

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

*На правах рукописи*



**МОРОЗОВА Анна Валентиновна**

**ИСКУССТВОВЕДЧЕСКАЯ ИСПАНИСТИКА В КОНТЕКСТЕ  
РОССИЙСКИХ КУЛЬТУРНЫХ ПАРАДИГМ**

**Специальность - 24.00.01 – теория и история культуры**

**АВТОРЕФЕРАТ**

**диссертации на соискание ученой степени**

**доктора культурологии**

**Санкт-Петербург, 2017**

**Работа выполнена** в Институте истории  
в ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет»

**Научный консультант:**

**Соколов Евгений Георгиевич** – доктор философских наук,  
профессор (ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский  
государственный университет»)

**Официальные оппоненты:**

**Лиманская Людмила Юрьевна** – доктор искусствоведения,  
профессор (ФГБОУ ВО «Российский государственный  
гуманитарный университет»);

**Волосюк Ольга Виленовна** – доктор исторических наук,  
профессор (ФГАОУ ВО «Национальный исследовательский  
университет «Высшая школа экономики»);

**Сапанжа Ольга Сергеевна** – доктор культурологии, доцент  
(ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический  
университет им. А. И. Герцена»).

**Ведущая организация:**

ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания»

**Защита состоится** «03» мая 2018 года в 16 часов 00 минут на  
заседании диссертационного совета Д 212.232.11 на базе Санкт-Петербургского  
государственного университета по адресу: 199034, Санкт-Петербург,  
Менделеевская линия, д. 5, Институт философии, ауд. 24

**С диссертацией можно ознакомиться** в Научной библиотеке им. М. Горького  
Санкт-Петербургского государственного университета (199034, Санкт-  
Петербург, Университетская наб., д. 7/9) и на сайте <https://disser.spbu.ru>

**Автореферат разослан** «29» января 2018 года.

**Ученый секретарь Диссертационного Совета**  
доктор философских наук

  
А. Е. Радеев

### **Общая характеристика диссертации**

**Актуальность исследования** для современной культуры связана с функцией искусства как инструмента социокультурной коммуникации и интеграции, что в наш век глобализации становится особенно важным. Признание уникальности различных культурных опытов помогает упрочению диалога между этносами. Как ни странно, для нашего отечественного сознания Испания и по сей день остается далеко не самой изученной территорией. Между тем «испанский материал» — это значительный культурный пласт, как собственно европейский, так и латиноамериканский. Мы не можем отрицать, что длительно существовавшая колониальная система вовлекла в орбиту испанского влияния огромные территориальные и людские ресурсы американского континента и способствовала тому, что основные установки испанской национальной культуры фундируют принципы существования заокеанской латиноамериканской цивилизации.

Также важно, что существует взаимодействие между обществом, культурой и наукой. Как еще в 1933 г. справедливо писал историк и теоретик искусства Ф. И. Шмит, «...мы давно знаем, что наука не может быть аполитичною»<sup>1</sup>. Весь вопрос в том, насколько гуманитарная наука может позволить себе быть политизированной, чтобы не стать тенденциозной. На данном этапе жизни российского общества, когда решается вопрос о дальнейших путях его развития, важно понять, где находится та золотая середина взаимовлияний науки, культуры, политики и идеологии друг на друга, которая сделала бы эти воздействия наиболее благотворными для каждой из сторон.

Для развития наук о культуре первостепенная задача — это поиск и изучение кросскультурных взаимодействий. Важнейшей составной частью гуманитарного знания является искусствоведение. Исследование закономерностей и динамики сосуществования элементов культуры позволяет прогнозировать и планировать пути ее эволюции в дальнейшем. Для гуманитарной науки в целом весьма важным является необходимость критического переосмысления устоявшихся взглядов на испанское искусство. Посредством изучения искусствоведческой испанистики мы можем проследить эволюцию восприятия испанского искусства в России и адекватно реконструировать основные тенденции развития испанской культуры в целом.

Также немаловажно реализующееся в данной диссертационной работе стремление прояснить, каким образом магистральные установки культуры, художественной жизни, идеологии, личные предпочтения исследователей определяли векторы исследовательских программ в сфере искусствоведческой испанистики. В диссертации акцентируется внимание на тех явлениях и феноменах, которые в первую очередь связаны со сменой культурных парадигм. Чтобы в полной мере понять искусствоведение как социокультурную и идеологическую институцию, артикулировавшую многие предустановки его породившего общества, важнейшим является анализ научного вклада в изучение

---

<sup>1</sup>Шмит Ф. И. Византиноведение на службе самодержавия: Н. П. Кондаков // Искусствознание. 2010. №3—4. С. 574.

испанского искусства каждого из ведущих деятелей искусствоведческой испанистики. Показана эволюция подходов и методов ученых в зависимости от этапов, через которые прошло их научное творчество, и выявлены факторы со стороны культуры и идеологии, которые воздействовали на их мышление.

В диссертации изучается искусствоведение в узком смысле этого понятия — исследования в области изобразительного искусства. Не планируется рассматривать влияние на развитие искусствоведческой испанистики в области изобразительного искусства смежных областей знания: театроведения, литературоведения, музыковедения, истории. Для наглядности можно провести условное сравнение с концепцией развития Мирового Духа Гегеля. В соответствии с этой концепцией Мировой Дух практически с одинаковой силой проявляет себя во всех областях человеческого творчества. И это проявление важнее, чем взаимовлияния разных областей творчества друг на друга. В советский период российской истории идеология влияла напрямую на все области искусства и литературы и это влияние было сильнее, чем их влияние друг на друга. Поэтому в данной диссертационной работе анализируется в первую очередь фактор воздействия на искусствоведение вектора идеологии, а не истории, театра или литературы. Хотя, разумеется, сам по себе факт взаимовлияния этих областей мысли и творчества отрицать нельзя. В диссертации не планируется рассматривать эволюцию историографии по искусству середины XIX—XXI вв., так как испанское искусство этого периода в основном изучалось в свете общеевропейских художественных тенденций, а не собственно испанской художественной школы.

#### **Степень изученности проблемы.**

Существуют многочисленные публикации, позволяющие приблизиться к изучению поставленной проблемы. Во-первых, это исследования по культурологии, межкультурному взаимодействию и взаимовлиянию Г. Бейтсона, Р. Билза, Ф. Боаса, М. С. Кагана, Р. Карнейро, Б. Малиновского и др., позволяющие опереться на крепкую методологическую и теоретическую базу в деле изучения межкультурного взаимодействия России и Испании. Изучить важнейшие тенденции развития испанской культуры позволяют исследования в целом по культуре Испании М. Дефурно, М. Менендеса-и-Пелайо, Р. Менендеса Пидалья, Х. Ортеги-и-Гассета, по испанскому театру Е. А. Артамоновой, Д. К. Петрова, В. Ю. Силюнаса, по испанской литературе В. Е. Багно, Н. И. Балашова, К. Н. Державина, Б. А. Кржевского, С. И. Пискуновой, З. И. Плавскина, О. А. Светлаковой, Н. Б. Томашевского, по русско-испанским культурным, литературным, историческим связям М. П. Алексеева, С. А. Амелъченковой, В. Е. Багно, В. А. Ведюшкина, О. В. Волосюк, А. А. Петровой, по испанскому искусству Д. Ангуло Иньигеса, Дж. Брауна, Э. дю Ге Трапье, П. Гинара, Х. Камона Аснара, М. Л. Катурлы, М. Коссио, А. Майера, Ф. Мариаса, Ю. Мейер-Грефе, А. Е. Переса Санчеса, К. Юсти и др.

Выявить эволюцию российской историографии по творчеству конкретных мастеров можно благодаря книгам А. Н. Бенуа, Е. О. Вагановой, Т. П. Знамеровской, Л. Л. Каганэ, Т. П. Каптеревой, В. С. Кеменова, И. М. Левиной, К. М. Малицкой, В. Н. Прокофьева, Л. И. Тананаевой, А. К. Якимовича и других

ученых-испанистов. Однако ряд исследований датируется достаточно отдаленным для настоящего момента временем и эти историографические очерки не претендуют на глобальный охват явления испанского искусства в целом, с одной стороны, и затрагивают только внутренние факторы эволюции испанистики, с другой. Проблема воздействия факторов культуры, идеологии, специфики современной исследователям художественной жизни в этих трудах не ставится, а именно эта проблема и является центральной для настоящей диссертации.

Существует две работы, посвященные теме эволюции восприятия испанского искусства в России. Одна – обзорная статья Е. О. Вагановой «Советское искусствознание об испанской живописи эпохи расцвета» (1982), в которой выявляются основные ступени освоения испанского искусства в России. Намеченные в ней вехи и поныне сохраняют свою правомерность. Статья, однако, была написана еще в советский период нашей истории. У автора не было возможности взглянуть на испанистику XX в., выйдя за рамки советской идеологической системы. Соответственно, идеологические факторы развития науки в статье не анализируются. Вторая – кандидатская диссертация «Мурильо и Веласкес в русской художественной культуре XIX–начала XX вв.» (2001), защищенная в Москве в Институте искусствознания Х. Лопесом Крусом. В ней собран богатейший материал, свидетельствующий о растущем интересе к испанскому искусству в России XVII–начала XX вв. Исследователь делает акцент на зависимости характера оценок произведений старых испанцев от этапа художественной жизни России XIX–начала XX в. Лопес Крус в своем сочинении ограничивается дореволюционным периодом. В данной же диссертации акцент сделан на последующих этапах развития отечественной испанистики.

Очень важным является фундаментальный труд «Испанская живопись в Эрмитаже. XV–начало XIX в. История собрания» (2005), изданный Л. Л. Каганэ. Исследованные в монографии Л. Л. Каганэ этапы коллекционирования и изучения испанской живописи Эрмитажа во многом обусловили ход развития отечественной науки об испанском искусстве. Ряд публикаций Л. Л. Каганэ посвящен дореволюционным специалистам по испанскому искусству, например К. Э. Липгарту (2003), что ценно в плане изучения истории отечественной искусствоведческой испанистики в контексте культуры. Актуальным для темы данной диссертации стал выход труда Л. Л. Каганэ «Картины старых испанских мастеров в частных собраниях Санкт-Петербурга» (2014). Ученый поднимает проблему восприятия, изучения и атрибуции испанских произведений русскими художниками и крупными отечественными и западными исследователями XIX в. и рубежа XIX–XX вв., в частности А. Н. Бенуа, Г. Ф. Ваагеном, Н. Н. Врангелем, Э. К. Липгартом, Э. Тормо-и-Монсо.

Значимыми являются и труды, исследующие процесс постижения испанского искусства в Западной Европе. Прежде всего, это книга И. Х. Липшац «Испанская живопись и французские романтики» (1972), посвященная изучению этапов освоения испанского искусства во Франции с XVII в. до завершения эпохи романтизма, т. е. до середины XIX в. Это исследование важно, поскольку отечественная испанистика «запаздывала» по сравнению с общеевропейской, и в

первую очередь с французской, и подпадала под влияние Франции как пионера в освоении испанского художественного наследия. Ученый, тщательно и кропотливо проанализировав художественную, художественно-критическую, научно-теоретическую литературу XVII–XIX вв., показывает, как постепенно под влиянием эстетики романтизма рождалось то понимание испанского искусства, которое ляжет в основу европейской испанистики XIX—XX вв.

В последние десятилетия появились сочинения, посвященные размышлениям о развитии советского искусствознания и культуры. В основном это мемуарная литература. Особую ценность в плане проблематики диссертации представляют книги М. В. Алпатова «Воспоминания. Творческая судьба. Семейная хроника. Годы учения. Города и страны. Люди искусства» (1994), Т. П. Каптеревай-Шамбинаго «Арбат, дом 4» (2006), Б. М. Бернштейна «Старый колодец: книга воспоминаний» (2008), М. Ю. Германа «Сложное прошлое. Passé composé» (2006), И. Н. Голомштока «Занятие для старого городского. Мемуары пессимиста» (2015) и книга Л. З. Лунгиной «Подстрочник: жизнь Лилианны Лунгиной, рассказанная ею в фильме Олега Дормана» (2009). Авторы, искусствоведы или люди, близкие к художественным кругам, включают автобиографический материал в контекст эпохи и мастерски соединяют описание своих личных переживаний, исторические факты и внимательный анализ происходивших перемен.

Проблему взаимодействия искусствознания и политики затрагивал в своих исследованиях Ф. И. Шмит, занимавшийся изучением научного наследия Н. П. Кондакова и, соответственно, рассмотревший в свете поставленной проблемы только научное творчество этого последнего ученого, представляемого им как монархист и выразитель политических амбиций царской России.

Необычайно важными являются труды, посвященные изучению развития русской литературы и русской литературной критики в контексте эпохи. Особенно значимыми явились сочинения, вышедшие под авторством или редакцией Е. Добренко. Тенденции, раскрытые в литературе советского периода, очень близки к тем, которые присутствуют в искусствознании. Критика рассматривается Е. Добренко как социально-культурная институция, в советский период нашей истории функционировавшая в условиях тотального контроля со стороны государства. «Только теперь, когда советская эпоха завершилась и стали различимы пути развития постсоветской критики, *пришло время истории, понимаемое здесь как время концептуализации*»<sup>2</sup>, — справедливо считает Е. Добренко.

Таким образом, несмотря на то, что в отечественной и мировой научной литературе достаточно широко освещаются вопросы истории изучения испанского искусства, работы, которая исследует, каким образом формировались концептуальные векторы развития исследовательской мысли в процессе этого изучения под влиянием социокультурных, идеологических и художественных

---

<sup>2</sup> История русской литературной критики : советская и постсоветская эпохи / Под ред. Е. Добренко, Г. Тиханова. М. : Новое литературное обозрение, 2011. С. 9.

факторов, не существует, что объясняет своевременность появления данного исследования.

**Цель и задачи диссертации.** Цель диссертации в том, чтобы проследить влияние идеологических и культурных доминант на развитие отечественной искусствоведческой испанистики. Для достижения поставленной цели мы предполагаем сосредоточиться на решении следующих **задач**:

- выявить и охарактеризовать основные этапы развития отечественного искусствоведения в его взаимосвязи с социокультурной эволюцией общества и сменой культурных парадигм;

- проследить основные этапы истории изучения испанского искусства XV—начала XIX вв., проанализировать специфические характерные особенности каждого этапа в контексте идеологии и культуры своего времени;

- изучить обусловленные социокультурными и идеологическими воздействиями тематические поля и проблемно-методологические подходы в исследовании отечественными авторами истории искусства вообще и истории испанского искусства XV—начала XIX вв. в частности;

- реконструировать научные биографии крупнейших отечественных испанистов-искусствоведов, выявить внутреннюю логику развития их научного творчества;

- продемонстрировать, каким образом исследования и концепции отечественных испанистов-искусствоведов были предопределены установками культуры и идеологии своего времени;

- проанализировать научный вклад каждого из ведущих отечественных испанистов-искусствоведов в изучение испанского искусства;

- выявить возможные тенденции исследований испанского искусства, исходя из культурных предустановок современного российского общества.

**Источниковая база исследования** может быть разделена на семь больших групп источников. Первая группа представляет собой публикации директивного характера, прямо или косвенно связанные с изучением истории искусства. Это постановления партии и правительства. В частности, постановление 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций», сыгравшее для 1930-х—1940-х гг. определяющую роль в формировании критериев оценки явлений культуры и искусства как настоящего, так и прошлого. К публикациям директивного характера относятся так называемые «передовые» статьи в ведущих искусствоведческих и партийных журналах: «Искусство», «Творчество», «Коммунист» и др. Часто эти статьи выходили без подписи, как бы от имени редакции журнала или от имени партии и правительства. Подобные статьи могли появляться под фамилией конкретного представителя правительства или руководителя какого-либо крупного культурного учреждения. В качестве публикаций директивного характера воспринимались и критические статьи по искусствоведению в ведущих журналах. Авторами подобных статей были искусствоведы-партийные функционеры В. С. Кеменов, Ю. Д. Колпинский, Б. Б. Пиотровский, А. Д. Чегодаев, А. А. Штамбок и др.

