINTING OF THE XVI–XVII-th CENTURIES

Key words: *Spanish Painting of the XVI–XVII-th centuries, Velazquez, Murillo, Ribera, Zurbaran.*

The second half of the 19th Century is the important period in the development of the Russian Research of the Spanish Painting. There were some approaches to the old Spanish Painting

in Russian Society: image-subject's and literature's, representatives of which were the writers D.L. Mordovtsev, Vas.I. Nemirovich-Danchenko; artistic-aesthetic, representatives of which were painters, who from the end of the 19th century began to go to Spain frequently; and scientific approach, which yet depended from literary and artistic environment of the time. The way of Russian Science of History of Spanish Art to the Objectivity in the Understanding of art was long and difficult. Modern artistic life dictated the preferences in the History of old Art. At beginning authors liked Murillo, after considered the Pictures by Velazquez as the peak of Spanish Painting. During long time authors didn't try to show the evolution of Spanish Art, didn't understand the needlessness of considering of the Spanish Painting as complex of form and semantic, accepted one and didn't accepted other.

During the second half of the 19th Century the authors, who wrote about Spanish Art in Russia:

1. Declared the independence of Spanish Painting School, but followed to increase the influence by Italy/

2. Tried to declare its specific features, and wrote about the organic unity of spiritualism and naturalism. The synonym of Spanish Art during the 19th century was Painting by Murillo. By the end of the 19th century the authors were inclined to the opinion that the main Artist of Spain was Velazquez and according to this opinion considered Spanish Art as "heroic naturalism". The authors changed their opinion about Painting by Ribera and Zurbaran, the appreciation of whose Works became more tolerant.

3. Gave as positive, so negative appreciations to some components of image's and stylistic systems of Work of each master. Out of critic were only the Works by idols – at beginning the Works by Murillo, then the Works by Velazquez. But the attempt to find the "common denominator" of artistic, image's and image's-artistic decision of each Work and of the Creation of each Master in hole the Russian authors didn't make.

4. But by the end of the 19th century Russian authors hadn't shown the evolution of Spanish painting, but changed their understanding of Works of the most famous Spanish masters.

The main step in Overcoming of subjectivity, estrangement in Understanding of Spanish Painting of the 16–17th centuries would be taken by A.N. Benois at the end of the 1900–1910 years.

References

1. Morozova, A.V. (n.d.) Osobennosti vospriyatiya ispanskogo iskusstva v Rossii pervoy poloviny – sere diny XIX v. [Perception of Spanish art in Russia in the early and mid 19th century]. *Vestn. SPbGUKI*. (In print).
2. Vaganova, E.O. (1982) Sovetskoe iskusstvoznanie ob ispanskoy zhivopisi epokhi rastsveta [The Soviet art history of Spanish painting at the time of its flourish]. In: Ilina, T.V., Kalitina, N.N. & Suslov, V.A. (eds) *Problemy iskusstvoznaniya i khudozhestvennoy kritiki* [Problems of Art and Art Criticism]. Leningrad: [s.n.], pp. 37–50.
3. Gnedich, P.P. (1996) *Vsemirnaya istoriya iskusstv* [The World History of Art]. Moscow: Sovremennik.
4. Lopez Cruz, H. (2001) *Muril'o i Velaskes v russkoy khudozhestvennoy kul'ture XIX — nachala XX vekov* [Murillo and Velazquez in the Russian artistic culture of the 19th – early 20th centuries]. Art History Cand. Diss. Moscow.
5. Gnedich, P.P. (1897) *Istoriya iskusstv: v 3 t.* [Art History. In 3 vols]. St. Petersburg: A.F. Marks.
6. Pavlovskiy, I.Ya. (1884–1885) *Ocherki sovremennoy Ispanii* [Sketches of modern Spain]. St.-Petersburg: A.S. Suvorin.
7. Andreev, A.N. (1857) *Zhivopis' i zhivopistsy glavneyshikh evropeyskikh shkol: Nas-tol'naya kniga dlya lyubiteley izyashchnykh iskusstv s prisovokupleniem zamechatel'neyshikh kartin, nakhodyashchikhsya v Rossii, i 16 tablits monogramm izvestneyshikh khudozhnikov* [Painting and painters of the most important European schools: Handbook for lovers of fine arts with wonderful paintings held in Russia, and 16 tables of famous artists' monograms]. St. Petersburg: M.O. Wolf.
8. Andreev, A.N. (1864) *Kartinnye galerei Evropy: Sobraniya zamechatel'nykh proizvedeniy zhivopisi razlichnykh shkol Evropy* [Art galleries of Europe: Collections of the great works of art of various European schools]. St. Petersburg.
9. Andreev, A.N. (1886) *Sokrovishchnitsa ispanskogo Museo del Rey* [The Treasury of the Spanish Museo del Rey]. *Nov'*. 16.

10. Brockhaus, F.A. & Efron, I.A. (1894) *Entsiklopedicheskiy slovar'* [The Encyclopedic Dictionary]. Vol. 25. St. Petersburg: [s.n.].

11. Butromeev, V. (ed.) (1999) *"Izbranny Brokgauz": Entsiklopedicheskiy slovar'. Iskusstvo Zapadnoy Evropy. Italiya. Ispaniya* [The "Selected Brockhaus". The Encyclopedic Dictionary. The Art of Western Europe. Italy. Spain]. Moscow: Olma-Press.

12. Neustroev, A.A. (1898) *Kartinnaya galereya imperatorskogo Ermitazha* [The Art Gallery of the Imperial Hermitage]. St. Petersburg: I.A. Efron.

13. Somov, A.I. (1859) *Kartiny imperatorskogo Ermitazha* [Paintings of the Imperial Hermitage]. St. Petersburg: A. Yakobson.

14. Delarov, P.V. (ed.) (1902) *Kartinnaya galereya imperatorskogo Ermitazha* [The Art Gallery of the Imperial Hermitage]. St. Petersburg: M.O. Wolf.