

КОНФЕРЕНЦИИ

Купцова М.В.* , Лопухова М.А.** , Налимова Н.А.***, Новикова Е.О.**** , Шацкая*****

Международная научная конференция «Портрет в античности – Портрет all’antica»

Ключевые слова: кафедра всеобщей истории искусств, международная конференция, античный портрет

Key words: Department of General History of Art, International Conference, Antique Portrait

22-23 ноября 2023 года на историческом факультете состоялась международная научная конференция «Портрет в античности – Портрет all’antica», организованная кафедрой всеобщей истории искусств в память о профессорах Н.М. Никулиной (1938-2023) и И.И. Тучкове (1956-2018). Конференция проводилась в смешанном формате, что обеспечило доступ большому числу слушателей. Свои доклады представили преподаватели и аспиранты исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, ученые из других университетов Москвы и Санкт-Петербурга, сотрудники ведущих научно-исследовательских институтов и музеев России, а также из высших учебных заведений Италии.

Во вступительном слове председатель оргкомитета конференции к.иск., старший преподаватель кафедры всеобщей истории искусств Н.А. Налимова подчеркнула, что разговор об античном портрете актуален и остро необходим, поскольку именно античность впервые ставит портретную задачу и поднимает все основные проблемы, связанные с идеей портретности как таковой. В искусствоведении тема портрета – одна из наиболее привлекательных и, вместе с тем, неоднозначных. Ее изучение сопряжено со множеством методологических проблем и противоречий, лежащих, в том числе, в плоскости психологического восприятия портретного образа. Само определение портрета, границы жанра и критерии его дефиниции кажутся ускользающими не только в отношении искусства «допортретных» эпох – античности и средневековья, но и более поздних периодов. Разнообразные

* *Купцова Мария Владимовна* – магистрант кафедры всеобщей истории искусств исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова (e-mail: mari-gjxnf@mail.ru)

** *Лопухова Марина Александровна* – к.иск., доцент кафедры всеобщей истории искусств исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова (e-mail: marina.lopukhova@gmail.com)

*** *Налимова Надежда Анатольевна* – к.иск., старший преподаватель кафедры всеобщей истории искусств исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова (e-mail: nalim1973@mail.ru)

**** *Новикова Елизавета Оттовна* – аспирант кафедры всеобщей истории искусств исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова (e-mail: bodkhisattva@yandex.ru)

***** *Шацкая Екатерина Сергеевна* – студент кафедры всеобщей истории искусств исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова (e-mail: kateshaat@mail.ru)

смысловые доминанты определяли характер портрета на протяжении времени. Он мог быть магической заменой отсутствующего, носителем памяти, документальным свидетельством, интеллектуальной конструкцией, отражающей, к примеру, социальные характеристики и ценности общества, независимым художественным высказыванием. Он служил разным целям – от актуальной пропаганды до частного благочестия, обращался к миру реальному и трансцендентному, апеллировал к современникам и потомкам, ориентировался на историческую перспективу. Но, так или иначе, портрет всегда был и остается связан с персоной, личностью, за ним стоящей. Поэтому дискуссии о соотношении образа и модели, о «веризме», «реализме», психологизме, идеализации, об индивидуальных и типических характеристиках портретного образа ведутся постоянно. Портретное мифотворчество, «обман сходства», формирование субъективного ощущения достоверности или, напротив, балансирование на грани индивидуального и идеального (всегда понимаемого по-разному) – это то, с чем мы сталкиваемся постоянно, исследуя портреты разных периодов.

На сегодняшний момент ясно, что нет единого подхода к изучению столь сложного явления, и разгоравшиеся после каждой секции бурные дебаты, которые касались даже элементарной, на первый взгляд, вещи – словесных, описательных характеристик, которые даются портретным образам, стали тому подтверждением. Конференция, по замыслу ее организаторов, должна была стать площадкой для тематической научной дискуссии, в рамках которой исследователи смогли бы, с одной стороны, представить результаты своих новейших исследований о предмете, с другой – обменяться мнениями и обсудить фундаментальные теоретические и методологические вопросы изучения портрета. Целью конференции было выявление логики и механизмов, которые лежат в основе создания портрета в том или ином его проявлении, понимание его многообразных функций (социальной, идеологической, психологической и пр.), поиск методов, адекватных предмету исследования.