Вторая группа источников представляет собой объемный корпус магистральных искусствоведческих трудов отечественных ученых и западные

сочинения классиков искусствознания, переводившиеся в свое время на русский язык и издававшиеся в нашей стране. К этой группе относятся труды В. Г. Арсланова, Б. Р. Виппера, А. С. Кантор-Гуковской, Е. Ф. Кожинной, Ю. Д. Колпинского, М. Н. Соколова, В. П. Шестакова и др., а также О. Бенеша, Г. Вельфлина, М. Дворжака, Г. Зедльмайра, Э. Панофского. Третью группу образуют публикации западных искусствоведов-испанистов. Это работы Д. Ангуло Иньигеса, А. Беруэте, Дж. Брауна, Э. дю Ге Трапье, М. Гомес-Морено, Х. Гудиоля, О. Деленды, Х. Каскалеса-и-Муньоса, Г. Каблера, Х. Камона Аснара, М. Л. Катурлы, Г. Керера, П. Лафона, Авг. Майера, А. Е. Переса Санчеса, Р. Х. Санчеса Кантона, В. Сория, Э. Тормо и других ведущих специалистов в области искусствоведческой испанистики. Четвертую группу источников составляют сочинения (статьи, монографии, тезисы докладов, архивные материалы) отечественных испанистов-искусствоведов. К этой группе принадлежат труды как ведущих испанистов, так и менее известных авторов. Это публикации М. В. Алпатова, А. Н. Бенуа, В. П. Боткина, Е. О. Вагановой, Н. Н. Врангеля, П. П. Гнедича, П. В. Деларова, Т. П. Знамеровской, Л. Л. Каганэ, Е. О. Калугиной, Т. П. Каптеревой, В. С. Кеменова, И. М. Левиной, К. М. Малицкой, А. А. Неустроева, О. Д. Никитюк, В. Н. Прокофьева, Е. И. Ротенберга, О. Е. Русиновой, С. К. Савватеева, Ю. Ю. Савицкого, А. И. Сомова, Л. И. Тананаевой, Г. В. Томирдиаро, А. К. Якимовича и других исследователей. Пятую группу источников представляют собой издания документов изучаемых испанистами эпох — главным образом трактатов историков и теоретиков испанского искусства XV—XVIII вв. Д. де Вильяльты, Х. Мартинеса, А. Паломино, Ф. Пачеко и др. Например, это публикации фрагментов их сочинений в «Мастерах искусства об искусстве» (1937, 1967), подготовленных к изданию К. М. Малицкой, и в сборнике «Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение», подготовленном А. Л. Штейном (1977). Шестая группа источников образована сочинениями по культуре Испании и России, выходящими на протяжении истории русско-испанских культурных взаимосвязей. Это, в частности, публикации М. Кольцова, М. А. Лифшица, П. Л. Мордовцева, Вас. И. Немировича-Данченко, И. Эренбурга и др. Эти публикации помогают понять культурный контекст исследований об испанском искусстве.

Седьмую группу источников составляют произведения испанского искусства, исследуемые учеными. Это картины Д. де Веласкеса (в первую очередь его бodeгоны, циклы, посвященные шутам и карликам, знаменитые «Пряхи» (ныне «Миф об Арахне»), «Вакх», «Кузница Вулкана», «Менины», королевские портреты и портреты членов королевской семьи и приближенных короля), картины, графика и офорты Х. де Риберы (прежде всего демократически трактованные образы античных философов и христианских святых, его «Хромоножка»), произведения Ф. Сурбарана (реалистически решенные образы монахов), Б. Э. Мурильо (особенно созданные им детские образы представителей севильской улицы), Эль Греко (в первую очередь его портреты), Л. де Моралеса, холсты, рисунки, гравюры (особенно «Капричос» и «Бедствия войны») и монументальные росписи Гойи и других ведущих испанских мастеров *in situ* и в собраниях Испании (в первую очередь в Прадо),

Западной Европы (в Лувре, Дрезденской картинной галерее, Лондонской национальной галерее и др.), России (в собраниях отечественных музеев и музеев бывшего СССР: Государственного Эрмитажа, Государственного музея истории религии, ГМИИ им. А. С. Пушкина, Киевского музея западного и восточного искусства имени Варвары и Богдана Ханенко, Ташкентского музея изобразительных искусств Узбекистана и др.). Кроме того, это, разумеется, произведения испанской живописи XV—XVI вв., испанской скульптуры и испанской архитектуры, в меньшей степени произведения испанского прикладного искусства. Это многочисленные выставки испанских картин из собраний отечественных музеев в разных городах России и за границей («Шедевры западноевропейской живописи XVI—XVIII веков»: выставка произведений Государственного Эрмитажа в музее Прадо 29 апреля — 29 июня 1981 г.; «Мурильо и художники Андалусии XVII в. в собрании Эрмитажа»: Государственный Эрмитаж, 1984 / куратор Л. Л. Каганэ; «Испанское искусство в собрании Государственного Эрмитажа»: Саратовский государственный художественный музей им. А. Н. Радищева: 29 июня—21 ноября 2010 года, Государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник «Казанский Кремль», центр «Эрмитаж-Казань»: 24 ноября 2011—27 мая 2012 года, Выставочный центр «Эрмитаж — Выборг»: 19.04.2013 — 27.10.2013 / автор концепции и куратор выставки С. К. Савватеев) и выставки испанской живописи из иностранных музеев в России («Шедевры испанской живописи из собрания Национального музея Прадо» в Государственном Эрмитаже: 2 сентября — 15 октября 1980 г. / куратор С. К. Савватеев; «"Махи" Ф. Гойи в Эрмитаже»: 1998 / куратор выставки Л. Л. Каганэ; «"Менипп" и "Эзоп" Веласкеса из музея Прадо»: выставка из музея Прадо в Государственном Эрмитаже 21 октября 2008 — 21 декабря 2008 / куратор выставки Л. Л. Каганэ; «Прадо в Эрмитаже»: выставка из музея Прадо в Государственном Эрмитаже 26 февраля 2011 — 29 мая 2011 / автор концепции и куратор выставки С. К. Савватеев; «Диалоги: Живопись барокко из музеев Андалусии»: выставка в Государственном Эрмитаже: 24 июня 2011 — 25 сентября 2011 / автор концепции и куратор выставки Л. Л. Каганэ; «Сюрреализм в Каталонии. Художники Ампурдана и Сальвадор Дали»: выставка из музеев Каталонии в Государственном Эрмитаже 28 октября 2016 — 5 февраля 2017 / кураторы А. Виньяс Паломер, С. Савватеев, Ю. Савельев); «Испанские мастера из Эрмитажа в Амстердаме»: выставка испанских картин Золотого века из собрания Государственного Эрмитажа в филиале Эрмитажа в Амстердаме, декабрь 2015 — 29 мая 2016 / куратор С. С. Савватеев).

**Основные результаты исследования** заключаются в установлении определенных закономерностей трансляции в сферу искусствоведческой испанистики идеологических и культурных предубеждений эпохи. Конкретнее:

— предложена периодизация развития отечественного искусствоведения в его взаимосвязи с социокультурной эволюцией общества, исследованы характерные особенности каждого из вычлененных этапов;

— выявлены и проанализированы в социокультурном аспекте основные этапы истории изучения испанского изобразительного искусства XV—начала XIX вв.;

— исследованы тематические поля и проблемно-методологические подходы в изучении отечественными учеными истории искусства вообще и истории испанского искусства XV—начала XIX вв. в частности;

— реконструированы научные биографии крупнейших отечественных ученых-испанистов и изучены внутренние факторы эволюции их научного творчества;

— установлена зависимость эволюции научного творчества искусствоведов-испанистов от социокультурных факторов;

— обозначены важнейшие достижения отечественных ученых-испанистов в изучении испанского искусства, ставшие возможными благодаря взаимодействию внутренних и внешних факторов развития отечественного искусствоведения;

— определены возможные перспективы изучения истории испанского искусства XV—начала XIX вв. в дальнейшем.

**Методологической основой исследования**, в соответствии с его междисциплинарным характером, послужил ряд значимых для культурологии методов, которые дают автору возможность комплексно исследовать поставленные в диссертации проблемы, изучить все их аспекты с учетом конкретной исторической, культурной и идеологической обстановки в стране, рассматривая каждый факт истории изучения испанского искусства в России в каждый конкретный период времени не в отдельности, а во взаимосвязи с другими фактами, выявить причинно-следственную связь между историческими, культурными, идеологическими, художественными и искусствоведческими событиями.

Применялись традиционные приемы научной критики историографических источников. Диссертация основана на источниковедческом анализе текстов публикаций, изучении методологии исследователей, сравнительном рассмотрении разных подходов и методов, их классификации и выяснении их связи с направлениями развития отечественной науки об искусстве в целом во взаимодействии с социокультурными и художественными явлениями. Ведущим остается собственно культурологический метод с привлечением общенаучных методов историзма, системности, научной объективности. В процессе работы над диссертацией автор опирался на научный диалектический метод познания, включающий в себя такие методы исследования, как: историко-генетический, сравнительно-исторический, проблемно-хронологический, историко-системный, ретроспективный. В качестве одного из важнейших выступал принцип историзма, который позволил рассматривать историю изучения эволюции испанского искусства в контексте смены культурных парадигм. Широко применяется социологический подход, позволяющий увидеть зависимость между этапами развития отечественной культуры и идеологии и этапами, переживаемыми отечественной наукой об искусстве в целом и отечественной искусствоведческой испанистикой в частности. При анализе научных выводов и

открытий отечественных искусствоведов в том числе использовались и специально искусствоведческие методы: «теории отражения», формальный, иконографический, иконологический. Автор диссертации широко пользуется биографическим методом, позволяющим реконструировать творческие научные биографии крупнейших ученых-испанистов и рассмотреть их в контексте эпохи.

**Научная новизна исследования** заключается в том, что в нем:

— предложен подход, позволяющий изучать отечественную историю искусства и отечественную историю испанского искусства в социокультурном и идеологическом контексте;

— установлена периодизация отечественной науки об испанском искусстве и дана развернутая характеристика этапов развития отечественной истории испанского искусства XV—начала XIX вв. в зависимости от смены культурных парадигм;

— определена и изучена степень влияния современной художественной практики России и существующей на том или ином этапе идеологии на тематику и методологию исследований по истории искусства в целом и истории испанского искусства в частности;

— доказано, что отечественная искусствоведческая испанистика на всех этапах своего развития артикулировала вне ее лежащие культурные и идеологические предубеждения;

— прослежена обусловленная самим материалом исследования, т.е. собственно испанским искусством, внутренняя логика, присутствующая в работах и взглядах крупнейших ученых-испанистов, позволяющая лучше понять их методы и подходы к изучению испанского искусства;

— подвергнуты критическому анализу устоявшиеся и требующие уточнения концепции, выводы, суждения, определения, формулировки, содержащиеся в отечественных работах по истории искусства в целом и истории испанского искусства в частности;

— выявлены основополагающие векторы развития исследований по испанскому искусству на данный момент.

**Основные положения исследования, выносимые на защиту:**

— Отечественная история испанского искусства эволюционировала под действием внешних социокультурных факторов, определивших направление, проблематику и методологию исследований: до 1917 г. это по преимуществу факторы художественно-эстетические, после 1917 г. — идеологические.

— Художественная практика и эстетические предубеждения (академизм) середины — второй половины XIX в. определили оптику интереса к испанскому искусству, которая позволила выделить среди художников в первую очередь Мурильо и обусловила восприятие испанской живописи как «спиритуалистического натурализма», в то время как конец века одновременно с усилением в русской живописи позиций реалистического направления выдвинул на первый план Веласкеса, Рибера и Сурбарана и, соответственно, характеризовал испанское искусство как «героический натурализм».

— Объективная попытка осмысления испанского искусства XVI—XVII вв. могла состояться только в начале XX в. (А. Н. Бенуа).

— Формирование и распространение концепта «реализма» и воинствующего атеизма в 1930-е гг., а также интерес к испанской культуре, возникший под влиянием сочувствия и помощи испанским антифашистам в годы Гражданской войны в Испании 1936—1939 гг., привели к переориентации интереса в области испанского искусства на Гойю с его, трактовавшейся прежде всего как антиклерикальная, серией «Капричос» и Веласкеса с его произведениями демократической направленности (бодегоны), а также к интерпретации портретного творчества Веласкеса как антимонархического.

— С изменением концепта «реализма», произошедшем в 1946/47 гг. и приведшем к включению в последний не только демократической тематики, но и линейно-пластической трактовки формы, из поля зрения исследователей были исключены многие авторы, термины, понятия (живопись Эль Греко, термины «импрессионистичность», «живописность» и т.д.), произошла очередная перекодировка исследовательского поля.

— В 1950-е—1960-е гг. в отечественном искусствоведении происходит расширение концепта «реализма» как в стилистическом, так и в тематическом аспекте, увеличение диапазона исследуемых явлений и мастеров, в том числе и испанских (были «реабилитированы» Эль Греко, Сурбаран, Мурильо, архитектурный ансамбль Эскориала).

— Во второй половине 1960-х—1980-е гг. предпринимается попытка отказа от жестких идеологических предустановок, что привело к дифференциации искусствоведения на популяризаторство и собственно научные разработки, интенсификации исследований по истории испанского искусства и, соответственно, расширению проблемного и тематического поля исследуемых явлений.

— С конца 1980-х гг. отечественная искусствоведческая испанистика начинает развиваться в русле ведущих тенденций мирового искусствоведения.

**Теоретическая значимость исследования** состоит в прояснении механизмов взаимодействия культуры в целом и исследований по искусству; в формировании целостного представления о месте искусствоведения в контексте российской культуры; в выявлении и анализе этапов развития отечественной истории искусства в целом и отечественной истории испанского искусства в частности, неразрывно связанных с явлениями в идеологии и культуре своего времени; в дифференциации в историографии изобразительного искусства Испании XV—начала XIX вв. научных выводов объективного характера и субъективных гипотез тенденциозного плана, продиктованных временем и идеологией. Кроме того, теоретическая значимость настоящей работы заключается в расширении методологической базы культурологии и развитии междисциплинарных практик; в разработке и апробировании методологии, построенной на включении в себя элементов социологического подхода и позволяющей понять главные факторы развития научной и научно-популярной литературы по испанскому искусству. Выводы автора могут лечь в основу трудов по истории отечественного искусствознания; на них могут базироваться историографические очерки по истории изучения того или иного мастера испанского искусства; они могут помочь историкам искусства в процессе

освоения отечественного искусствоведческого наследия. Результаты данного исследования окажутся полезны культурологам, изучающим кросскультурные процессы и взаимодействия и разрабатывающим проблематику межкультурных коммуникаций. Основные положения диссертации могут быть положены в основу научных и научно-популярных трудов по истории культуры, истории испано-российских культурных связей, истории изучения испанского художественного наследия в России.

**Практическая значимость исследования.** Материалы проведенных автором исследований, сделанные на их основе выводы и заключения позволяют выработать адекватное представление об этапах развития отечественного искусствоведения и отечественной искусствоведческой испанистики, происходящего под влиянием социокультурных факторов. Результаты исследования можно использовать в лекционных курсах, читаемых для студентов, специализирующихся по истории культуры и истории искусства, как бакалавров, так и магистров, а также для аспирантов. Собранные материалы могут лечь в основу как отдельных лекций и практических занятий по специальным курсам истории культуры, литературы, искусства Испании, так и в основу целостных курсов по Источниковедению истории культуры и Источниковедению истории искусства, Историографии истории культуры и Историографии истории искусства, Методологии истории культуры и искусства, Истории российской культуры, Истории испано-русских культурных взаимосвязей и других. Результаты проведенного исследования могут быть использованы в процессе руководства аспирантами, магистрами и бакалаврами в их работе над квалификационными сочинениями, в ходе подготовки и проведения научно-исследовательских семинаров по историографии истории культуры и искусства. Основные положения и выводы диссертации могут лечь в основу специальных докладов на научных форумах. Промежуточные итоги и окончательные выводы диссертации могут быть использованы при написании учебных и учебно-методических пособий по истории российской культуры, истории испанской культуры, истории испано-российских культурных взаимосвязей. Результаты данного диссертационного сочинения могут быть также использованы в музейной работе при составлении каталогов, подготовке выставок по тематике испанского искусства и испанской культуры. На их основе могут быть созданы научные и научно-популярные передачи на радио и телевидении по проблематике изучения испанской культуры и искусства в России. Они могут быть использованы для написания научных и научно-популярных трудов по испанистике и культурологии.

