

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

УДК 7.072.2+7.034

Голландское искусство XVII в. в исследованиях Е. И. Ротенберга

С. С. Акимов

Школа искусств и ремесел им. А. С. Пушкина «Изограф»,
Российская Федерация, 603005, Нижний Новгород, ул. Ульянова, 11

Для цитирования: Акимов, Сергей. “Голландское искусство XVII в. в исследованиях Е. И. Ротенберга”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 13, no. 3 (2023): 413–431. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.302>

В статье рассматривается вклад Е. И. Ротенберга в изучение искусства Голландии XVII в. Художественная культура Голландии, в первую очередь живопись, занимала в его научных интересах одно из центральных мест. В данной работе освещается эволюция Ротенберг-нидерландиста с точки зрения тематики и методологии исследований, анализируются высказанные им концептуальные идеи о специфике голландского искусства, показывается их место в отечественной традиции изучения голландского искусства и значение для дальнейшего развития искусствознания. Профессиональная деятельность ученого началась с работ о голландской школе: дипломного сочинения о Яне Вермеере по окончании Московского университета и кандидатской диссертации о реализме в голландской живописи периода расцвета (1956). Определяющую роль в становлении молодого искусствоведа сыграл Б. Р. Виппер. В дальнейшем тематика исследований Ротенберга постоянно расширялась, включая в себя историко-художественные проблемы Ренессанса, барокко и классицизма, но голландской темы он не оставлял. Ему принадлежат работы о Рембрандте и Вермеере, общий очерк истории голландского искусства, включая архитектуру и художественные ремесла. Принципиально новым словом стало осмысление ученым голландской живописи в контексте созданных им двух фундаментальных концепций, объясняющих специфику западноевропейского искусства XVII в. с точки зрения стиля и вневсестилевой линии развития (1971) и в аспекте тематических изменений как фактора эволюции творческого метода и выразительных средств (1989). Идеи Ротенберга сохраняют свое значение для дальнейшего развития науки и заслуживают глубокого и всестороннего анализа.

Ключевые слова: Е. И. Ротенберг, советское искусствоведение, Б. Р. Виппер, голландское искусство XVII в., методология, семантическая интерпретация, социальные факторы, стиль и вневсестилевая линия, тематические принципы в живописи XVII в., Рембрандт, Ян Вермеер.

В профессиональной аудитории имя Евсея Иосифовича Ротенберга (1920–2011) не нуждается в представлении и давно занимает достойное место в ряду выдающихся деятелей отечественной науки об искусстве. Свыше 60 лет он был участником и свидетелем важнейших процессов, происходивших в российском искусствознании, и с этой точки зрения его творческая биография выступает как воплощение преемственности между несколькими поколениями отечественных исследователей классического западноевропейского искусства. Вряд ли будет преувеличением утверждать, что идеи ученого, хотя бы в самом общем виде, знакомы сейчас каждому студенту, прослушавшему курс лекций по искусству эпохи Возрождения и XVII в. В данной статье мы сосредоточим свое внимание только на одной из сторон его многогранного творчества и рассмотрим вклад в изучение голландского искусства XVII в. Ротенберг не был нидерландистом в узком смысле слова, но голландская тематика занимала одно из важнейших мест в его исследовательских интересах на протяжении всей жизни, начиная со студенческих и аспирантских лет.