Магистральной темой конференции был выбран именно античный портрет, однако не менее важной представляется и проблема преемственности по отношению к древности в постклассическом мире, то есть вопрос о том, как античные представления о портрете и его формы воспроизводились в культуре последующих веков. Поэтому отдельные части конференции были отведены проблемам, связанным с восприятием античной портретной традиции в европейской культуре Нового времени, трансформации портретных форм и жанров, берущих начало в древности, а также феномену ретроспективного портрета и портрета в старинном вкусе в различных культурах Запада и Востока.

Первый большой раздел конференции был посвящен теме портрета в Древнем мире. Секция открылась докладом А.А. Трофимовой (Государственный Эрмитаж), в котором речь шла о проблеме стиля и его значении в античном портрете. Докладчица коротко охарактеризовала различные трактовки понятия стиля в современном антиковедении, а также различные его дефиниции (period-style, региональный стиль, социально-ролевой, художественный). Говоря о методологических сложностях,

она подчеркнула необходимость оценивать стиль портрета, исходя из контекста: времени и места создания, расположения, обстоятельств заказа и пр. В докладе также была затронута проблема реализма, натурализма и веризма – соотношения этих понятий, тесно связанных с портретным искусством.

Тема веризма нашла продолжение в докладе С.А. Шадринной (МГУ имени М.В. Ломоносова). Речь шла о стилистическом плюрализме, проявляющемся в портрете времени принципата Августа, который можно заметить даже в рамках одного памятника (портретные ансамбли Форума Августа, Алтаря Мира в Риме и др.). Автор представила убедительные аргументы в пользу того, что сохранение веризма было не консервативной архаизирующей тенденцией, но официальным трендом, связанным с пропагандой принципата и идеей согласия принцепса с сенатом.

Н.А. Налимова (МГУ имени М.В. Ломоносова) в своем докладе сфокусировалась на одном памятнике – статуе Матидии Младшей, найденной в театре кампанского города Сесса-Аурунка. Он являет частный случай хорошо известного феномена – соединения в портрете черт конкретной личности с образами божеств и героев. Выбор неординарного иконографического типа, применение редкой бирюзовой техники, центральное положение скульптуры в декорации *scenae frons*, по мнению автора может рассматриваться как средство визуальной деификации патронессы города через ее отождествление с божествами, связанными с императорским апофеозом – Викторией, Аурой, Этерниас.

Доклад Д.В. Ванюковой (Государственный музей Востока) был посвящен египетскому портретному искусству эпохи XIII династии. В это время в практику мастеров скульптуры входит копирование черт царских образов в частных «портретных» изображениях. Более того, в портретах вельмож XIII династии зачастую воспроизводился облик царей прошлого, а не современников. Автор доклада задалась вопросом о причинах подобного «ретроспективизма», желая продлить стиль уже ушедшей в прошлое эпохи, подчеркнуть принадлежность и связь с ней через частный портретный заказ.

Второй блок докладов античной секции объединял доклады, посвященные необычным формам портрета, а также феномену портрета на «периферийных» территориях.

Н.П. Гуляева (Государственный Эрмитаж) рассмотрела ряд портретных изображений из собрания Эрмитажа, выполненных в разнообразных форматах. Среди них – миниатюрная статуэтка, копирующая знаменитую статую Александра Македонского работы Лисиппа, небольшие бронзовые бюсты императоров (Веспасиана и Адриана), а также «портретные гири» для безменов (изображения Калигулы, Нерона), медальоны, элементы декора колесниц с квази-портретными изображениями. Помимо вопроса о формальной разнообразии, в ходе доклада затрагивалась тема тиражирования и репрезентации образа правителя в прикладных формах искусства.

Е.М. Краснодубец (Государственный историко-археологический музей-заповедник «Херсонес Таврический») обратилась к интересному материалу – оттискам перстней «птолемеевского типа» на керамических изделиях из Херсонеса Таврического и его хоры. Эти перстни украшались

изображениями представителей династии Птолемеев и создавались в Египте с целью пропаганды царского культа. Докладчица представила рассуждения о том, как в результате переноса в иной контекст и использования новыми владельцами, сами перстни и их оттиски могли обретать новое значение – практическое, символическое, декоративное.

Доклад О.А. Васильевой (ГМИИ им. А.С. Пушкина), был посвящен проблемам археологического контекста «фаюмских» или «мумийных» портретов из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина, а также вопросам их провенанса и бытования. Их сопоставление с аналогичными памятниками из других музеев, чей контекст и происхождение хорошо известны, позволило докладчице сделать ряд выводов о происхождении наших памятников из некрополей Фаюмского оазиса. Кроме того затрагивался более широкий спектр проблем, связанных со спецификой исполнения и восприятия фаюмских портретов в древности.