**Апробация.** Итоги изучения эволюции отечественной искусствоведческой испанистики нашли отражение в опубликованных 36 статьях (общим объемом 15 п. л.), в том числе 19 в изданиях из перечня ведущих рецензируемых ВАК научных журналов и изданий, и 2 монографиях (13,22 п. л. и 23 п. л.). Различные аспекты работы и результаты проведенного исследования были представлены на научных форумах: XXXI Сервантесовских чтениях (26—29 мая 2009, С.-Петербург, Эрмитаж); XXXIII Сервантесовских чтениях (26-27 апреля 2011 г. С.-Петербург, СПбГУ, ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН); Международной научной

конференции «Испанские темы и формы: искусство, культура и общество» (26—27 ноября 2013 г., СПбГУ, Исторический ф-т); IV Международном конгрессе испанистов России (18—19 сентября 2013 г., Москва, МГЛУ); XXXVI Сервантесовских чтениях (28—29 апреля 2014 г., С.-Петербург, СПбГУ, ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН); XXXVII Сервантесовских чтениях (27—28 марта 2015 г., С.-Петербург, СПбГУ, ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН); международной научной конференции «Актуальные проблемы теории и истории искусства» (27—31 октября 2015 г., Москва, МГУ); международной научной конференции «Россия и Ибероамерика в глобализирующемся мире: история и современность» (1—3 октября 2015 г. С.-Петербург, СПбГУ, ф-т международных отношений); XXXVIII Сервантесовских чтениях (21—22 апреля 2016 г. С.-Петербург, СПбГУ, ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН); Международном конгрессе испанистов (апрель 2016 г., Москва, ВШЭ); VIII Международной научной конференции «Иберо-романистика в современном мире: научная парадигма и актуальные задачи» (24—25 ноября 2016 г., Москва, Филологический ф-т МГУ им. М. В. Ломоносова); Международном конгрессе «Образ власти и власть образа: в искусстве, литературе и истории» (2 – 3 марта 2017 года, Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина, ГИИ); XXXIX Сервантесовских чтениях (27—28 апреля 2017 г., С.-Петербург, СПбГУ, ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН); международной научной конференции «Россия и Ибероамерика в глобализирующемся мире» (2—3 ноября 2017 г., С.-Петербург, СПбГУ, ф-т международных отношений).

На основе открытых закономерностей взаимодействия идеологии и искусствоведения были подготовлены и читались курсы для специалистов, бакалавров и магистров кафедр истории русского искусства и истории западноевропейского искусства Института Истории (б. Исторического ф-та) СПбГУ: «Историография истории искусства» (2003—2017), «Методология истории искусства» (2013—2017), «Источниковедение истории искусства» (2003—2017). Также были подготовлены циклы лекций по историографии истории искусства, вошедшие в общие курсы, читавшиеся как в Институте Истории, так и на филологическом ф-те СПбГУ: «Зарубежная скульптура» (2014—2017), «Искусство Испании» (2006—2017), «История искусства» (2014—2017), «История художественной критики» (2005—2008) и др. Результаты исследований прошли апробацию в статьях, написанных для энциклопедического издания «Культура Возрождения» (Т. 2. М., РОССПЭН, 2011), в учебно-методических пособиях «Историография истории искусства» и «Источниковедение истории искусства», подготовленных на базе исторического факультета СПбГУ и изданных в 2007 г. На основе магистральных выводов исследования строятся занятия научно-исследовательского семинара для магистров (2014—2017) и аспирантов (2014—2017) кафедры истории западноевропейского искусства.

**Структура работы** определяется целями и задачами исследования. Диссертация состоит из введения, двух глав, семи параграфов, заключения и списка использованной литературы. Содержание работы изложено на 329 страницах, библиография содержит 1002 наименования, из них 155 — на иностранном языке.

**Соответствие диссертации паспорту научной специальности.** Данное диссертационное исследование соответствует следующим пунктам паспорта научной специальности 24.00.01 — «Теория и история культуры»: п. 1.10. Принципы периодизации и основные периоды в историческом развитии культуры, п. 1.13. Факторы развития культуры, п. 1.15. Роль культурного наследия в жизнедеятельности общества, п. 1.17. Компоненты культуры (наука, мораль, мифология, образование, религия, искусство), п. 1.28. Культурные контакты и взаимодействие культур народов мира.

### **Основное содержание диссертации**

Во **Введении** обосновывается актуальность избранной темы, формулируются цель и задачи исследования, характеризуются его методологические принципы, раскрывается научная новизна, дается обзор литературы по проблеме, определяется степень ее изученности, а также прослеживаются этапы развития мировой искусствоведческой испанистики и ее влияние на судьбы нашей отечественной науки об испанском искусстве.

**Глава 1 «Основные этапы эволюции искусствоведческой испанистики»** посвящена выявлению, анализу и изучению этапов зарождения и развития отечественной искусствоведческой испанистики в ее социокультурном и идеологическом контексте. В первом параграфе **«Формирование искусствоведческой испанистики»** исследуется первоначальный этап формирования и развития отечественной искусствоведческой испанистики, датирующийся XIX в. и характеризующийся преимущественным влиянием на нее художественных исканий того времени. Отмечается, что испанское искусство (особенно испанская живопись так называемого Золотого века — конца XVI—XVII вв. — и Гойя) по вкладу в мировую художественную культуру может быть поставлено в один ряд с искусством итальянского Ренессанса и античным искусством. Но постижение испанского искусства в Европе шло значительно труднее, чем освоение искусства античности или итальянского Возрождения. Гравирование в Испании было не развито. В европейских коллекциях испанская живопись до начала XIX в. была представлена единичными произведениями. В европейской литературе по искусству до рубежа XVIII—XIX вв. приоритетным направлением оставался классицизм. Реалистическое течение оценивалось как непрофессиональное. Поэтому вплоть до начала XIX в. в Европе на испанское искусство смотрели как на худшую разновидность итальянского, подчеркивая в нем прежде всего натуралистическое начало. Среди испанских художников предпочтение отдавали Мурильо как наиболее близкому к академическим художественным вкусам.

В Европе первой половины XIX в. интерес к испанскому искусству был подготовлен широким потоком испанских картин, хлынувших на художественный рынок в результате сложных политических и социально-экономических событий, пережитых в это время Испанией. Этому интересу способствовали и тенденции к реабилитации искусства XVII в., которые вызвали восхищение Рубенсом, Рембрандтом, Рейсдалем в среде романтиков.

Французские романтики первыми в отношении испанской живописи XVII в. формулируют тезис «синкретизма спиритуализма и натурализма», который станет общепринятой характеристикой испанского искусства в искусствоведческих кругах на протяжении всего XIX в. Романтики полностью приняли как образную, так и стилистическую составляющую испанского искусства. Они, однако, не создали стройной истории этого искусства, ограничив себя жанром художественной критики, в котором наибольшее внимание уделяли характеристике выразительности образов. Фундаментальные истории искусства в первой половине XIX в. продолжали выходить из-под пера классицистов. Соответственно, и образный строй, и композиция, и стилистика испанской живописи в них чаще осуждались, чем восхвалялись. Но усилия романтиков не пропали даром. Даже «закоренелые» классицисты игнорировать испанскую живопись в XIX в. уже не решались.

В параграфе продемонстрировано, что в России знакомство с испанским искусством синхронно Европе начинается в XVIII в., а в основном идет уже на протяжении XIX в. Общеввропейский интерес к испанской культуре и испанской живописи способствовал пополнению испанской части эрмитажного собрания. Ядро этой «самой значительной за пределами Пиренейского полуострова»<sup>3</sup> галереи испанской живописи, как доказывает в своих исследованиях Л. Л. Каганэ, сформировалось в первой половине XIX столетия. Картины старых испанских мастеров в это время дополнили и другие российские коллекции. В первой половине XIX в. чрезвычайно окрепло установившееся еще в XVIII столетии знакомство русских живописцев с российскими художественными собраниями. И испанские картины не остались ими незамечены. Исследователи отмечают влияние Мурильо на творчество В. Л. Боровиковского (1757—1825) и В. А. Тропинина (1776—1857), которым оказались близки мурильевские нежность и сентиментальность. Особенно в этом отношении выделялся К. П. Брюллов (1799—1852), любимым мастером которого, наряду с другими великими творцами, был Мурильо. Наиболее же высоко из всех испанских, да, возможно, и не только испанских художников, Брюллов ставил Веласкеса. В его творчестве Брюллова привлекала прежде всего стилистическая сторона (свободная живописная манера, необычный колорит).

Европейский романтизм оказал большое влияние на русскую культуру. Как романтик, Испанией и ее искусством был покорен В. П. Боткин (1811—1869). Он был человеком разносторонне образованным, близким к литературным кругам. Ему принадлежат одни из первых в едва зарождающемся российском искусствоведении высказываний об испанском искусстве, содержащиеся в его «Письмах об Испании» (впервые были опубликованы в журнале «Современник» в 1847—1851 гг., отдельной книгой вышли в свет в 1857 г.). В. П. Боткин считает, что «два предмета остались испанским художникам — природа и религия». Природа, по мнению В. П. Боткина, нашла

<sup>3</sup> Каганэ Л. Л. Испанская живопись XVII—начала XIX века. История собрания и его состав // Spanish Art of the XVI—XIX Centuries from State Hermitage Museum. St. Petersburg : Edited and Published by Committee for the Exhibition of The State Hermitage Museum., 1996. P. 21—22.

воплощение в творчестве Веласкеса. В. П. Боткин был первым отечественным критиком, благосклонно высказавшимся в пользу Веласкеса. До него с восхищением отзывались только о Мурильо. «Никто в мире не уловил природы во всей ее животрепещущей действительности, как Веласкес; портреты итальянцев и фламандцев бледны и мертвы перед его портретами», – пишет В. П. Боткин. Историко-мифологические полотна Веласкеса (мало известные и в Европе) В. П. Боткин, однако, обходит молчанием. Иллюстрацией религиозности испанцев, по его мнению, может служить творчество таких мастеров, как Сурбаран и Мурильо. Картины Сурбарана он воспринимает как мрачные и зловещие: «...и гробовая, мертвящая сторона католицизма нашла себе также великого представителя — это мрачный Сурбаран. Он писал одних кающихся монахов: что это за зловещие образы!». В Мурильо «воплотилась страстная, любящая, поэтическая сторона католицизма... Никогда поэзия более мистическая... не являлась на полотне в такой яркой действительности, облеченная в такую живую форму, доступную самому простому смыслу», — восторженно писал В. П. Боткин. «Религиозность Мурильо страстная, пламенная, замирающая в восторге мистических видений, и в то же время не чуждая, не враждебная миру, нежная и любящая»<sup>4</sup>, — утверждал он. Рибера в «Письмах...» еще не фигурирует. В. П. Боткина интересует прежде всего образно-тематический строй испанской живописи, а не проблемы формы и колорита.

Первый путеводитель по картинной галерее Эрмитажа на русском языке был написан А. И. Сомовым и издан в 1859 г. В нем содержится обзор испанского искусства. А. И. Сомов (1830—1909) был старшим хранителем отделения живописи, гравюр и рисунков Императорского Эрмитажа. По образованию математик, он активно самосовершенствовался в области истории искусства, хорошо знал собрания иностранных музеев. А. И. Сомов учился рисованию и сам был гравером. Он был близок к художественным кругам Петербурга. И это несомненно повлияло на формирование его методики анализа произведений искусства. Труд А. И. Сомова представляет собой ставший характерным для последующих путеводителей жанр краткой истории искусства, проиллюстрированной примерами из состава эрмитажной коллекции. С февраля 1852 г. Эрмитаж стал музеем, открытым для публики, что потребовало издания путеводителя, осуществленного А. И. Сомовым на достаточно высоком научном уровне, который будет свойствен и всем последующим изданиям такого рода. В этом путеводителе А. И. Сомова практически впервые в России, если не учитывать искусствоведческие описания В. П. Боткина, растворяющиеся в более широком по интересам общем контексте его «Писем...», вводится в научный оборот творчество целой плеяды испанских живописцев Золотого века. А. И. Сомов старается быть беспристрастным. Только творчество Веласкеса он оценивает «высшим баллом». В произведениях других мастеров А. И. Сомов находит и плохое, и хорошее с точки зрения современного ему художественного вкуса. Но

<sup>4</sup> Боткин В. П. Письма об Испании. Л. : Наука, 1976. С. 70, 260, 71, 70, 72.

выразительность испанских полотен не оставила его равнодушным. Он еще не ставит перед собой цели выявить внутреннюю линию эволюции испанской живописи, характеризует испанскую школу живописи в целом, подчеркивая ее самобытный характер, обусловленный, по его мнению, высказываемому вполне в духе позитивизма, характером природы Иберии и испанской историей.

Таким образом, в русском обществе этого времени выявляется несколько подходов к старой испанской живописи: образно-сюжетный и литературный, представителем которого был В. П. Боткин, художественно-эстетический, представленный главным образом К. П. Брюлловым, и комплексный, близкий к собственно научному, в лице А. И. Сомова. Труды последнего лягут в основу научной интерпретации испанского искусства в дальнейшем. А. И. Сомов анализирует такие, для него самостоятельно существующие стороны искусства, как настроение, колорит, рисунок. Настроение испанских полотен его подкупает. Колорит часто очаровывает, а рисунок, по его мнению, оставляет желать лучшего. Ученый склонен к дискретной оценке образной и собственно художественной сторон произведения.

В русской культуре второй половины XIX в. художественные установки продолжали диктовать свои предпочтения и пристрастия в оценке старого искусства. Вначале любили Мурильо, оставляя в тени творчество Веласкеса, потом вершиной испанской живописи стали считать Веласкеса. Не сразу пришли к пониманию органичного единства формы и содержания, порою принимая одно и отвергая и критикуя другое. В первой отечественной всеобщей истории искусства П. П. Гнедича 1885 г. содержались лишь беглые упоминания об испанских мастерах. Особого восхищения автора удостоился Мурильо. В 1897 г. П. П. Гнедич издает многотомную всеобщую «Историю искусств». Полотно Мурильо на этот раз П. П. Гнедич, напротив, больше ругает, чем хвалит. Переворот, произошедший в отношении Мурильо в душе П. П. Гнедича за те двенадцать лет, что прошли со времени первого издания его труда, показателен. В 1885 г. он видел в Мурильо «грацию, прелесть и вдохновение»<sup>5</sup>. Все это вкупе не позволило ему обнаружить стилистические огрехи, о которых он столь подробно напишет в 1897 г., когда на первом месте в ряду испанских мастеров для него окажется уже не Мурильо, а Веласкес. Для П. П. Гнедича истинная ценность испанского искусства больше не в натурализме и спиритуализме, как это было у В. П. Боткина, а в облагороженном натурализме.

В целом, во второй половине XIX в. исследователи испанского искусства постепенно отходят от его интерпретации как синкретизма натурализма и спиритуализма и склоняются к его трактовке как «героического натурализма». Предпочтение, отдаваемое на протяжении столетия Мурильо, постепенно сменяется охлаждением к этому мастеру наряду с растущим восхищением творчеством Веласкеса. С интересом пишут о Рибере и Сурбаране, творчество которых оценивается неоднозначно. Появляются первые работы, посвященные Гойе. В смене ориентиров немалую роль сыграла ситуация в современной художественной жизни, обусловленная усилением в искусстве реалистических

---

<sup>5</sup> Гнедич П. П. Всемирная история искусств. СПб. : Изд. А. Ф. Маркса, 1885. С. 426.

тенденций. Образный и стилистический подходы к искусству продолжают оставаться дискретными.

Далее анализируется ситуация с изучением испанского искусства в России начала XX вв. В это время отечественные авторы по-прежнему писали об испанском искусстве главным образом либо в трудах обзорного характера, либо в путеводителях по коллекции Эрмитажа. Но появляются и специальные публикации по испанской живописи. От романтико-академических установок XIX в. с их акцентом на выразительности образов и классической правильности форм к рубежу веков произошел поворот к установкам критического реализма (главным представителем которых в искусствознании и художественной критике был В. В. Стасов) и к существовавшим параллельно им, а иногда и в тесном взаимодействии с ними, установкам эстетским, нашедшим яркое выражение в деятельности представителей «Мира искусства», и символистским.

Близкие к эстетским установкам мирискусников В. В. Воинов, Н. Н. Врангель, Э. К. Липгарт, и ряд других исследователей, писавших об испанском искусстве в своих публикациях, будучи профессионалами высокого уровня, оставались «знатоками», не став авторами стройных историй искусства. Миссию написания на русском языке подробного обзора истории испанской живописи взял на себя А. Н. Бенуа (1870—1960). Как представитель «Мира искусства», А. Н. Бенуа предложил замену этических принципов на эстетические. Его заслугой было признание права на место в истории искусства за памятниками, далекими от современного истолкования демократичности. В 1912 г. начала выходить многотомная «История живописи всех времен и народов», в которой А. Н. Бенуа подробно остановился на вопросах истории развития испанского искусства. Он ставит перед собой задачу выявить линию эволюции испанской живописи. В отличие от своих предшественников, А. Н. Бенуа анализирует не только импонирующие ему произведения, но и такие, которые «живописного наслаждения... не дают...»<sup>6</sup>.