М.С. Назарова (Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна) обратилась к портретной теме в парфянской культуре, рассмотрев образы правителей аршакидского периода, представленные на монетах, скальных рельефах, в круглой скульптуре. В докладе были затронуты вопросы стилистики, сложения иконографии парфянских царей в аршакидском придворном искусстве, возможных критериев портретности, а также проблемы изучения художественного наследия Парфянского царства.

Наконец, последнюю группу докладов объединил интерес к портретным образам эллинистических правителей, главным образом, в сфере нумизматики.

В докладе С.В. Смирнова (Институт всеобщей истории Российской академии наук) были рассмотрены некоторые методологические и теоретические проблемы изучения царского монетного портрета эпохи эллинизма. Речь шла о типологии монетного портрета и ее обусловленности политическими и идеологическими факторами, о специфике монет как продукта массового производства. Докладчик обратил внимание на необходимость междисциплинарного подхода к изучению феномена, в частности, на возможность привлечения эстетических и физиогномических теорий эллинистического времени.

О.Л. Габелко (Институт восточных культур и античности Российского государственного гуманитарного университета) также обратился к вопросам монетного дела. На этот раз речь шла об иконографии правителей Понтийского царства в III–II вв. до н.э. в контексте династической и политической истории Понта. Докладчик уделил особое внимание сравнению женских портретов на монетах, атрибутируемых Лаодике – сестре и соправительнице Митридата IV. Часть доклада была посвящена серии бронзовых монет Херсонеса Таврического второй половины III в. до н.э. с мужским портретом в диадеме и возможности его отождествления с Митридатом III Понтийским (теория С.А. Коваленко).

Завершилась работа секции докладом А.В. Дедюлькина (Институт истории и международных отношений Южного федерального университета) об эллинистических парадных шлемах и их роли в визуальной репрезентации правителя эллинистической эпохи. Автором были рассмотрены как реально существующие, так и представленные в изобразительном искусстве предметы парадного вооружения (особое внимание было уделено шлему в виде львиного скальпа, изображенному на знаменитом саркофаге из некрополя Сидона) в их связи с различными аспектами репрезентации власти диадохов, в контексте празднеств, парадов, пышных процессий, известных по письменным источникам.

В вечерней секции первого дня, «Портрет в эпоху Возрождения», были объединены доклады, касающиеся различных аспектов бытования и интерпретации портретного образа в эпоху Ренессанса.

Открыл секцию доклад П.А. Алешина (Музеи Московского Кремля) «Несколько сонетов о портретах. К вопросу о восприятии искусства портрета в эпоху Возрождения». Докладчик проанализировал сонеты XV-XVI вв., написанные Улиссом Алеотти, Бернардо Беллинчони, Бальдассаре Кастильоне, Лаурой Баттиферри и Антон Франческо Граццини; большая часть этих текстов прозвучала в его авторских переводах. На их примере П.А. Алешин показал изменения, происходившие в восприятии портретной живописи, в то время как на саму стихотворную форму продолжали неизменно влиять сонеты-экфрасисы Петрарки, которые служили образцом для ренессансных авторов. Докладчик пришел к выводу о том, что восприятие портрета усложнялось: от восхищения точной передачей облика модели поэты постепенно перешли к восхвалению не только ее внешности, но и внутреннего мира. Также эти сонеты часто апеллируют к древности, в них присутствуют упоминания Фидия, Апеллеса и др., и в XV веке художники обыкновенно признавались равными античным мастерам либо даже превосходившими их. В XVI в. мотив восхваления художника усиливается, и его начинают сравнивать скорее с ангелом, подчеркивая, что он сам имеет что-то божественное в своем облике.

Кьяра Гверци (Академия изящных искусств, Болонья) окончательно развенчала старинное представление о том, что на так называемом «Портрете московского князя» Микеле Джамбоно из собрания Палаццо Россо в Генуе изображен некий славянин. Модель облачена в характерное для середины XV века европейское платье, аналоги которого находятся как в станковой живописи, так и в миниатюре первой половины столетия. Опровергнув и другую гипотезу – о том, что этот портрет можно включить в круг изображений венгерской знати, – исследовательница отметила его стилистическую близость с портретом императора Сигизмунда Люксембурга из собрания венского Музея истории искусств, что позволяет сделать вывод о его довольно ранней датировке.