Благодаря труду А. Н. Бенуа преодолевается дихотомия между интересом к технике старых испанских мастеров и недооценкой их образного строя, между интересом русского общества к испанской культуре вообще и непониманием многих явлений этой культуры. Для выросшего из передвижничества движения мирискусников было характерно расширение диапазона внимания к старому искусству, что вело к более широкому охвату различных художественных явлений и к большей объективности выводов, ставило задачи выявления эволюции и дифференциации творческих исканий. Все эти проблемы были впервые подняты именно в труде А. Н. Бенуа, заложившем основы отечественной испанистики в искусствоведении.

Второй параграф «Смена исследовательских парадигм (1917—первая половина 1960-х гг.)» посвящен исследованию этапа в развитии отечественной искусствоведческой испанистики, продолжавшегося с 1917 г. до середины 1960-х гг., и изучению того, какие изменения претерпевает искусствоведческая

---

<sup>6</sup> Бенуа А. Н. История живописи всех времен и народов. СПб. : Шиповник, 1912—[1917]. Ч. 1, т. 4. С. 25.

испанистика в это время в зависимости от социокультурного контекста. В этом параграфе дается периодизация указанного временного промежутка развития отечественной искусствоведческой испанистики. Демонстрируется смена послереволюционного плюрализма в изучении искусства централизацией. Раскрыты процессы становления «реалистического» критерия в оценке искусства Западной Европы в целом и Испании XVI—XVII и последней четверти XVIII—первой четверти XIX вв. в частности, отхода от принципов «вульгарной социологии». Проанализирована борьба с так называемым «космополитизмом» в истории искусства (1947–1953 гг.) и следующий за ней обратный процесс прекращения борьбы с «космополитизмом» и интенсификации исследований в области истории западноевропейского и, в частности, испанского искусства, связанный с расширением понимания «реализма» (1950-е–1960-е гг.).

По аналогии с этапами развития советского государства и культуры, выделяемыми историками, намечены периоды в развитии искусствоведения:

1. 1917—1921 — первые послереволюционные годы — это этап официального признания «левого» искусства и соответственно настороженного отношения к старому. В частности, об испанском искусстве XVII в. в литературе практически ничего не появляется. В 1921 г. В. И. Ленин выразил недовольство «чрезмерным развитием» «формалистического искусства»<sup>7</sup>, что явилось первым симптомом наметившегося поворота к реализму.

2. 1920-е гг. — эпоха нэпа способствовала относительному плюрализму подходов к искусству. Появляются публикации А. А. Сидорова, М. И. Фабриканта о творчестве Ф. Гойи (1928, 1929), ценившегося за демократизм образов. В этих статьях еще нет жесткого догматизма высказываний последующих десятилетий. Авторы чувствуют себя достаточно свободными в своих суждениях. Хотя о «старом» искусстве писали мало, в эти годы (1926) вышла книга хранителя Эрмитажа Д. А. Шмидта (1876—1931) о Мурильо, который потом долго будет рассматриваться как мастер неизмеримо менее реалистичный и соответственно менее привлекательный, чем Веласкес.

3. 1930—1945 гг. В это время еще существовало разграничение между популярной и научно-популярной литературой, безусловно подпавшей под идеологический пресс, и узко-музейными, атрибуционными и сугубо научными искусствоведческими публикациями, выходившими еще в первой половине 1930-х гг. частично в зарубежных изданиях, а если они печатались внутри страны, это были труды, издававшиеся сравнительно небольшим тиражом и не предназначенные для широкой публики. В 1930-е гг. централизация художественной жизни усиливается, в искусстве насаждается творческий метод социалистического реализма. Организована Всероссийская Академия художеств, начавшая наступление на формализм. Соответственно в истории искусства выше всего ценятся эпохи расцвета реализма. Последний пока понимают прежде всего с точки зрения тематики, отдавая предпочтение образам и сюжетам демократического толка. К реализму еще принято относить импрессионизм. Если тематика творчества импрессионистов принимается не полностью, то стилистика

<sup>7</sup> Барсенков А. С., Вдовин А. И. История России. 1917—2007. М. : Аспект Пресс, 2008. С. 113—114.

их произведений признается достойной подражания. Соответственно и в искусстве XVI—XVIII вв. живописность и импрессионистичность стилистики не осуждались, хотя авторы публикаций считали нужным отметить стремление художников подчеркнуть весомость, материальность и объемность изображаемого ими вещного мира.

С начала 1920-х до середины 1930-х гг. в советском искусствоведении лидирующие позиции занимало течение, позже окрещенное как «вульгарная социология», ярким представителем которого был В. М. Фриче. Конечную цель исследования представители течения видели в установлении «классового субъекта» того или иного стиля, художественной школы, отдельного мастера. По традиции, идущей еще от немецкой социологии искусства, реализм связывался с воззрениями буржуазии. К середине 1930-х гг. от этой последней концепции ученые отказались и реализм стали всецело связывать с «влиянием идеологии народа».

С начала 1930-х гг. определенная стабилизация жизни способствовала тому, что количество изданий по испанскому искусству, по сравнению с предшествующим десятилетием, стало постепенно увеличиваться. Под влиянием горячего интереса к испанской культуре, возбужденного Гражданской войной 1936—1939 гг. в Испании, в СССР, поддерживавшем Испанскую Республику, прошла целая серия публикаций по искусству Испании. Разумеется, прежде всего это были статьи о современном искусстве испанских антифашистов (графика, плакат). Но много публикаций было и об искусстве XV—XIX вв. Пятый номер журнала «Искусство» за 1937 г. был полностью отдан под статьи испанской тематики. Львиную долю листажа этого номера (почти 70 страниц) заняла, видимо, задуманная как программная для советской испанистики, статья Г. В. Корсунского. Он не был испанистом, а тем более узким специалистом по «старому» испанскому искусству, но сумел глубоко погрузиться в тему. В его публикации были сформулированы те принципы, на которых отныне должно было строиться освещение испанского искусства. Здесь впервые искусствоведческая испанистика превращается в разящее оружие политической и идеологической борьбы. На всем протяжении статьи остро ощутима конфронтация не только с зарубежными искусствоведами, но и с устаревшими на тот момент взглядами ведущих советских ученых (К. М. Малицкой, М. В. Алпатова, А. А. Сидорова). По статье Г. В. Корсунского можно убедиться, что уже в 1937 г. был взят курс на интерпретацию реалистического искусства как народного. Соответственно авторы, писавшие ранее о буржуазной или буржуазно-дворянской основе реализма, были подвергнуты жесткой критике. Гойе отдавалось явное предпочтение даже перед Веласкесом.

Из самостоятельных книг и брошюр этого времени много было посвящено именно Гойе. Прямо на глазах читателя во второй половине 1930-х гг. характеристика Гойи в отечественной литературе становится более упрощенной и каноничной. Из представлений об его творчестве исчезают сложность и противоречивость. Его фигура превращается в символ борьбы за демократические идеалы. Много публикаций было посвящено Веласкесу, традиционно вызывавшему в отечественной науке большой интерес, но

появились исследования и об испанской архитектуре, и об испанской скульптуре. Учеными акцентируются реалистические устремления и демократизм испанского искусства. Под влиянием общего интереса к Испании испанской тематике был посвящен и целый ряд узко-научных публикаций сотрудников Эрмитажа.

4. 1946—1953 гг. С 1946 г. с началом «холодной войны» начинается «антизападная кампания», борьба с «идолопоклонством перед Западом» — «космополитизмом», и устанавливается господство идеологии «воинствующего патриотизма». Искусство и искусствоведение осознаются как действенное оружие идеологической борьбы. Внимание к ним усиливается. В директивных искусствоведческих документах подчеркивалось, что в «эти» годы «холодной войны» «работники искусства находятся ...на передовой линии общественно-политической жизни»<sup>8</sup>. В противовес установке «вульгарных социологов» в искусстве, как и в предшествующие 1937—1946 гг., ищут не выражения интересов определенных классов, а выявления «общенационального»<sup>9</sup>, а на деле реализм связывают с влиянием идеологии народных масс. Нереалистические эпохи намеренно оставляются в тени и не изучаются. В эти годы холодной войны на повестку дня встал ленинский тезис «о наличии в каждой национальной культуре двух культур»<sup>10</sup>, соответствующих основным классам общества, и о противоборстве этих культур как выражении классовой борьбы. Из этого постулата следовало, что в любой период развития искусства (досоциалистического общества) существуют направления прогрессивные и реакционные, находящиеся друг с другом в постоянной борьбе.

Именно в этот период с постановления ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 г. «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели» начинается введение цензуры в области художественной стилистики. Это постановление ознаменовало начало борьбы с тем, что причислялось к формализму (в изобразительном искусстве — с живописной стилистикой). Под реализмом отныне понимается помимо демократической тематики сугубо линейно-пластическая художественная манера. Импрессионизм в эти годы однозначно оценивался как «реакционное течение в буржуазном искусстве». В связи с поворотом к академизму в стилистике, в рамках идеологической борьбы была поставлена задача широко популяризировать художественное наследие, прежде всего русское реалистическое искусство, но также и западное. Таким образом, в 1917—1953 гг. в изучении истории «старого» испанского искусства доминировало направление исследования реалистических тенденций демократического толка.

Далее выявляются основные тенденции в развитии отечественного искусствоведения и отечественной искусствоведческой испанистики в эпоху Н. С. Хрущева. После смерти И. В. Сталина прекращается борьба с космополитизмом. Появляется интерес к Западу, ознаменованный Международным фестивалем молодежи и студентов в Москве летом 1957 г. и

<sup>8</sup> Светлов В. И. Вузы искусств должны серьезно перестроить свою работу // Вестник высшей школы. 1948. № 3. С. 16.

<sup>9</sup> Каменский А. О воспитании искусствоведческих кадров в СССР // Хроника советского изобразительного искусства. 1945. № 7. С. 11.

<sup>10</sup> Долг советских искусствоведов // Искусство. 1950. № 5. С. 5.

художественными выставками зарубежного искусства 1956, 1957 и 1959 гг., включавшими и авангардные произведения. Но приоритетные позиции по-прежнему остаются за реализмом. Нереалистические явления в изобразительном искусстве и конструктивизм в архитектуре отрицаются. Искусство оставалось идеологическим оружием, поэтому считалось, что оно должно быть фигуративным, образным.

Хрущевская оттепель имеет свою внутреннюю периодизацию. Вслед за периодом либерализации и идеологического «потепления», активно начавшимся после XX съезда партии в 1956 г., идет период «похолодания», начало которого датируется спровоцированным академическими кругами известным разгромом произведений «нового искусства», учиненным Н. С. Хрущевым 4 декабря 1962 г. на выставке, посвященной 30-летию Московского Союза художников, в Манеже, открытой с осени 1962 г. до весны 1963 г. Однако, как известно, культуре присуще свойство инертности. И параллельно «поправлению» курса продолжали развиваться события, к тому времени уже назревшие. Именно в 1964 г. была открыта постоянная экспозиция живописи импрессионистов и постимпрессионистов в Эрмитаже, закрытая с 1946 г.

Появляются статьи, немыслимые ранее 1953—1956 гг., в которых, разумеется, под критическим углом зрения, дается разъяснение сущности ведущих направлений современного западного искусства и при этом публикуются репродукции произведений сюрреализма, футуризма или абстрактной живописи. Рамки дозволенного в искусстве заметно расширяются. В стан реализма вновь, хотя и с определенными оговорками тематического характера, допущен импрессионизм. У исследователей появляется возможность поездок за рубеж. Книги отечественных авторов начинают издаваться на иностранных языках, отечественное искусствоведение делает шаг к тому, чтобы донести итоги своих исследований до мирового научного сообщества.

Соответственно реабилитации импрессионизма в искусстве XIX в. и в искусстве «старых мастеров» допускается использование терминов «импрессионистичность» и «импрессионистическая стилистика». Начинают понемногу писать об Эль Греко. М. В. Алпатов освещает его творчество в главе «Живописное мастерство Эль Греко» в книге «Этюды по истории западноевропейского искусства» (1963). К. М. Малицкая готовит к публикации книгу французской писательницы А. Валлантен об Эль Греко (1962). Растет интерес к истории архитектуры. В испанистике к проблематике архитектуры в эти годы продолжает обращаться К. М. Малицкая (1962). Более благожелательно начинает оцениваться роль иностранных художников в развитии отечественного искусства XVIII в. и западные влияния в развитии русского искусства второй половины XIX в. В связи с борьбой против догматизма предшествующей эпохи последовал призыв расширить ряд изучаемых мастеров. Была снята «опала» с «Мира искусства», с творчества Врубеля. Был «реабилитирован» В. М. Фриче.

Вместе с тем остается в силе учение о двух течениях в культуре классового общества и их борьбе как выражении классовой борьбы. Продолжает существовать и учение о народности реалистического искусства. Пишут о народных образах в творчестве русских художников. Выходит из печати статья

И. М. Левиной «Народные образы в произведениях Мурильо» (1959), К. М. Малицкой «Отражение жизни Испании XVII в. в исторических и жанровых композициях Веласкеса» (1960). Понятно появление монографии на такую тему, как, например, «Творчество Хусепе Рибера и проблема народности испанского реалистического искусства» Т. П. Знамеровской (1955). Или статьи Т. П. Знамеровской «Севильские бодегонес Веласкеса» (1961). Все это очень интересные и важные для науки публикации высокого научного уровня, но освещающие искусство под углом зрения демократической тематики и сюжетики. Многие принимают тезис о народности реализма на веру как некую аксиому. Т. П. Знамеровская много сил отдала доказательству этого положения в том числе на материале испанского искусства XVII в. Она пришла к выводу о том, что сила низов и слабость верхов способствовали росту влияния народных вкусов и пристрастий на культуру и искусство.

В эту эпоху, когда в СССР была провозглашена программа строительства коммунизма, на первый план выступает задача воспитания человека будущего коммунистического общества. В решении этой задачи важные функции отводятся искусству. Прежде всего, разумеется, имеется в виду искусство социалистического реализма, перед творцами которого ставится цель «утверждения нашей жизни, показа положительного»<sup>11</sup>. Но широко привлекается и «старое» реалистическое искусство, как отечественное, так и зарубежное. Вместе с тем искусствоведение по-прежнему — составная часть советской идеологической политики. Главной целью советского искусствоведения провозглашается популяризация достижений искусства настоящего и прошлого в нужном ключе. В такой популяризации предпочтение отдается искусству социалистического реализма. Но активно привлекается и материал зарубежного реалистического искусства.

В области изучения испанской живописи ведущая роль отводится Веласкесу. Ему посвящается значительное количество публикаций. Наряду с Веласкесом в эти годы на первое место выходят Рибера и Сурбаран как главные представители реализма. В фокусе внимания специалистов остается и Гойя. Количество научных и научно-популярных работ существенно возрастает по сравнению с предшествующими периодами. Монографии Т. П. Каптеревой о Веласкесе (1956, 1961), труды Т. П. Знамеровской о Рибере (1955) и К. М. Малицкой о Сурбаране (1963) стали в отечественном искусствоведении первыми глубокими самостоятельными исследованиями об этих крупнейших мастерах Золотого века испанской живописи. Фактологический материал большей частью был почерпнут исследователями у их западных коллег. Но общая концепция творчества отличалась оригинальностью. Живопись Веласкеса, Сурбарана, Рибера и Гойи была «переварена» русской и советской культурой и в этом «переваренном» виде прочно вошла в российское культурное сознание.

Характеристика моделей парадных портретов Веласкеса становится неоднозначной. К реализму с рядом критических оговорок начинают относить

---

<sup>11</sup> Задачи художественной критики на VII пленуме правления Союза художников СССР // Творчество. 1959. № 12. С. 1.

творчество Мурильо, ранее третировавшееся как упадочническое. Только творчество Эль Греко пока остается за границами понимания реализма. Оценка Эскориала пересматривается. Если ранее его воспринимали сугубо как памятник абсолютизма, теперь выходит большая статья К. М. Малицкой (1962), в которой доказывается национальное своеобразие архитектуры Эскориала. Снова начинают появляться пока редкие публикации по декоративно-прикладному искусству, в том числе испанскому. Прикладное искусство Испании, однако, больше изучается не в аспекте его испанской специфики, а в аспекте его специфики как вида искусства. В связи с антицерковной кампанией Н. С. Хрущева много пишут об атеизме виднейших художников прошлого. И. М. Левина в монографии о Гойе (1958) настойчиво подчеркивает антиклерикальную направленность творчества мастера.

Таким образом, в период с конца 1910-х гг. до середины 1960-х гг. сформировался концепт «реализма», претерпевший определенные трансформации в сторону ужесточения критериев отбора художественных течений, мастеров и памятников в 1946—1953 гг., а затем, напротив, испытывавший либеральные воздействия в 1953—1960-е гг. В 1950-е—первой половине 1960-х гг. в целом понимание реализма становится более широким, что обусловило целый ряд существенных сдвигов в интерпретации «старого» испанского искусства и явилось фактором начала процесса реабилитации творчества Эль Греко и Мурильо, а также архитектурного стиля эрререк.

Третий параграф **«Интенсификация и идеологизация исследований. Концепт “реализма”»** посвящен анализу процесса интенсификации развития отечественного искусствоведения и отечественной искусствоведческой испанистики как науки во второй половине 1960-х–1980-е гг. и изучению процесса дальнейшего расширения понятия «реализм» в применении к истории искусства Западной Европы и, в частности, Испании. В 1964 г. Н. С. Хрущев был освобожден от поста первого секретаря ЦК КПСС, и хрущевская оттепель окончательно завершилась. Первым, а потом Генеральным секретарем ЦК партии стал Л. И. Брежнев, остававшийся на этом посту до смерти в 1982 г. Страна вступила в новый этап своего развития, отличающийся большей стабильностью, чем предыдущие. Кратковременный период, когда Генеральным секретарем ЦК КПСС был сначала Ю. В. Андропов, потом К. У. Черненко, по общему курсу существенно не отличался от предыдущего. Кардинальные изменения произошли после избрания Генеральным секретарем партии М. С. Горбачева. Вторую половину 1980-х гг. и будем считать условным концом рассматриваемого этапа.

Общеполитическая и идеологическая ситуация данного этапа обусловили те сдвиги, которые наметились в области культурной политики и, в частности, в сфере искусствоведения. Последнее перестало рассматриваться только как идеологическое оружие с акцентом на популяризаторском жанре, как это было ранее. Наметилась, а потом и оформилась его дифференциация на науку, критику и собственно популяризаторство. Поворотной в этом процессе стала напечатанная в последнем, двенадцатом, номере журнала «Искусство» за 1964 г. статья кандидата искусствоведения В. П. Толстого «О некоторых проблемах

искусствоведения и критики». «Задача пропаганды и воспитания средствами искусства» ставится главным образом перед популяризаторами, а не собственно учеными. Масштабы популяризаторства в искусствоведении становятся намного шире по сравнению с предшествующим десятилетием. В научной же работе В. П. Толстой предлагал перенести центр тяжести с многотомных коллективных трудов на выпуск работ по узкой специализации ученых.

Рамки «общественно-значимых тем» по сравнению с предшествующим десятилетием неизмеримо расширились. Указывалось на необходимость изучения «проблем новейшего западного искусства», «чтобы дать серьезный теоретический бой модернизму и абстракционизму». Автор сожалел, что «богатейшее многовековое художественное наследие Древней Руси... в наших научных учреждениях, вузах и музеях почти не разрабатывается...». Призывал к рассмотрению искусства Востока особенно «в связи с подъемом национально-освободительного движения народов Азии и Африки...». В. П. Толстой писал о необходимости изучения «искусства Древнего Востока, европейского средневековья, Византии», о важности исследования не только ведущих видов искусства: живописи, скульптуры и архитектуры, но и «прикладного, оформительского и промышленного искусства». Констатировалась значительность роли в развитии искусствознания не только различных видов популярной литературы, но и «книг проблемного характера, содержащих концентрированные итоги научно-исследовательских работ, изложенные четко, талантливо, принципиально», «проблемно-тематических сборников и научных публикаций типа “Ученых записок”, “Кратких сообщений” и т. п.»<sup>12</sup>. Одним словом, появление этой статьи было симптомом значительного расширения возможностей искусствоведческой науки.

Основные положения статьи подтверждали ту линию развития советского искусствоведения, которая выдерживается до конца рассматриваемого периода. Внутри этого периода, в свою очередь, можно выделить 1960-е—начало 1970-х гг., когда наряду с новыми критериями в силе оставались и старые, уходящие корнями в предшествующую эпоху; середину—конец 1970-х, знаменовавшие интенсификацию проблемных исследований, и конец 1970-х—первую половину 1980-х гг., когда искусствоведение обрело все большую независимость от политической конъюнктуры.

Однако расширение и углубление научной деятельности искусствоведов шло на старых теоретико-методологических основах. Теоретической базой советского искусствоведения оставалась марксистская философия. Методологической — ленинская «теория отражения», партийность, народность. По «теории отражения», искусство объективно правдиво отражает закономерности общественно-исторического развития вне зависимости от социальной и классовой принадлежности его творцов и даже их собственных субъективных устремлений. Главной задачей искусствоведов провозглашался поиск отражения в искусстве объективной исторической реальности. Во главу угла по-прежнему ставились идея, тема, образы произведения. Но идея и тема

<sup>12</sup> Толстой В. О некоторых проблемах искусствознания и критики // Искусство. 1964. № 12. С. 16—17.

именно в соответствии с «теорией отражения», а не с замыслом самого творца произведения. Партийность предполагала оценочный подход к этапам развития истории искусства и к отдельным мастерам и памятникам, осуществляемый с позиций марксизма-ленинизма. Принцип партийности требовал четкости в выделении «прогрессивного, передового» и «регрессивного» и, соответственно, более полного и яркого освещения именно «прогрессивного». К «прогрессивному» относили «те эпохи и художественные явления, в которых наиболее полно и ярко выразился исторический прогресс: античность, Возрождение, реализм XVII—XIX вв.»<sup>13</sup>. Ни готика, ни маньеризм, ни древнерусское искусство или русское искусство начала XX в. не считались «выигрышными» для показа развития реалистических тенденций, хотя «регрессивное» уже не предается полному забвению. Принцип «народности» в эти годы тоже являлся неотъемлемой частью методологической базы советского искусствоведения. Наряду с принципом «реалистичности» он использовался в качестве критерия для определения «прогрессивных» направлений и явлений в искусстве. «Народность» предполагала наличие демократического типажа и другие формы выражения демократических симпатий и, следовательно, аристократических, религиозных, буржуазных антипатий. Особенно в 1960-е гг. подчеркивается воинственное противостояние художественных направлений как выражение классовой борьбы. Это находит отражение и в названиях монографий и статей.

Отличительной особенностью советского искусствоведения этих десятилетий, как и предыдущих, была его тесная связь с художественной критикой и задачами советского искусства соцреализма. Их роднила общность идейно-эстетических задач, зависимость от политики партии в области искусства. В эпоху «сурового стиля» в искусстве 1960-х критерии суровой героичности применялись и к материалу «старого» искусства. Истолкование «реализма» и «реалистичности» стало еще более широким, чем в предшествующие годы. Понимание самого «социалистического реализма» постепенно расширяется. Устанавливается позитивное отношение к художникам рубежа XIX—XX вв., входившим в объединения и группировки «Мира искусства», «Бубнового валета», «Голубой розы». Была реабилитирована живопись К. А. Сомова, выставка произведений которого прошла в 1970 г. В 1966 г. открылась выставка К. С. Петрова-Водкина, А. В. Шевченко, Р. Р. Фалька. Продолжает изучаться русское искусство XVIII в., древнерусское искусство, причем не только XI—XVI вв., но и XVII в. К началу 1980-х гг. появляется интерес к строгановской школе иконописи, ранее считавшейся упадочной.

Реабilitируются многие художники и художественные направления мирового искусства, в том числе постимпрессионизм. Много пишут о П. Пикассо, оправдывая даже его «модернизм». В позитивном ключе интерпретируют творчество А. Матисса, Ф. Леже, Ж. Руо. Со временем был реабилитирован даже экспрессионизм. Во второй половине 1960-х гг. стали

<sup>13</sup> *Зименко В.* Марксистско-ленинская история искусства // Коммунист. 1968. № 9. С. 120.

положительно отзываться о конструктивизме. Эклектика и модерн были реабилитированы позже, уже в 1970—1980-е гг. Исследователи стали находить реалистические тенденции в средневековом искусстве как западном, так и восточном, древнерусском, византийском, древнекитайском, древнеиндийском. На искусство прошлого смотрели не столько с точки зрения самой духовной культуры прошлого, сколько с точки зрения «теории отражения». Расширение понимания реализма шло не только в отношении хронологических границ, но и в отношении форм, жанров и видов искусства. Примерно с середины 1960-х гг. стало активно изучаться народное искусство. В частности, древнерусская деревянная архитектура и скульптура. Ее воспринимали через призму «теории отражения». Начинает изучаться декоративное и прикладное искусство. Но так называемая идея «реализма без берегов» была отвергнута. Абстракционизм, фовизм, сюрреализм, поначалу экспрессионизм были провозглашены враждебными социалистическому сознанию. Зачастую с критическими статьями о современном искусстве выступали те, кто писал и о «старом» искусстве (среди них Т. П. Каптерева, В. С. Кеменов, Ю. Д. Колпинский, В. Н. Прокофьев и др.). Это, несомненно, настраивало на определенную догматичность и в восприятии хотя бы отчасти схожих с современными стилистических явлений и исканий в искусстве «старых мастеров».

Вне границ «реализма и реалистичности» остались многие художественные течения предоктябрьского десятилетия: «кубофутуризм, “Ослиный хвост”, лучизм Ларионова, абстракционизм Кандинского, супрематизм Малевича и другие явления распада образной изобразительности...»<sup>14</sup>, — как в своей статье 1968 г. характеризовал их В. С. Кеменов. Искусство реалистическое отождествляли с борьбой за общественный прогресс и социализм. Абстракционизм, сюрреализм, поп-арт и другие современные художественные течения связывали с капиталистической идеологией. И поскольку сохранялось если не политическое, то идеологическое противостояние двух социальных систем, социалистической и капиталистической, постольку негативное отношение к новейшим нереалистическим течениям западного искусства выливалось в достаточно агрессивные нападки на них. Но, в отличие от 1948—1953 гг., искусствоведы стараются подкрепить свои высказывания серьезной теоретической аргументацией.

В эти десятилетия сохраняются отголоски понимания советского искусствоведения как идеологического оружия в противостоянии социальных систем и в борьбе за укрепление социализма и построение коммунизма. Противопоставляются друг другу методологические основы советского и западного буржуазного искусствознания. Противостояние «буржуазному искусствознанию» накладывало свой отпечаток на советскую науку об искусстве, которая стремилась быть не такой, как западная. Защита реалистических тенденций зачастую приобретала воинствующий характер, как, соответственно, и критика различных нереалистических и антиреалистических устремлений. Со

---

<sup>14</sup> Кеменов В. За чистоту ленинских принципов искусствознания : в основу статьи положен доклад, прочитанный на объединенной Ленинской сессии Академии художеств СССР, Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС и Государственного музея Ленина в Москве 28 октября 1967 г. // Художник. 1968. № 9. С. 64.

временем острота этого противостояния ослабевала. Начало пиетету перед историей искусствоведения, безусловно, положил изданный Институтом искусствознания под редакцией Б. Р. Виппера коллективный труд «История европейского искусствознания» (1963—1969), и поныне не утративший своей научной ценности. Отечественные искусствоведческие сочинения продолжают выходить на иностранных языках. Не многие труды «удостаивались» такой чести, но тем не менее эта инициатива хрущевской оттепели была подхвачена. В отечественном искусствоведении апробируются новые методы, в том числе семиотический. Со второй половины 1960-х гг. идет подробное изучение истории отечественного искусствоведения. Изучение истории искусствоведения, признание заслуг предшественников было и симптомом, и причиной возросшей толерантности советской науки об искусстве.

С годами происходила трансформация целей и задач, стоявших перед советским искусствоведением. Вначале наряду с политико-идеологическими задачами, а потом все больше и больше оттесняя их на второй план, вставляли задачи идейно-эстетического воспитания. Особенно ценность эстетического анализа возросла после закрепления в Конституции 1977 г. факта построения в стране общества развитого социализма. Задачи антицерковной пропаганды, столь актуальные для предыдущего периода, в эти годы постепенно утрачивают свою первостепенность для искусствоведения, хотя особенно в популярных статьях они еще часто ставятся. Специальная установка была дана на освещение искусства народов СССР, «национального по форме, социалистического по духу». Национальные традиции, если они не противоречили социалистической идеологии, широко популяризировались как в настоящем, так и в прошлом народов нашей страны. Это означало возросшую толерантность советской науки в вопросах стилистики и декоративных форм.

Часть методологических установок в статьях и монографиях по искусству этого периода, особенно сугубо научных, базируется на принципах, прокламировавшихся в передовых на страницах ведущих искусствоведческих журналов. Часть же установок не прокламировалась вовсе, но сила их становилась с каждым годом все более властной. Это был принцип доверия объективной научности изысканий западных коллег. Принцип необходимости изучения специфически художественного языка искусства и его эволюции, во многом не зависимой от политико-идеологических установок общественных сил. Расширения диапазона рассматриваемых явлений искусства. Принцип максимальной аргументированности высказываемых точек зрения. Исствоведение все больше автономизировалось как самоценная наука, не подлежащая воздействию извне. Свидетельством высвобождения отечественного искусствоведения из пут тенденциозности стала статья В. Н. Прокофьева о задачах художественной критики и искусствоведения «Художественная критика, история искусства, теория общего художественного процесса: их специфика и проблемы взаимодействия в пределах искусствоведения», опубликованная в журнале «Советское искусствознание» за 1978 г.

Далее в диссертации подробно освещается развитие отечественной искусствоведческой испанистики на рассматриваемом хронологическом этапе

второй половины 1960-х—1980-х гг. Естественно, изменения, коснувшиеся в эти годы в целом отечественного искусствоведения, не могли не затронуть и отечественную искусствоведческую испанистику. Во второй половине 1960-х—1980-е гг. увеличивается разрыв между популярными публикациями и научными и научно-популярными, но и в тех, и в других, и в третьих подчеркивается реалистический характер испанского искусства, народный характер типажа, демократические симпатии художников, проявляющиеся в позитивной интерпретации образов представителей народа, и критичность мастеров в изображении ими в своих произведениях представителей аристократии. Особенно в 1960—1970-е гг. в исследованиях зачастую оказывается утраченным чувство исторической дистанции. «Реализм», в понимании этого времени, включает в себя живопись Гойи, Риберы, Сурбарана, Веласкеса, частично Мурильо, портретное творчество Эль Греко и даже портрет кисти художников маньеристов (Санчеса Коэльо, Пантохи де ла Круса), а также народное и декоративное искусство. Поскольку живы еще представления о художественных течениях как выражении классовых интересов, априори признается факт взаимной борьбы художественных течений, находящий, по мнению исследователей, выражение в конфликте придворных академистов и Веласкеса, в противостоянии мистиков и романистов. Исследователи ищут национальную специфику испанского искусства. В 1960-е гг. она видится в подчеркнутой суровости, монументальности и героичности создаваемых образов. В 1970-е гг. начинается реабилитация религиозной живописи мистического направления, прежде всего искусства Эль Греко. В противоположность романизму школы Мадрида и Эскориала эта живопись начинает восприниматься как выражение национального духа с его экспрессией и психологизмом. Романизм в 1960-е гг. интерпретируется исключительно как тормоз развития национальной художественной традиции. В 1970-е гг. его вклад видится только в росте профессионального мастерства испанских художников. Если в 1960-е гг. приоритет отдавался идейной составляющей испанской живописи, в 1970-е начинает широко изучаться ее стилистика.

В связи с расширением потока туристов в Испанию в конце 1960-х—1970-е гг. в литературе об испанском искусстве появляется новый жанр топографического путеводителя. Продолжают выходить как труды обзорного характера, так и монографии, посвященные отдельным мастерам. Научно-справочный аппарат статей становится фундаментальнее (как в собственно научных, так и в научно-популярных работах). Появляются самостоятельные публикации историографического характера. Историографические разделы занимают значительное место в статьях и монографиях. В них штудируются труды как отечественных искусствоведов, так и зарубежных ученых, хотя нередко, особенно в 1960—1970-е гг., советская научная школа, воспринимаемая как методологически передовая, противопоставляется западному «идеализму». Особенно в 1970-е гг. увеличивается количество публикаций проблемного характера.