Т.А. Абрашина (Музеи Московского Кремля) представила слушателям обзор профильных изображений Альфонсо V Великодушного в монетах и на рельефах, а также его единственный профильный живописный портрет, отметив в этих памятниках обращение к античным образцам (известно, что он собирал монеты с изображениями Цезаря), а также желание неаполитанского короля

уподобиться римским императорам. Целью создания таких изображений, по мнению докладчицы, была пропаганда образа Альфонсо как великодушного правителя, поскольку во всех своих портретах он эксплуатировал тему триумфатора и миротворца. Доклад спровоцировал обстоятельную дискуссию, в ходе которой Н.А. Налимова и модератор секции к.иск, доцент кафедры всеобщей истории искусств Е.А. Ефимова заострили внимание на необходимости прибегать к точным сопоставлениям между ренессансными памятниками и их классическими образцами в такого рода исследованиях.

Большое воодушевление, напротив, вызвал рассказ О.С. Смаголь (МГУ имени М.В. Ломоносова) о портретных мотивах в болонском монументальном терракотовом декоре кватроченто. В архитектурном убранстве Болоньи XV века встречаются как минимум три группы изображений, которые можно интерпретировать как «портреты»: терракотовые изображения *all'antica*, точно идентифицированные как изображения римского императора, возможно, связанные с местными тиранами Бентивольо (фриз палаццо Санути); терракотовые изображения *all'antica*, предположительно идентифицируемые как возможные портреты покровителей или воображаемые портреты, представляющие их символически (карниз палаццо Болоньини-Изолани); единичные терракотовые изображения *all'antica*, изображающие Джованни II Бентивольо. В центре доклада стояли проблема применяемого в наружном декоре материала как такового, проблема композиции и вопрос об обстоятельствах создания того или иного памятника. Так, болонские терракотовые портреты обычно имитируют различные, более дорогостоящие материалы, например, мрамор (что было проиллюстрировано портретами Санути) или металл (такая техника применяется в рельефных портретах Джованни II Бентивольо).

А.Л. Близнюков (Академия изящных искусств, Фрозиноне) продолжил тему уподобления заказчика римскому императору, рассмотрев появление изображений императора Веспасиана в феррарской живописи XVI века. Всего их можно насчитать более десятка, и практически всегда Веспасиан расположен на дальнем плане и не является главным героем картины, но узнается довольно хорошо благодаря выразительному лицу. Чаще всего образ Веспасиана появляется в сценах, находящихся на грани Ветхого и Нового Заветов, связанных с детством Христа: в сценах Обрезания, Принесения во Храм, в сюжете о Христе и грешнице. Присутствие Веспасиана в этих сценах связывается с тем, что в массовом сознании он ассоциировался с двумя вещами: фразой «Деньги не пахнут» и разрушением храма Соломона, после которого был построен Колизей. Таким образом, Веспасиан воспринимался как фигура, связанная с разрушением ветхозаветного Храма, в котором происходили все упомянутые сцены. Кроме этого, его образ обладал медицинскими аллюзиями: у Светония встречается упоминание о чудесном исцелении Веспасианом слепого и хромого. В этой связи кажется неслучайным, что в картине Доссо Досси «Святые Косьма и Дамиан» святые целители изображены не молодыми, что более привычно, а с чертами императора, причем художником учтены

оба варианта его портретного изображения, дошедшие до наших дней на монетах и бюстах: идеализирующий и более реалистичный.

Кульминационной частью конференции стала первая секция второго дня, «Иллюзия индивидуальности в искусстве Востока и Запада», которая дала возможность сопоставить феномены, кардинально далекие, на первый взгляд, по своей географии и хронологии, но необычайно близкие по проблематике. Ее председателями выступили Е.А. Багратиони фон Брандт и Е.А. Ефимова.

Доклад Д.Н. Воробьёвой (ГИИ) был посвящён портретным изображениям в скульптуре пещерных храмов Индии. Существует мнение, что Индия не относится к тем культурам, в которых есть элемент страха перед смертью и которые по этой причине более склонны к запечатлению облика личности. Однако исследователи последних лет считают, что некоторые изображения в индийском искусстве всё же могут быть интерпретированы как портретные. В то же время, представления о правителе как о носителе дхармы способствовали сложению мифологизированного изображения правителя, наделённого чертами божества. В докладе были приведены упоминания о портретах в ранних литературных источниках, а также рассмотрен обширный ряд памятников: скульптуры из пещер Бхаджа, храма Равана-Пхади, святилища Дхармараджи.