Четвертый параграф **«Конец XX в.: вне идеологических и методологических канонов»** посвящен процессу исчезновения идеологического

контроля в области истории искусства и испанистики и обогащения тематики и методологии исследований по испанскому искусству на этапе, продолжающемся с конца 1980-х—по настоящее время. Во второй половине 1970-х—1980-е гг. направление развития советского искусствознания было таким, что, вероятно, и не будь «перестройки», отечественная наука об искусстве пришла бы к тому, что мы сейчас видим в числе ее позитивных завоеваний: углубление научности окончательно свело бы на нет действие принципа «партийности». Перестройка только ускорила процессы, наметившиеся к концу предыдущего периода.

Во время перестройки и на постперестроечном этапе с исчезновением идеологического контроля и цензуры значительно обогащается тематика публикаций, при сохранении старой научной традиции появляются новые исследовательские методы и подходы. С одной стороны, продолжается разработка тех проблем, которые были поставлены в предшествующие десятилетия. С другой, активно изучается то, что раньше было под запретом. С третьей, исследуются вопросы, созвучные тенденциям современной жизни. Начинает достаточно широко и в позитивном ключе изучаться и экспонироваться искусство нереалистическое и «абстрактное», как отечественное, так и западное. Раньше «ратификация» какого-либо дискриминируемого направления была возможна только при его подведении под спасительную броню критики содержащихся в нем нереалистических исканий, а полное право на существование давало только причисление к стану «реализма». Теперь необходимость этого отпадает. Первой «ласточкой» стала реабилитация нереалистического искусства советской эпохи 1920—1930-х гг. В дальнейшем начали издаваться труды «классиков» абстракционизма. В области истории «старого» искусства расширение диапазона рассматриваемых художественных явлений сказалось в большем внимании к «нереалистическим» и даже «антиреалистическим» стилям, например, к маньеризму.

Искусство соцреализма также стало оцениваться с совершенно иных позиций. Появилась возможность взглянуть на него со стороны, выйдя за пределы породившей его советской идеологической системы. В центре внимания многих авторов оказалась проблема соотношения искусства и власти. С указанных позиций активно изучается не только изобразительное искусство советского периода, но и архитектура, особенно сталинский ампир, находившийся с периода оттепели под негласным запретом. Интерес к соотношению и взаимодействию искусства и власти с искусства советской России постепенно распространяется на искусство других стран (например, исследователи (И. Н. Голомшток) проводят компаративистский анализ советского искусства сталинской эпохи, искусства нацистской Германии и искусства Италии времен Муссолини), а потом и на искусство «старых мастеров».

В непосредственной связи с начавшимся с перестройки активным возрождением православия стала изучаться современная иконопись и иконопись XVIII—XIX вв., ранее третирувавшаяся как малохудожественная. Изучается старообрядческое искусство. С точки зрения религиозной идеи, а не только стилистики архитектурных форм, как это было ранее, стал широко исследоваться

«византийский стиль» в русской архитектуре рубежа XIX—XX вв. Как отмечал Г. Г. Поспелов, «в последнее время все чаще звучат пожелания как бы новой сакрализации задним числом истории русского искусства. В целом это кажется справедливым...»<sup>15</sup>, — заключает ученый. В непосредственной связи с возрождением деятельности различных религиозных конфессий с точки зрения религиозной тематики активно изучается и соответствующее искусство: буддийское, мусульманское, католическое, протестантское и т. д. В продолжение развития процессов в искусствоведении и культуре, шедших еще до перестройки, широко исследуется декоративно-прикладное искусство, дизайн, история убранства интерьеров. Начинает изучаться ювелирное искусство.

Укрепление в 1960-е—1980-е гг. научных основ искусствоведения, усиление интереса к истории этой науки способствовало росту внимания к истории художественных коллекций, отмечаемому на этапе 1980-х—2000-х. Зародившись внутри исследовательско-атрибуционной работы это направление из вспомогательного становится самостоятельной областью отечественного искусствоведения. В 1985 г., уже посмертно, вышел законченный в 1937 г. фундаментальный труд В. Ф. Левинсона-Лессинга по истории эрмитажного собрания живописи «История картинной галереи Эрмитажа (1764—1917)». Вслед за этим обобщающим сочинением была изучена и история формирования отдельно взятых коллекций в составе Государственного Эрмитажа. В связи с соответствующими внутривосточными тенденциями к росту самостоятельности отдельных регионов России, появлением кафедр истории искусства в региональных вузах, возникновением местных органов научной печати, отходом от преимущественного внимания к магистральным путям развития искусства возрос и интерес к узко региональным художественным явлениям.

В период с конца 1980-х гг. по настоящее время из отечественных исследований постепенно уходит противостояние нашей науки — западной. Были переизданы издававшиеся ранее, до революции 1917 г. или в 1920-е—1930-е гг., и переведены и опубликованы еще не издававшиеся труды классиков западноевропейского искусствознания. Были изданы труды отечественных и зарубежных авторов по историографии западноевропейского искусства. Были переизданы, хотя все же не таким значительным тиражом, как западные, труды целого ряда отечественных искусствоведов 1920-х—1940-х гг., ранее считавшиеся неприемлемыми из-за элементов «вульгарного социологизма» и «формализма». Широко переиздаются труды отечественных дореволюционных авторов, по выражению В. Н. Прокофьева, — сторонников «эмоционального искусствознания»: А. Н. Бенуа, П. П. Гнедича, П. П. Муратова и др. Укрепляется источниковедческая база отечественного искусствознания. Больше стало появляться различных энциклопедий, справочников, словарей. Вышло из печати значительное количество хорошо изданных альбомов. Шире и многограннее

---

<sup>15</sup> *Поспелов Г. Г.* Круглый стол по поводу статьи Сарабьянова Д. Некоторые методологические вопросы искусствознания в ситуации исторического рубежа // Вопросы искусствознания. М., 1995. № 1—2. С. 37.

стали контакты отечественных искусствоведов с их зарубежными коллегами. Доступнее стали поездки за рубеж.

Обогатилась не только тематика, но и методология исследований. В изучении искусства стали использоваться комплексные методы анализа, хотя многое в этом плане было сделано еще до перестройки. Но по-прежнему остается в ходу и марксистский подход с его четкой иерархией ценностей и противостоянием релятивизму. Один из ярких представителей марксистской методологии — московский искусствовед В. Г. Арсланов. Иконографический метод снова оказался широко востребованным, особенно в применении к изучению религиозного искусства, например древнерусского. Шире стал применяться иконологический метод. Больше прав в применении к материалу искусства получил семиотический метод. Социологический подход обрел опору на конкретный фактологический материал; были подняты такие проблемы, как «художник и заказчик», «художник и зритель», «социальное положение художника» и т. д. Как пишет в своей статье Н. А. Хренов, «сверхзадача наших суждений заключается в том, чтобы труды по истории искусства поставить в зависимость от культурологии»<sup>16</sup>. Изучение явлений искусства через исследование особенностей менталитета и как составной части менталитета превращается в комплексный метод, построенный на использовании иконологического, иконографического, формального, социологического и целого ряда других методов. Возрос наметившийся еще на предыдущем этапе развития искусствознания разрыв между научными статьями в специальных изданиях и популярными публикациями в массовых журналах.

Испанистика как составная часть отечественного искусствоведения, с одной стороны, несомненно сохраняет определенную преемственность в своем развитии и продолжает разработку тех тем и проблем, которые стояли в центре внимания ученых предшествующих десятилетий. С другой стороны, естественно, что изменения, произошедшие в этот период в целом в искусствоведении, не могли не затронуть и отечественную искусствоведческую испанистику. С конца 1980-х гг. круг тем в литературе по «старому» испанскому искусству стал намного шире, чем в предшествующее время. Ослабление идеологического давления способствовало росту интереса к проблемам, ранее находившимся для исследователей под гласным или негласным запретом. Сохраняется и интерес к реалистической составляющей испанского искусства.

**Глава 2 «Предметно-тематические и методологические константы отечественной искусствоведческой испанистики»** посвящена вычленению общих для всей отечественной искусствоведческой испанистики предметно-тематических и методологических принципов и подходов. В первом параграфе **«Архитектоника предметно-тематического пространства»** проанализировано научное творчество основоположников советской искусствоведческой испанистики и выявлены те предметно-тематические

---

<sup>16</sup> Хренов Н. А. История искусства как научная дисциплина. Некоторые суждения об ее актуальном состоянии и методологических перспективах // Искусствознание. 2011. № 1—2. С. 61.

пространства, которые остаются неизменными в отечественном искусствоведении на всем протяжении последующего времени.

У истоков советской науки об испанском искусстве стоит К. М. Малицкая (1890—1969). Ею был написан и поныне не потерявший своей научной ценности первый в России, после издания А. Н. Бенуа, обзорный труд по испанской живописи XVI—XVII вв. (1947), переведены и прокомментированы фрагменты источников по испанскому искусству для обоих изданий «Мастеров искусства об искусстве» (1937, 1967), выпущена не имеющая аналогов в отечественной испанистике монография о Ф. Сурбаране (1963), изучены экспонаты испанской коллекции ГМИИ им. А. С. Пушкина, начато изучение испанского искусства средних веков и XV столетия, творчества Эль Греко и испанской архитектуры и скульптуры, которые отечественными авторами по существу еще не только не изучались, но и не освещались. Именно ею были сформулированы те характерные черты испанского искусства, представление о которых легло в основу советской испанистики, ставшей базисом отечественной науки об искусстве Испании.

Важно продемонстрировать, как изменяется со временем оценка тем или иным ученым стиля испанского искусства Золотого века. В исследованиях К. М. Малицкой 1930—1950-х гг. прослеживается определенная эволюция трактовки испанского искусства. В издании 1934 г. о творчестве Веласкеса последнее характеризуется как реалистическое без определения стиля эпохи в целом. В статье 1939 г. «К проблеме реализма в испанском искусстве XVII в.» испанское искусство XVII в. отнесено к барокко, которое в Испании, считает ученый, отличается ярко выраженными реалистическими тенденциями. И только в книге 1947 г. Золотой век испанской живописи получает название реализма. Исследователь определяет художественное видение испанских мастеров XVI—XVII вв. как реалистическое, исключая символическую или образно-аллегорическую интерпретацию их произведений. Мифологическая тематика трактуется только как предлог для изображения реалистических образов. Под реализмом подразумевается демократический типаж и живописность художественного стиля.

Параллельно идет переосмысление социально-идеологических корней расцвета испанской живописи в XVII в. Поначалу К. М. Малицкая определяет их как либерально-аристократические (1934—1940-е гг.). Носителем этой идеологии в ее понимании предстают «буржуазившиеся идальгос». Однако в 1950-е гг. исследователь склоняется в пользу признания народных корней испанского искусства. Это была новая концепция демократических истоков реалистического искусства. Так же, как ранее концепция его буржуазных основ, она не подлежала доказательству или опровержению, но представляла собой некую аксиому, принимаемую *a priori*. Эволюция взглядов на социальные корни искусства и социологическую специфику художественного стиля была тесно связана с переоценкой характера творчества ведущих испанских мастеров, особенно Веласкеса. Начинает сильнее подчеркиваться критическая заостренность его художественного взгляда. В последующие годы, пришедшие на эпоху жесткого противостояния политических систем, это

восприятие испанского искусства первой половины XVII в. в духе критического реализма у К. М. Малицкой сохраняется.

Проблема национальной специфики занимала К. М. Малицкую не только в отношении архитектуры и скульптуры. Начиная с 1930 г. она становится для нее одной из центральных и в отношении живописи. Национальными константами признаются демократический типаж испанской религиозной и жанровой живописи, тенденция к героизации действительности, монументальность и живописность художественного стиля. Определение основных завоеваний испанской живописи XVII в. объясняет перечень имен ведущих ее представителей. Прежде всего, это Веласкес, Сурбаран и Рибера. Творчество Мурильо характеризуется как «лирически-слащавое» и далекое от правды жизни (1947). Начиная с 1960-х гг. акцентирование критичности кисти Веласкеса резко ослабевает. Взгляд на искусство становится шире, толерантность выше, подход к нему обретает историческую достоверность. В монографии о Ф. Сурбаране 1963 г. мистическое начало творчества Сурбарана, как и в монографии 1947 г., начисто отрицается. Но лиричность образов его раннего и позднего периодов, в отличие от специфики восприятия предыдущих лет, оценивается с большим сочувствием.

Для изучения испанского портрета и сравнительного исследования испанской живописи и литературы большую роль сыграли труды М. В. Алпатова. Значительная часть публикаций М. В. Алпатова (1902—1986) по Испании была им подготовлена к печати и впервые увидела свет в период с 1935 по 1950 г. Ученый делает акцент на реализме испанского искусства, в качестве его вершины выделяя Веласкеса. Предпринимая попытку сравнительного анализа живописи и литературы, М. В. Алпатов формирует основы семиотического метода, гораздо позже получившего развитие в трудах Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского. В 1948—1949 гг. им были изданы три тома «Всеобщей истории искусств», два из которых были посвящены западному искусству. Труд писался в 1939—1941 гг. К моменту выхода книги в свет идеологическая ситуация в стране изменилась. Наступили времена борьбы с «космополитизмом» и всем тем, что было отнесено к «буржуазному» началу в художественной форме, в частности с «импрессионистичностью». Автору пришлось публично каяться на страницах журнала «Искусство» за 1950 г. в излишнем внимании к творчеству Эль Греко и в отсутствии противопоставления друг другу Эль Греко и Веласкеса как выразителей интересов разных социальных сил в классовой борьбе, а также в недостаточном внимании к проблеме народности, которая как раз в эти годы пришла на смену концепции признания буржуазии носителем реалистических тенденций в искусстве.

В изучение испанской архитектуры эпохи Ренессанса и барокко значительный вклад внес Ю. Ю. Савицкий. В 1949 г. он защитил диссертацию на степень кандидата архитектуры на тему «Этапы развития Ренессанса и Барокко. Архитектура Испании конца XV—середины XVIII вв.». Эта работа стала первым в отечественной историографии фундаментальным трудом по испанской архитектуре. Такое высокопрофессиональное освещение вопросов развития испанской архитектуры, которая, в отличие от живописи, оставалась

совершенно не известной отечественному зрителю, на долгие десятилетия закрыло брешь в понимании испанской культуры. Правда, до широкого читателя разработки Ю. Ю. Савицкого дошли уже в 1960–1970-е гг., когда, заново стала издаваться давно задуманная «Всеобщая история архитектуры».

Творчеству Гойи много сил отдала И. М. Левина (1899—1983). Ее искусствоведческие работы по испанской тематике начинают появляться с 1945 г. и выходят до середины 1970-х гг. В них содержатся все основные положения советского искусствоведения. Это и видение испанского искусства XVII в. как реалистического и, соответственно, творчества Веласкеса как высшей его точки. Причем живопись Веласкеса по советской традиции воспринимается как своего рода «критический реализм». Научная деятельность И. М. Левиной приходится на сталинскую послевоенную эпоху, хрущевскую оттепель и годы брежневского застоя. При наличии констант советской науки смена идеологических эпох не могла не наложить отпечатка на труды ученого. Особенно он чувствуется при рассмотрении научных и научно-популярных работ, посвященных творчеству Гойи, которое стояло в центре исследовательских интересов И. М. Левиной.

В 1958 г. выходит фундаментальный труд И. М. Левиной о Гойе – по существу, первая отечественная монография об этом крупном испанском мастере. Исследователем помимо западных монографий о Гойе, что в это время только приветствуется, был привлечен богатейший, зачастую уникальный исторический материал, который позволяет воссоздать в восприятии читателя реальную обстановку той эпохи, когда творил Гойя. Многие выводы автора являются объективными и обоснованными. Особенно интересна мысль о многозначности художественного видения Гойи. В 1959 г. вышла статья И. М. Левиной о «народных образах» Мурильо, к которому ученый теперь относится более толерантно, чем в 1940-е гг. И. М. Левина подробно пишет о «женственности и мягкости, хрупкости и нежности» мадонн Мурильо, «очаровательных в своей грациозности»<sup>17</sup>. И. М. Левиной была проведена большая работа по подготовке к изданию испанской части каталога живописи Эрмитажа, вышедшего под редакцией В. Ф. Левинсона-Лессинга в 1958 г. Ее работа над каталогом продолжалась и в дальнейшем.

Таким образом, в 1930-е—1950-е гг. в отечественной искусствоведческой испанистике определились основные тематические поля исследования: главным образом, это творчество Веласкеса и искусство Гойи, с преимущественным вниманием к темам и сюжетам демократической направленности и поиском выражения художниками демократических симпатий, а также антиклерикальных и антимонархических настроений. Монументально-героическим образам Сурбарана отдается предпочтение перед лиричностью образного строя живописи Мурильо. В архитектуре на первый план выдвигаются национально-самобытные стили платереско (Возрождение) и чурригиреско (барокко).

<sup>17</sup> Левина И. М. Народные образы в произведениях Мурильо // Искусство. 1959. № 5. С. 63—70; Левина И. М. Картины Мурильо в Эрмитаже. Л., 1969.

Во втором параграфе «Идеологические предубеждения проблемно-методологического поля» исследуется, каким образом идеологические предубеждения предопределили проблемно-методологические поля отечественных искусствоведов-испанистов. В середине XX в. свою лепту в отечественную искусствоведческую испанистику внесли представители следующего поколения ученых. Ими были разработаны новые методологические подходы к искусству. Фундаментальное исследование В. С. Кеменова (1908—1988) по испанистике – его книга «Картины Веласкеса» (1969). В ней представлен значительный исторический материал по испанскому искусству XVII в., тщательно изучены и учтены, а в ряде случаев подвергнуты аргументированной критике точки зрения зарубежных исследователей, которые представлены в развернутой форме с подробными сносками. Книга написана по личным впечатлениям от поездки в Испанию. Ученый делает шаги к восстановлению исторической дистанции. С большим уважением пишет о моделях Веласкеса, признавая, что искать в королевских портретах критических суждений о короле «было бы антиисторической вульгаризацией»<sup>18</sup>. Тщательно исследованы чисто художественные задачи, решаемые Веласкесом в каждом новом произведении. Показана его роль в развитии бытового жанра, исторического, портретного, религиозного в целом в рамках всего европейского искусства. Творчество Веласкеса включено в широкий художественной-культурный контекст эпохи, продемонстрировано, что «объективность» Веласкеса определялась не только и не столько его личной критичностью, сколько мировоззрением эпохи. Книга В. С. Кеменова о Веласкесе стала первым в отечественной испанистике многоаспектным настоящим научным исследованием о творчестве мастера. Ученый развил метод, основанный на теории «отражения». По жанру к этому труду близко и издание «Веласкес в музеях СССР», выпущенное В. С. Кеменовым в 1977 г. Эта книга вышла сразу на английском, немецком, французском и испанском языках. Она должна была сделать доступными для западных ученых открытия и находки отечественной науки.

Т. П. Знамеровская (1912—1977) много сделала для разработки социологического метода искусствоведения, апробированного ею на материале испанского искусства. Печатные работы Т. П. Знамеровской охватывают три десятилетия (1950—1982). Свой путь собственно в испанистике Т. П. Знамеровская начинает с изучения творчества Х. Рибера. Ему была посвящена защищенная ею в 1950 г. кандидатская диссертация «Рибера и традиции испанского реализма». Х. Рибера и в западном, и в отечественном искусствознании очень долго оставался в тени. На рубеже XIX—XX вв. многие авторы продолжали воспринимать его как «певца пыток и казней». В 1930—1940-е гг. Г. В. Корсунский, К. М. Малицкая раскрыли сложность образного строя творчества Рибера и его художественные достижения. Следующий значительный шаг в изучении искусства Рибера был сделан именно Т. П. Знамеровской. Разумеется, она смотрит на Рибера глазами

<sup>18</sup> Кеменов В. С. Картины Веласкеса. М. : Искусство, 1969. С. 184.

советского ученого и видит в нем прежде всего демократические, народные и национально-испанские черты. Особенно ценит в нем мужество и героизм, силу духа и оптимизм созданных им образов. Она ищет в его искусстве общечеловеческие ценности. В настоящее время наука отказалась от такого подхода, стремясь увидеть в искусстве идеалы той эпохи, к которой оно принадлежало, но на первоначальном этапе научного освоения творчества относительно мало известного мастера такой подход был органичным и оправданным. Не находя в исследуемом материале близкого сегодняшнему дню, было трудно привлечь к нему внимание и убедить широкого читателя в необходимости изучения его творчества. Это было важно, так как в 1950-е гг. главным считалось популяризаторство, а не наука истории искусства в чистом виде. Т. П. Знамеровская достаточно подробно анализирует живопись, графику, офорты мастера. Это детальный анализ исторической и социально-экономической среды творчества Риберы, литературы о нем, начиная от источников и до современных ученому исследований, самих произведений Риберы. В основу первой на русском языке монографии о Рибере (1955) легли материалы кандидатской диссертации Т. П. Знамеровской. В 1981—1982 гг. монография о Рибере была переиздана в переработанном виде. В самом начале 1960-х гг. в связи с 300-летием со дня смерти Веласкеса вышел ряд статей Т. П. Знамеровской, посвященных этому мастеру. В 1978 г. была опубликована монография о Веласкесе, подготовленная ученым еще в 1960 г.

Научный путь Т. П. Каптеревой (1923 г. р.) в испанистике начинается с середины 1940-х гг. и охватывает почти семь десятков лет. Как представителя московской школы искусствоведения и многолетнего сотрудника Научно-исследовательского института Российской Академии художеств Т. П. Каптереву отличает универсализм научных интересов (сфера которых обнимает искусство Испании, Португалии, Фландрии, Голландии, Франции, Африки, Америки от древности до XX в.) вообще и универсализм подхода к искусству Испании в частности. Т. П. Каптерева в своих сочинениях охватила всю историю испанского искусства, включая все эпохи и все его виды. Под авторством Т. П. Каптеревой выходят как обобщающие сочинения, концентрирующие под одной обложкой рассмотрение длительной истории искусства Испании, так и узкоспециальные труды, посвященные одной проблеме или творчеству конкретного мастера. В последних всегда присутствует история развития искусства, предшествующего появлению на историческом горизонте исследуемого художника или до зарождения изучаемой искусствоведческой проблематики, и подробная картина художественного окружения и контекста, в чем проявляется свойственный автору универсализм. Ученый пользуется комплексным методом анализа, включающим в себя методы историзма, рассмотрения искусства в контексте истории и культуры его времени, формального анализа, компаративистский и другие.

Е. И. Ротенберг (1920—2011) в испанистике выступил как исследователь проблемы рождения вневстилевого направления в испанской живописи Золотого века. Хотя отдельной монографии испанскому искусству ученый не посвятил,

его работы 1970—1980-х гг. подготовили стройную теоретическую базу для изучения этого искусства. Творчество Веласкеса, им подробно проанализированное, он считал не только «величайшим» явлением искусства Испании. Он справедливо полагал, что Веласкес – это «мастер, который более чем кто-либо из его европейских современников олицетворял собой творческий авангард эпохи». «...и сами создания Веласкеса и закономерности его творческого пути представляют особый интерес, поскольку они выявляют магистральные тенденции европейской художественной культуры 17 столетия»<sup>19</sup>, — писал Е. И. Ротенберг. Веласкес, таким образом, стал тем пробным камнем, на котором оттачивало свою методологию крепнущее отечественное искусствоведение 1970—1980-х гг. Ученый исследовал испанское искусство под углом зрения мифологического жанра и его специфики у Веласкеса.

Талантливым популяризатором испанского искусства была О. Д. Никитюк (1925—2010). Она вошла в историю отечественной испанистики как сотрудник ГМИИ им. А. С. Пушкина, хранитель коллекции западноевропейской, в том числе и испанской, живописи и скульптуры в музее, автор целого ряда каталогов по коллекциям музея, организатор ведущих выставок с участием в них шедевров испанского и латиноамериканского искусства, талантливый лектор, читавший популярные лекции по испанскому искусству, преподаватель Московского университета. О. Д. Никитюк – автор как специальных, так и популярных книг, альбомов и статей, посвященных искусству Испании, Европы в целом, Латинской Америки. Ее больше привлекало изобразительное искусство второй половины XVIII — начала XX вв., как живопись, так и скульптура, хотя в целом хронологический диапазон произведений в ее публикациях гораздо шире. Она внесла свою лепту в исследование искусства Гойи в контексте культуры романтизма.

В трудах Л. И. Тананаевой проблематика испанского искусства появилась достаточно рано, примерно с конца 1970-х гг. Ученым была выявлена общность типологических форм искусства Польши, Чехии, Латинской Америки и Испании. Испанское искусство рассматривалось как важнейший источник художественных и образно-тематических влияний. Л. И. Тананаевой удалось продемонстрировать мировой резонанс испанского искусства XVI—XVII вв. Исследователь пишет об «испанской формуле» парадного портрета, которая «оказалась более адекватной для художественных запросов Центральной и Восточной Европы, чем ...традиция итальянского ренессансного портрета ...или формировавшийся в Нидерландах и протестантских германских странах тип изображения ученых, гуманистов и купцов»<sup>20</sup>. Ученый анализирует проблематику иконографии и композиции «испанской формулы», ее восприятия

<sup>19</sup> Каптерева Т. П., Ротенберг Е. И. Испания. Изобразительное искусство // Искусство 17 в. Италия, Испания, Фландрия. История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала 20 в. М. : Искусство, 1988. С. 190—191.

<sup>20</sup> Тананаева Л. И. Испанский парадный портрет и портретная живопись славянских стран Центральной и Восточной Европы конца XVI—XII веков (к постановке проблемы) // Проблемы ибероамериканского искусства / под ред. В. Ю. Силуноса и И. А. Кряжевой. М. : Ком Книга, 2008. С. 49.

вне Испании; изучает проблему примитива в искусстве и закономерности художественного видения представителей «примитивного» искусства. Соответственно наряду с интерпретацией искусства, как «отражающего» жизнь, в трудах Л. И. Тананаевой присутствует и его интерпретация как выражающего определенные установки своих творцов и заказчиков.

Л. Л. Каганэ (р. 1930 г.) является крупным исследователем испанского портрета и истории коллекционирования испанской живописи в России. Ученому принадлежит честь атрибуции испанским мастерам целого ряда произведений эрмитажной коллекции и коллекций других музеев страны (тогда СССР). Л. Л. Каганэ внесла значимую лепту в изучение творчества Пантохи де ла Круса, Эль Греко, Рибальты, Риберы, Сурбарана, Веласкеса, Алонсо Кано, Мурильо и других, прежде всего испанских, живописцев. Научная деятельность Л. Л. Каганэ охватывает больше полувека. Хронологически она отчетливо делится на два периода: 1) примерно до середины 1980-х гг. — публикации по проблематике испанского портрета XVI—XVII вв., работы по эрмитажной коллекции испанской живописи, включая статьи атрибуционного плана, каталоги, и обобщающие сочинения по истории испанского искусства; 2) с середины 1980-х гг. — публикации по испанскому портрету XV—XIX вв., по истории коллекций испанской живописи в России, как императорских, так и частных, каталоги эрмитажного собрания испанской живописи, публикации по живописи Эль Греко, Мурильо, Гойи и атрибуционные статьи, касающиеся в первую очередь испанской живописи широкого хронологического диапазона от XV до XIX вв. Л. Л. Каганэ много сделала и делает для изучения испанского портрета, начиная с изображения донаторов и до XIX в., внесла большую лепту в реабилитацию искусства маньеризма, испанского искусства второй половины XVII в., XVIII в., которое неправомерно считалось упадком, изучила историю коллекции испанской живописи в Эрмитаже, очень много сделала и делает для изучения произведений этой коллекции. Результаты научных исследований Л. Л. Каганэ и сделанные ею атрибуции прежде всего испанских полотен и их обоснование на основе изучения документов, стилистического анализа, результатов химического и физико-рентгенологического анализа стали важным вкладом отечественной науки в мировую испанистику. Целый ряд статей Л. Л. Каганэ, прежде всего посвященных атрибуционным открытиям, был опубликован в крупнейших иностранных журналах. Книга, посвященная истории коллекции испанской живописи в Эрмитаже, вышла на двух языках — русском и испанском (2005). Каталог эрмитажного собрания испанской живописи XV—начала XX вв. также вышел как на русском, так и на английском и испанском языках. Л. Л. Каганэ строит свои исследования на основе комплексного метода анализа с использованием формального метода, иконографического, иконологического, социологического и других.

Таким образом, во второй половине XX в. испанистами разрабатывались и апробировались такие методы изучения искусства, как: метод поиска «отражения» жизни в искусстве, социологический, формальный, метод изучения социально-духовного контекста эпохи, метод поиска выражения в искусстве духовно-эстетических установок творцов и заказчиков, метод

теоретического изучения тематических принципов и рассмотрения конкретных произведений и конкретных жанров в свете теории стиля, стал использоваться иконологический метод. На основе этих методов продолжало изучаться испанское искусство Золотого века, было начато изучение маньеризма, искусства XV—XVI вв., истории коллекционирования испанской живописи.

Третий параграф **«Перекодировка проблемно-тематического поля»** посвящен рассмотрению, изучению и анализу новых тем и проблем, поставленных в отечественной искусствоведческой испанистике в последней четверти XX в.—начале XXI в. Отечественные историки испанского искусства второй половины XX в. продолжают углубленное проблемное изучение испанского искусства. В. Н. Прокофьев (1928—1982) вошел в историю испанистики как исследователь творчества Гойи в контексте искусства романтизма. «Капричос» Гойи была посвящена его докторская диссертация (1971), защищенная по материалам одноименной книги (1969—1970). Последнее десятилетие жизни он тоже во многом отдал Гойе, подготовив статью о нем для Большой советской энциклопедии (1971) и еще целый ряд статей обзорного характера (1978) и по конкретным периодам и произведениям Гойи (1977—1979). Уже посмертно вышел его последний фундаментальный труд о «Гойе в искусстве романтической эпохи» (1986), который изначально задумывался как двухтомный. К сожалению, второй том этого исследования, в котором освещалось творчество Гойи до смерти художника в 1828 г., так и не был опубликован.

А. К. Якимович, посвятивший В. Н. Прокофьеву и его научному методу отдельную статью «Прокофьевский Гойя» (1989), справедливо отмечал, что «он [В. Н. Прокофьев] стал ученым в период “оттепели” второй половины 1950—начале 1960-х гг. Его научная и творческая зрелость приходится на период общественного “замораживания”, постепенно входившего в силу в течение 1960-х гг. и дошедшего до апогея к началу 1980-х»<sup>21</sup>. Но, сформировавшись во времена либерализации, В. Н. Прокофьев навсегда сохранил в себе научное правдолюбие. И то, как пишет А. К. Якимович, что он так и не увидел напечатанной своей главной книги о Гойе в искусстве романтической эпохи, было его платой за свою идейную стойкость. Если в 1930—1950-е гг. Гойю рассматривали в первую очередь как «реалиста-революционера», во многом модернизируя идейный строй его творчества, то В. Н. Прокофьев первым попытался восстановить историческую дистанцию в изучении произведений Гойи и взглянуть на него не изолированно, а в сложном образно-художественном контексте рококо, Просвещения и наступающего романтизма. Методология ученого, продемонстрированная им в лучших своих исследованиях, удовлетворяет тем высоким критериям объективной научности, которые как итог развития отечественного искусствоведения были им провозглашены в его теоретической статье 1978 г. о науке истории искусства.

---

<sup>21</sup> Якимович А. Прокофьевский Гойя // Классическое и современное искусство Запада. Мастера и проблемы : сб. статей / под ред. М. Я. Либмана. М. : Наука, 1989. С. 14.