Ю.И. Елихина (Государственный Эрмитаж) обратилась к теме портретных изображений в тибетском искусстве. Почитание учителя – одна из основ системы тибетского образования. В связи с важностью этой духовной установки в монашеской среде стали появляться сначала идеализированные, а затем и более индивидуальные скульптурные портреты лам. В некоторых случаях надпись помогает установить точное соответствие исторической персоны и портрета (пример надписи на скульптуре третьего Далай-ламы: «Поклоняемся искусному образу святого учёного Сонам Гьяцо»). В докладе были рассмотрены особенности разных школ тибетского буддизма и отражение их атрибутики в иконографических схемах. Подчеркнув важность распространения буддизма не только в Тибете, но и в соседних регионах, докладчица объяснила этим фактором проявление китайских, монгольских, непальских черт в стилистике портретов.

Доклад Е.С. Ваняян (ГМИИ им. А.С. Пушкина) «Реальная и воображаемая конкретность: образы учителей в японской буддийской скульптуре» ещё глубже раскрыл намеченные в предыдущих сообщениях аспекты, связанные с портретностью в восточном искусстве. Исследовательница обратилась к изображениям реальных японских учителей и полубогатых персонажей, поставив ключевой вопрос: с какой целью портрет наделялся индивидуальными чертами в этих двух типах изображений? В скульптуре эпохи Камакура и последующих за ней эпох нет склонности к идеализации и сглаживанию натурализма. Напротив, мы наблюдаем стремление выявить индивидуальные черты того или иного почтенного старца. Отдельный интерес представляют особенности бытования этих статуй: они могли наряжаться, внутрь могли вкладываться реликвии, прах умершего учителя (пример тому – скульптурный

портрет монаха Нитирэна, XIII в.) или рисунки с изображением лица. Сами статуи часто помещались в кельях, которые учителя при жизни. Такие детали и практики составляют «реальную конкретность» портретного образа, с которым поддерживается связь. «Реальная конкретность», в свою очередь, переплетается с «воображаемой конкретностью», на которую влияют образы, возникающие в процессе медитативных практик, авторитетная иконографическая традиция, идеологическая составляющая. Относительно изображений полуполюгендарных архатов (например, скульптурной группы пагоды Хорюдзи, VIII в.) Е.С. Ванеян отметила вариативность возрастов, мимики лиц, широкий спектр человеческих эмоций. С одной стороны, такое разнообразие отражает стремление охватить мир во всей его полноте, с другой – индивидуализация и идеализация (черты бодхисатвы) оттеняют и усиливают друг друга.

П.В. Коротчикова (Государственный музей Востока, Государственный институт искусствознания) выступила с сообщением о персидском придворном портрете. Основной коллизией доклада стала гипотеза о том, что могольское посольство 1613 года повлияло на художественные процессы в сефевидском Иране. Ранний портрет шаха Аббаса ещё демонстрирует обобщённость и утончённую идеализацию, присущие вкусу сефевидской эпохи. В составе могольского посольства ко двору шаха Аббаса прибыл художник Бишандас – блистательный портретист, мастер передачи индивидуальных черт, «которому нет равных в рисовании с натуры». Некоторое время он оставался в Персии, создавал миниатюры и, скорее всего, привнёс изменения в сферу портрета. В миниатюрах Бишандаса закрепился облик шаха Аббаса, который впоследствии будет воспроизводиться достаточно часто. Интересно, что у знаменитого персидского художника Резы-йи-Аббаси уже проступала тенденция к запечатлению конкретной, а не обобщённой реальности (зарисовка «Паломник», 1598). Однако по непонятным причинам не существует памятников, отразивших бы взаимоотношения Резы-йи-Аббаси и могольского посольства. Пока, тем не менее, не было выявлено опровержений гипотезы, что историческое событие могольского посольства превратилось в один из важных факторов, определивших развитие персидского искусства.

На пересечении «античной» и «восточной» проблематики оказалась тема К.Б. Образцовой (Государственный институт искусствознания): ее выступление было посвящено образам апостолов в раннехристианском искусстве. По мнению докладчицы, изображения античных философов (мозаика из Апамеи «Семь мудрецов», III в., скульптурные портреты Хрисиппа, Демосфена, I-II вв.), несомненно, повлияли на разработку иконографии апостолов (мозаики Архиепископской капеллы и Сан-Витале в Равенне, Синайской базилики). При этом в докладе была озвучена концепция «несостоявшихся портретов»: излюбленный в античности тип философа в христианском искусстве трансформировался, переставал двигаться по вектору портретности и вышел за рамки портрета, решая, по-видимому, иные задачи. Раннехристианским мастерам были интересны приёмы конструирования индивидуальной внешности, признаками которой становились причёска, форма и пластика лица, интонация образа.