Е. О. Ваганова (1949—1984 гг.) зарекомендовала себя как специалист по искусству Испании эпохи Возрождения. Ее первая статья появляется в 1971 г., последние опубликованные работы — монография «Мурильо и его время», изданная в 1988 г., и статья в сборнике «Иберика» 1989 г. Таким образом, научная деятельность Е. О. Вагановой охватывает 1970—1980-е гг. К началу 1970-х гг. в отечественной испанистике сравнительно исследованный период представлял XVII в., эпоха Возрождения затрагивалась мельком, собственно ей были посвящены только статья К. М. Малицкой и написанный Т. П. Каптеревой раздел во «Всеобщей истории искусства». Е. О. Ваганова в исследовании испанского искусства эпохи Возрождения продолжает развивать намеченный в этих работах обобщающе-теоретический подход к изучению историко-культурных и художественных явлений. Она рассматривает механизм зависимости искусства и духовной культуры в целом от исторической ситуации, законы функционирования художественной традиции, соотношения различных видов искусства и взаимовлияния разных национальных культур. Е. О. Ваганова отказывается от поиска прямых соответствий между социальными классами и художественными стилями. Социальные корни многое объясняют в художественной жизни, но не являются ценностным критерием. Изучению художественных явлений помогает анализ общественного устроения эпохи как результата тех или иных исторических событий. Е. О. Ваганова реконструирует духовную атмосферу, являющуюся аккумулятором художественных идей. В ее работах хорошо видно, что художественная культура и искусство имеют и внутренние законы развития, сохранения преемственности художественной традиции. Длительное изучение испанского искусства эпохи Возрождения позволило Е. О. Вагановой по-новому взглянуть на искусство XVII столетия. Постепенная эволюция искусства в эпоху Возрождения в Испании к концу XVI столетия резко меняет характер своей траектории. На смену массе примерно равноценных мастеров приходят яркие художественные индивидуальности. Соответственно в научной биографии Е. О. Вагановой на смену историко-культурному жанру приходит жанр творческой монографии, в котором основополагающим фокусом становится личность Мурильо (1988). Знание законов преемственности художественного творчества позволяет ученому понять «чувственный интеллектуализм», «тонкий психологизм», «высокий профессионализм» испанского искусства XVII в. Методы, развитые на материале испанского Возрождения, получают дальнейшую разработку в монографии о Мурильо по отношению к Золотому веку. На первый взгляд, в монографии задействован традиционный для предшествующих десятилетий социологический подход с его анализом социально-экономической ситуации в Испании XVII в. Но идея детерминизма, обусловленности развития искусства имперсональными законами отходит на второй план. Творчество художника раскрыто в глубоко личностном аспекте: и с точки зрения влияния на него конкретных событий биографии, и с точки зрения личного духовного и профессионального роста. В монографии автору удается определить оригинальность искусства Золотого века в сравнении с другими национальными художественными школами, понять то общее, что

объединяет всех наиболее крупных мастеров испанской живописи Золотого века: это не только характер объекта изображения, но и способы его передачи, обуславливающие самобытность художественного образа. Другая важная идея автора — тезис о Золотом веке как выразителе третьей точки зрения, не официальной Испании и не народа.

А. К. Якимович (р. 1947) принадлежит к плеяде московских «энциклопедистов», как М. В. Алпатов и Е. И. Ротенберг. Он занимался и занимается и «старым» искусством, и современным, и итальянским, и испанским, и французским. В испанском искусстве в центре внимания ученого оказалось творчество Веласкеса. Ему посвящены статьи и две книги. Выход из печати в 2012 г. монографии А. К. Якимовича «Портреты Диего Веласкеса. Искусство отважного знания» стал важным событием в развитии отечественной искусствоведческой испанистики. Данный труд с полным основанием можно считать достойной альтернативой старой (советской) концепции испанского искусства Золотого века. Эта концепция явно нуждалась в пересмотре, но она отличалась стройностью и всеохватностью, поэтому исследователи, пытаясь что-то скорректировать в своей узкой области исследования, переходя к картине испанской живописи в целом, все равно вынуждены были ориентироваться на уже существующие представления. В труде же А. К. Якимовича представлена соответствующая современному уровню мышления и развития мирового искусствознания новая концепция если не в целом испанской живописи XVII в., то во всяком случае творчества такого выдающегося ее представителя, как Д. Веласкес. Искусство Веласкеса изучается ученым в широком духовном и историческом контексте испанской культуры Золотого века.

Исследователи второй половины XX в. предприняли попытку нового взгляда на, казалось бы, давно исследованные проблемы творчества Гойи, Веласкеса и Мурильо, ввели в научный оборот целый ряд до того мало известных явлений искусства XVI и XVII вв. Используя как старые методы искусствоведческого и исторического анализа, так и новые подходы, построили свои исследования на основе принципов историзма, диалектичности, глубокого и всестороннего изучения тех культурных феноменов, которые обусловили стилистическое, образно-идейное и стилевое содержание порожденных ими явлений искусства.

В **Заключении** подводятся итоги исследования, а также приводится ряд принципиальных выводов, которые сформулированы в основных положениях, выносящихся на защиту.

### **Список публикаций по теме диссертации**

Монографии:

1. *Морозова, А. В.* Античные образы в испанском искусстве XVI в. / А. В. Морозова. СПб.: типография изд-ва СПбГУ, 2008. 100 с. (13, 22 п. л.)
2. *Морозова, А. В.* Отечественная искусствоведческая испанистика. Становление и развитие / А. В. Морозова. СПб.: Дмитрий Буланин, 2016. 352 с. (23 п. л.)

Статьи в изданиях, входящих в базу данных Web of Science и Scopus:

1. *Morozova, A.* The Development of Russian Perception of Spanish Painting in the Period from the Middle of the 19th century to the Beginning of the 20th century / A. Morozova // 2nd International Multidisciplinary Scientific Conference on Social Sciences and Arts SGEM 2015 Conference Proceedings. Book 4 Arts, Performing Arts, Architecture and Design. 26 Aug-01 Sept 2015 Albena, Bulgaria. Sofia, 2015. P. 25—32 (0, 5 п. л.) (Web of Science)
2. *Morozova, A.* The Stages in the Development of Art Studies in Russia and the History of Spanish Art//SGEM Conference on Arts, Performing Arts, Architecture and Design. Conference proceedings. 1-10 September 2014. Albena, Bulgaria / A. Morozova // SGEM conference on Arts, Performing Arts, Architecture and Design. Conference proceedings. 1-10 September, 2014. —Albena, Bulgaria, 2014. — P. 87—93 (0, 4 п. л.) (Web of Science)
3. *Morozova, A. T. P.* Znamerovskaya as the Spanish Art Researcher: the influence of the epoch and research objectiveness / A. Morozova // 3<sup>rd</sup> International Multidisciplinary scientific conference on Social Sciences and Arts. 6-9 April, 2016. SGEM 2016 : Conference Proceedings. Book 4 : Arts, Performing Arts, Architecture and Design. Volume 1 : History of Arts. Contemporary Arts. performing and Visual Arts. — P. 83—88 (0, 5 п. л.). (Web of Science)
4. *Morozova, A. V.* La imagen del monarca en el arte español de la mitad del Siglo XVI / A. Morozova // Memoria y Civilización. 2017. №20. — P. 27—44. (0, 5 п. л.). (Scopus) — Режим доступа: <http://www.unav.edu/publicaciones/revistas/index.php/myc/article/view/9006>.

Статьи из перечня ведущих рецензируемых ВАК научных журналов и изданий:

1. *Морозова, А. В.* К. М. Малицкая (1890-1969) - отечественный историк испанского искусства / А. В. Морозова // Вестник Санкт-Петербургского университета. — Серия 2: История, 2011. — № 1. — С. 107—114 (0,4 п. л.)
2. *Морозова, А. В.* Этапы развития отечественного искусствоведения и испанистика (1917-1953) / А. В. Морозова // Вестник Санкт-Петербургского университета. — Серия 2: История, 2011. — № 2. — С. 47—52 (0, 3 п. л.)
3. *Морозова, А. В.* Испанистика в отечественном искусствоведении в 1950-е - 1960-е годы / А. В. Морозова // Вестник Санкт-Петербургского университета. — Серия 2: История, 2011. — № 4. — С. 44—50 (0, 3 п. л.)
4. *Морозова, А. В.* И. М. Левина (1899-1983). Судьба советской испанистики через призму истории / А. В. Морозова // Вестник Санкт-Петербургского университета. — Серия 2: История, 2012. — № 1, — С. 95—101 (0, 3 п. л.)
5. *Морозова, А. В.* Отечественное искусствоведение (1964-1985) / А. В. Морозова // Вестник Санкт-Петербургского университета. — Серия 2: История, 2014. — № 1. — С. 123—136 (0, 7 п. л.)
6. *Морозова, А. В.* Отечественная искусствоведческая испанистика (1964 - 1985) / А. В. Морозова // Вестник Санкт-Петербургского университета. —Серия 2: История, 2013. — № 2. — С. 115—126 (0, 7 п. л.)

7. *Морозова, А. В.* Две международные научные встречи испанистов 2013 года (в соавторстве с О. В. Волосюк и А. А. Петровой) / А. В. Морозова (в соавторстве с О. В. Волосюк и А. А. Петровой) // Новая и Новейшая история. — 2014. — № 3. — С. 243—245 (0,2/0,06 п. л.)
8. *Морозова, А. В.* Международная научная конференция «Испанские темы и формы: искусство, культура и общество» 26-28 ноября 2013 г. / А. В. Морозова (в соавторстве с А. А. Петровой и Д. Г. Янченко) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 2: История, 2014. — № 3. — С. 239—241 (0, 2/0,06 п. л.)
9. *Морозова, А. В.* Отечественное искусствознание и испанистика после 1985 года / А. В. Морозова // Вестник Московского государственного лингвистического университета. — 2014. — Вып. 24 (710). — Серия Языкознание. — С. 382—400 (0, 5 п. л.). — Режим доступа: <http://www.vestnik-mslu.ru/Vest-2014/Vest-710z.pdf>
10. *Морозова, А. В.* 75 лет Юрию Алексеевичу Тарасову / А. В. Морозова // Вестник Санкт-Петербургского университета. — Серия 2: История, 2015. — № 1. — С. 145—150 (0, 4 п. л.)
11. *Морозова, А. В.* Отечественные исследователи второй половины XIX в. об испанской живописи XVI-XVII вв. / А. В. Морозова // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. — 2016. — N 3 (23). — С. 89—99 (0, 7 п. л.)
12. *Морозова, А. В.* Проблема характерных особенностей испанской живописи в национальной литературе по искусству XVII—XVIII веков / А. В. Морозова // Культура и искусство. — 2017. — № 5. — С. 87-93 (0, 4 п. л.). — Режим доступа: [http://e-notabene.ru/pki/article\\_21360.html](http://e-notabene.ru/pki/article_21360.html)
13. *Морозова, А. В.* Античные образы в испанском искусстве XVIII века / А. В. Морозова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2016. — N 4. — С. 121—123 (0, 4 п. л.)
14. *Морозова, А. В.* Особенности восприятия испанской живописи в России первой половины - середины XIX века / А. В. Морозова // Культура и искусство. — 2016. — N 6. — С. 837—841 (0, 5 п. л.). — Режим доступа: [http://e-notabene.ru/pki/article\\_21356.html](http://e-notabene.ru/pki/article_21356.html)
15. *Морозова, А. В.* А. Н. Бенуа как испанист / А. В. Морозова // Культура и искусство. — 2017. — № 2. — С.88—96 (0, 6 п. л.). — Режим доступа: [http://e-notabene.ru/pki/article\\_17862.html](http://e-notabene.ru/pki/article_17862.html)

Статьи, материалы докладов, опубликованные в научных сборниках и журналах:

1. *Морозова, А. В.* Творческая биография в современной историографии испанского искусства Золотого века / А. В. Морозова // Актуальные проблемы историографии всеобщей истории: Межвузовский сборник научных трудов. — г. Сыктывкар, — 1990. — С. 10—16 (0, 3 п. л.)

2. *Морозова, А. В.* Образ Испании в восприятии русских художников рубежа XIX-XX веков / А. В. Морозова // Пограничные культуры между Востоком и Западом (Россия, Испания). — 2001. — С. 329—352 (1, 4 п. л.)
3. *Морозова, А. В.* Романтизм и испанское искусство / А. В. Морозова // Художественный образ и педагогический процесс. Вып. 3. Искусство и педагогика. Тематический сб. научных трудов. — г. С.-Петербург, — 2003. — С. 59—60 (0, 2 п. л.)
4. *Морозова, А. В.* Е. О. Ваганова и Т. П. Знамеровская как исследователи испанского искусства / А. В. Морозова // Iberica. К 400-летию романа Сервантеса "Дон Кихот". — С.-Петербург: Наука, 2005. — С. 226—234 (0, 6 п. л.)
5. *Морозова, А. В.* Роль Петербурга в знакомстве русских художников с испанским искусством / А. В. Морозова // Тезисы конференции 2003 г. «Петербург в мировой культуре». — С.-Петербург, — 2005. — С. 129—133 (0, 4 п. л.)
6. *Morózoza, A.* Xenia Malitzkaya (1890-1969), la historia del arte español en Rusia / A. Morózoza // El siglo de oro español: texto y imagen. (Congreso internacional. GRISO / Ermitage, San Petersburgo) ed. I. Arellano y S. Bagno. Ediciones Universidad de Navarra, S.A. Pamplona, 2010. — Pamplona, — 2010. — P. 55—65 (0, 7 п. л.)
7. *Морозова, А. В.* Т. П. Каптерева - крупнейший отечественный испанист / А. В. Морозова // Тезисы международной научной конференции Испанские темы и формы: искусство, культура и общество. — СПб., 2013. — С. 11—12 (0,1 п. л.)
8. Под ред. *Морозовой А. В.* Тезисы международной научной конференции Испанские темы и формы: искусство, культура и общество. 26—27 ноября 2013. — СПбГУ. — СПб.: изд-во СПбГУ, 2013. — 136 с. (8 п. л.)
9. *Морозова, А. В.* Аллегорическое истолкование античных образов в искусстве романизма в Испании / А. В. Морозова // Труды исторического факультета Санкт-Петербургского университета, 2015. — № 22. — С. 41—47 (0, 4 п. л.)
10. *Морозова, А. В.* Проблема самобытности испанской живописи в национальной литературе по искусству XVII-XVIII веков / А. В. Морозова // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Тезисы докладов. Москва. 27-31 октября 2015. М., 2015. С. 157—158 (0, 1 п. л.)
11. *Morózoza, A.* T. P. Káptereva: una veterana especialista rusa en la historia del arte de España / A. Morozova // Carlos Mata Induráin y Anna Morózoza (eds.), Temas y formas hispánicas: arte, cultura y sociedad, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015. [Biblioteca Áurea Digital, BIADIG, 28]. P. 263—278 (1 п. л.). — Режим доступа: <http://www.unav.edu/publicacion/biblioteca-aurea-digital/BIADIG-28>
12. *Morózoza, A.* (con Carlos Mata Induráin). Presentacion // Carlos Mata Induráin y Anna Morózoza (eds.), Temas y formas hispánicas: arte, cultura y sociedad, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015. [Biblioteca

- Áurea Digital, BIADIG, 28]. P. 1—10 (0, 7 п. л.). — Режим доступа: <http://www.unav.edu/publicacion/biblioteca-aurea-digital/BIADIG-28>.
13. *Morózova, A.* (con Carlos Mata Induráin eds.). *Temas y formas hispánicas: arte, cultura y sociedad*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015. [Biblioteca Áurea Digital, BIADIG, 28]. 534 p. (28/14 п. л.) — Режим доступа: <http://www.unav.edu/publicacion/biblioteca-aurea-digital/BIADIG-28>.
14. *Морозова, А. В.* Обогащение европейских коллекций испанской живописью в конце XVIII - первой половине XIX вв. / А. В. Морозова // *Rusia y Iberoamérica en el Mundo globalizante. Memorias del segundo foro internacional*. San Petersburgo, 1-3 de octubre de 2015. — San Petersburgo, 2016. — Vol. II. — P. 72-80 (0, 5 п. л.)
15. *Морозова, А. В.* А. Понс как выразитель взглядов испанского Просвещения на искусство / А. В. Морозова // *Иберо-романистика в современном мире. научная парадигма и актуальные задачи. Материалы VIII Международной конференции*. 24—25 ноября 2016. М, : Макс Пресс, 2016. С. 72—73 (0, 1 п. л.)
16. *Морозова, А. В.* А. Понс как выразитель взглядов испанского Просвещения на искусство / А. В. Морозова // *Вопросы иберо-романистики*. Выпуск 16. 2017. С. 96—102 (0, 3 п. л.)
17. *Morozova, A.* The national specific character of Spanish baroque sculpture / A. Morozova // *4th international multidisciplinary scientific conference on Social Sciences and Arts. SGEM 2017. Conference proceedings. Vol. 1: Cultural studies, ethnology and folklore literature and poetry, history of arts, contemporary arts, performing and visual arts*. 28—31 March, 2017. — Vienna: published by STEF92 Technology Ltd., 51 “Alexander Malinov” Blvd., 1712 Sofia, Bulgaria, 2017. — P. 289—296 (0, 5 п. л.).