Однако более узнаваемой внешностью были наделены лишь некоторые из апостолов (Пётр, Павел, Андрей), в то время как другие не получили специфической иконографии. Возможно, это произошло в силу того, что апостолы почитались как коллектив, а не как отдельные личности.

Еще нагляднее «развоплощение» портрета в христианском контексте, но уже в романскую эпоху, было показано Е.В. Зотовой (Российская государственная библиотека) на примере изображений епископов в искусстве Германии XII века. Церковные иерархи играли важную роль в жизни общества; их портреты часто появлялись в иллюминированных рукописях, надгробной пластике, на монетах и печатях. Несомненно, в подавляющем большинстве случаев их облик был хорошо знаком мастерам, эти портреты создававшим. При этом узнаваемость конкретной личности достигалась вовсе не за счёт портретного сходства, а благодаря визуально-текстовой информации (подписи, изображению епископского облачения и других атрибутов), в то время как индивидуальные черты модели нивелировались, сводя его изображение к портрету-типу. В докладе была представлена типология епископских изображений и приведены их многочисленные примеры.

Ю.А. Бутовченко (Музеи Московского Кремля) в докладе «Портрет Гомера в манускрипте из библиотеки Федерико да Монтефельтро» обратилась к типу изображения, унаследованному средневековой и ренессансной культурой у античности, – «портрету автора» на фронтисписе книги. Докладчица провела параллели между полностраничной миниатюрой в рукописи XV в., происходящей из собрания герцога Урбинского, где великий поэт классической древности изображен в рост в условном пейзаже, и другими известными изображениями Гомера в манускриптах эпохи Возрождения. В качестве более широких аналогий были рассмотрены иллюстрации к сочинениям Петрарки, «Генеалогии языческих богов» Боккаччо, «Божественной комедии» Данте, а также космографические и исторические сочинения. Примеры историзованных инициалов, условные топографические пейзажи, сведения о различных деталях одежды и головных уборах позволили расширить контекст уникального изображения Гомера.

Завершил секцию доклад Ю.Н. Звездиной (ПСТГУ) об античном бюсте Псевдо-Сенеки из коллекции Питера Пауля Рубенса, который часто становился молчаливым героем как полотен и рисунков самого художника, так и других произведений нидерландской живописи XVII века (к этому мотиву обращались Виллем Хахт, Давид Байи, Каспар Нетшер). Определённый физиогномический тип с острыми разлетающимися прядями волос и морщинистым измождённым лицом до начала XIX века отождествляли с Сенекой. Впоследствии такая трактовка была опровергнута, однако для современников Рубенса этот бюст был именно портретом Сенеки. Так, на картине «Четыре философа», где Рубенс запечатлел себя, своего брата Филиппа, гуманиста и последователя неостоицизма Юста Липсия, Иоганна Воверна, интеллектуальный фон эпохи, философские ориентиры моделей транслируются

благодаря изображению бюста Псевдо-Сенеки в правом углу картины. В контексте натюрморта типа *vanitas* бюст Псевдо-Сенеки становится выразителем идеи о бессмертии и силе духа.

Завершающая секция конференции была посвящена европейскому и русскому портрету Нового времени, проникнутому «духом старины» в самом широком понимании: от изображений в образе античных героев и возрождения древних художественных техник до постмодернистского использования мотивов греко-римской классики в современном российском искусстве. Модераторами секции выступили профессор А.А. Карев и М.А. Лопухова.

Доклад Ю.Е. Краснобаевой (ГМИИ им. А.С. Пушкина) «Медальный портрет как идея бессмертия», созвучный темам ренессансной секции, охватил широкую панораму портретных изображений в медальерном искусстве европейских стран Нового времени – от эпохи Возрождения до начала XX века. Самая мелкая форма монументальной пластики, медаль пользуется недостаточным вниманием специалистов-искусствоведов, между тем, она крайне интересна с иконографической точки зрения. Устойчивость композиционных приемов и иконографических типов, найденных еще в античности, неизбежно вызвала диалог с древними и поднимала вопрос: каким изображаемый хочет предстать перед лицом вечности и будущих поколений? Что следует предпочесть: подражание антикам и уподобление собственной добродетельности и доблести славным деяниям прошлого или выражение характерных черт собственной эпохи? Этот ключевой для художников-медальеров вопрос не был снят ни со сменой эпох, ни с технико-технологическим прогрессом: медали Нобелевской премии украшают профильный портрет Альфреда Нобеля и аллегорические композиции с персонажами античных мифов.

Выступление Е.Е. Агратиной (Московская государственная академия хореографии) было посвящено образу весталки во французской портретной живописи XVIII века. В эту эпоху портрет, занимавший невысокое положение в академической иерархии, становится самым популярным жанром, а в его засилии обвиняли женщин и их тщеславное желание иметь свое изображение. Чтобы подчеркнуть собственные нравственные достоинства, женщины стали заказывать портреты в образе весталки – римской служительницы культа богини Весты. Весталки, в отличие от католических монахинь, не удалялись от общества, а жили в нем, стойко сопротивляясь соблазнам и пользуясь особым уважением и высоким статусом. Поэтому портреты в образе весталки заказывали как девушкам, так и замужним дамам, чтобы подчеркнуть личные достоинства и положение портретируемых в обществе. Одной из известнейших моделей, представших в таком образе, была Мария Антуанетта. Интерес к истории весталок в эту эпоху пробудил не только труд Огюстена Надаля, но и опера-балет композитора Андре Кардиналя Детуша «Стихии», где нарушение весталкой обета безбрачия, обычно каравшееся смертной казнью, счастливо разрешалось вмешательством Купидона. «Амплуа» весталки соединяло в себе много оттенков и подтекстов, что позволяло заказчицам

варьировать собственный образ от скромно-благочестивого до кокетливо-обольстительного в соответствии с игровым характером костюмированного портрета.

Доклад Марии Владимировны Дуниной-Лубниковой (ГМИИ им. А.С. Пушкина) «Новая тайна «Пиковой дамы»: галерея предков князей Голицыных в миниатюрах из ГМИИ им. А.С. Пушкина» запомнился новыми атрибутами и важными уточнениями относительно моделей, изображенных на миниатюрах из собрания Пушкинского музея. Рассмотренные миниатюры прежде не только входили в одну коллекцию, происходившую из усадьбы Большие Вязёмы, но и были смонтированы владельцами на один планшет, составив «галерею предков», в которой, однако, далеко не каждый герой имел имя. Как убедительно продемонстрировала исследовательница, к «галерее предков» примкнуло несколько портретных миниатюр с известными персоналиями, к семье Голицыных не относившихся, – например, профильные изображения Людовика XV и Марии Антуанетты. Вполне вероятно, что ансамбль миниатюр сложился при непосредственном участии Натальи Петровны Голицыной (урожд. Чернышёвой) – той самой «усатой княгини», послужившей прототипом главной героини повести А.С. Пушкина «Пиковая дама». Родившаяся в Берлине, Наталья Петровна блистала в Москве и в Петербурге, а также семь лет прожила с семьей в Париже. В том числе поэтому «галерея предков» столь эклектична: докладчицей были выявлены в ней работы как прусских, так и французских мастеров. Автором были отмечены и недостаточно изученные аналогии «голицынским» миниатюрам в собраниях других музеев, в связи с чем дальнейшие изыскания видятся очень перспективными.

Доклад А.А. Савченковой (МГУ имени М.В. Ломоносова) тоже был посвящен миниатюрным изображениям, но – выполнявшимся в прихотливой технике муррины, или миллефиори, которая предполагает сплавление пучка стеклянных стержней разных цветов, особым образом составленных вместе; рисунок проявляется при нарезке получившейся «вязанки» на ломтики. Первые условно «портретные» изображения в такой технике появились в римском Египте и представляли собой талисман – изображение горгоны Медузы с открытыми глазами. Известно около 1400 таких муррин, рассеянных почти по всем римским колониям как престижный и дорогостоящий аксессуар. Дальнейшее развитие этой техники, впоследствии забытой на века, увенчала мода на плакетки с изображениями масок персонажей аттической комедии: гипнотически симметричные (составленные из «отзеркаленных» половинок), они украшали небольшие шкатулки. Возрождение антропоморфной муррины произойдет лишь в XIX веке благодаря Джакомо Франкини. С его легкой руки появятся не только стеклянные *santilli* (образки), но и изображения Гарибальди и Наполеона III. От апотропейной функции, от символа, на который опасно смотреть даже самому владельцу (в случае горгоны Медузы), стеклянные образы перешли в разряд курьезных изображений, предназначенных специально для разглядывания. Доклад А.А. Савченковой вызвал оживленную дискуссию, в ходе которой было

предложено поместить муррины Нового времени в более широкий контекст, связанный с бытованием портретной миниатюры и массовой сувенирной продукции.

В докладе С.С. Веселовой (МГУ имени М.В. Ломоносова) «Портреты с цветами в русской живописи XIX–начала XX века» был предложен необычный ракурс для изучения антикизирующих мотивов в отечественной портретной живописи – с помощью флориографии, толкования «языка цветов». Розы, атрибут Афродиты, в «Лунной ночи» Фёдора Толстого дополняют насыщенный предметами «в античном стиле» интерьер, где юная гитаристка предается «сладостному мечтанию» (К. Батюшков). В справочниках цветочной символики фиксировались различные значения цветов, которые могли быть совершенно полярными и во многом зависели от контекста, в частности, от соседства цветов. Так, портрет юной Мариуччи в маковом венке у Ореста Кипренского может трактоваться двояко: как свидетельство страстной любви или траурный знак. Начиная с Карла Брюллова как элемент обстановки в портретах часто появляются домашние оранжереи, наполненные скульптурой и кадками с античными сюжетами на стенках, а Василий Тропинин «одомашнивает» античность, вручая своей героине горшок не только с розами, но и с рельефом на мифологический сюжет. Изображая беременную жену в образе Помоны, Иван Хруцкий (кстати, увлеченный садовод) превращает интимный портрет в жанровое полотно, наполненное множеством аллюзий. Позднее в женских портретах Виктора Борисова-Мусатова и Виктора Васнецова, задолго до рождения неоклассицизма, С.С. Веселова тонкое сродство с античными и классицистическими отрешенными образами, пусть символика цветов уже теряет свою отчетливость.

В докладе «Античные темы и образы в московской портретной скульптуре XX века» Е.В. Грибоносова-Гребнева (МГУ имени М.В. Ломоносова) выстроила линию преемственности от неоклассической скульптуры начала XX столетия к ироничным опусам ваятелей 1990-2000-х. Она широко представила вдохновленные античностью образы и привела близкие аналогии из древности – по большей части безошибочно угадываемые, в других случаях подобранные скорее ассоциативно. Прямое сравнение с античными памятниками помогло выявить особенности творческого метода мастеров нескольких поколений, принадлежавших разным направлениям и обращавшихся с античностью как к камертону с различными запросами: если в 1910-е гг. это был «возврат к порядку», а в 1930-е гг. классические формы оказались востребованы для формирования соцреалистического канона, то уже в 1940-1950-е гг. античность питала творчество мастеров вне генеральной линии советского искусства. В позднесоветское время античная образность утратила возвышенный тон, но стала метафорическим пространством для тех художников, для которых сегодняшнее равняется вечному и наоборот.

Завершило конференцию выступление И.А. Абрамкина (РГГУ) о феномене портрета в исследованиях Государственной академии художественных наук. На первый взгляд, лишь косвенно соотносящийся с основной темой конференции, этот критический историографический обзор подвел

важную черту под всеми прозвучавшими докладами. Подготовленный сотрудниками ГАХН сборник «Искусство портрета» содержал статьи Николая Жинкина, Бориса Шапошникова, Алексея Циреса, Николая Тарабукина и Александра Габричевского, выступившего редактором издания. Основные вопросы, ими рассмотренные, включали сущность портретного жанра, «целостность портрета», «портретную личность», проблему сходства и автопортретность творчества. После разгона ГАХН идеи ее сотрудников долгое время не развивались, а в изучении портретной живописи исторический подход преобладал над художественным и философским ее осмыслением. В более поздние годы труды гахновцев оказали влияние на ряд авторов, от М.И. Андрониковой и Ю.М. Лотмана до С. Даниэля и сохраняют свое значение и сегодня, ведь по мере накопления искусствоведческих знаний о портрете различных эпох, по замечанию докладчика, так и не произошло качественного обновления подходов для его исследования.

В заключительной дискуссии, которую вел профессор А.А. Карев, ее участники единодушно отметили своевременность теоретического разговора о портрете. Современное искусствознание, очевидно, испытывает острую потребность в разработке более или менее конвенционального «словаря», который мог бы употребляться при характеристике портретных образов, но еще более важно создание полноценного категориального аппарата, который позволил бы внятно сформулировать, что именно исследователь ожидает от портретного образа в ту или иную историческую эпоху. Со всей очевидностью, привычные категории и способы судить о портретном изображении, которые складывались преимущественно в ходе изучения европейского искусства Нового времени, мало применимы не только к искусству модернизма, которое было сознательно вынесено за рамки настоящей конференции, но и европейскому искусству предшествующих эпох – раннего христианства и средневековья – и даже к искусству классической античности, не говоря уже о культурах Востока. При том, что основная функция портрета – мемориальная – всегда остается его сущностной, неизменной характеристикой, каждый портретный образ может быть адекватно интерпретирован лишь с учетом тех требований, которые выдвигает к нему эпоха, которой он порожден, и тех «культурных кодов», которые она в нем считывает.