Труды Ротенберга уже не раз становились объектом внимательного и разно-стороннего анализа. Самый обстоятельный их разбор, дополненный воспоминаниями о личности ученого, принадлежит М.И. Свидерской [1; 2], которую связывали с Ротенбергом многолетнее сотрудничество и дружба, «почти семейная привязанность» [2, с. 9], а также общность взглядов на ключевые проблемы Ренессанса и XVII столетия. В трудах коллеги ее интересует в первую очередь методологический аспект, та высочайшая степень интеллектуального обобщения, которая позволяет сформировать целостный взгляд на стадиальную специфику эпохи в общем историческом движении культуры, сопрягая искусствоведческую проблематику с вопросами философии культуры. Свидерская подчеркнула в работах коллеги те аспекты, которые близки ей самой как стороннице широкой философско-культурологической основы в познании искусства. Высшим достижением Ротенберга она называет теорию стиля в искусстве XVII в. и справедливо говорит о том, что содержащаяся в его трудах совокупность методологических принципов может быть с успехом применена к анализу и интерпретации не только Ренессанса и XVII столетия, но и других периодов истории художественной культуры Европы [1, с. 19]. Подтверждением тому служат фундаментальные монографии Ротенберга о романском и готическом стилях, увидевшие свет в 2000-х годах [3; 4].

Ценный источник по истории отечественной науки об искусстве представля-ют воспоминания Ротенберга, записанные в форме интервью московским искусствоведом Л.С. Чаковской, снабженные ее довольно подробным комментарием и опубликованные уже после смерти Евсея Иосифовича [5; 6]. Это нечто намного большее, чем рассказ о себе. «Беседы» Ротенберга разворачивают перед читателем целую панораму советского искусствоведения середины XX в., увиденную глазами участника событий. Это и своего рода автокомментарий к собственному пути в науке. Рассказывая об осуществлении крупных научно-издательских проектов — «Всеобщей истории искусств», серии «Памятники мирового искусства», комплексной истории западноевропейского искусства от Ренессанса до XX в., — Ротенберг вновь возвращается к всегда волновавшим его темам и размышляет о специфике искусствоведческой профессии и вопросах методологии.

Наконец, к анализу наследия Ротенберга обращался и автор данной статьи, которого интересовало место трудов ученого в российской историографии запад-

ноевропейского искусства XVII в. и его вклад в осмысление творческой эволюции Рембрандта [7; 8].

В работе над проблематикой голландского искусства ярко проявились два качества, свойственные в целом Ротенбергу как ученому. Первое — это стремление к широким историческим и эстетическим обобщениям, максимально целостному и вместе с тем четко структурированному взгляду на эпоху во всей ее многоликой сложности, не забывая при том о неповторимом своеобразии каждого рассматриваемого произведения. Первостепенную роль в формировании этой черты сыграл Б. Р. Виппер, учитель Ротенберга по университету и аспирантуре, будучи сам наделен ею в полной мере. В дальнейшем такой подход закрепился благодаря участию Ротенберга в масштабных коллективных трудах, где требовалось в сжатой форме осветить искусство целой страны или эпохи, что невозможно сделать путем одного лишь перечисления фактов.

Вторую черту Ротенберга как исследователя Свидерская удачно назвала «принципом эстетического максимума» [1, с. 10] — это интерес к тем странам и историческим периодам, где искусство достигло расцвета, уникального по широте раскрытых возможностей и духовной насыщенности художественного творчества; к мастерам, которым принадлежат вершинные достижения. Из всего исключительного многообразия явлений и персоналий голландского золотого века ученого всегда особенно привлекали Рембрандт и Ян Вермеер — не только как гениальные художники, но и как воплощение двух индивидуально и исторически разных типов творчества.

В хронологии работ Ротенберга о голландском искусстве можно выделить несколько этапов. Этап профессионального становления охватывает время от учебы в Московском университете до середины 1960-х годов. Начало интересу молодого искусствоведа к голландской школе положило дипломное сочинение, выполненное под руководством Виппера и посвященное творчеству Яна Вермеера. Затем последовали защита кандидатской диссертации «Реалистические основы голландского искусства эпохи расцвета: Рембрандт и мастера жанровой живописи» (1956, научный руководитель Б. Р. Виппер) и первые публикации по теме: статья о проблеме исторического жанра у Рембрандта (1956), небольшие, популярного характера книги о Рембрандте (1956) и Вермеере (1964, переиздана в 1983). Для «Всеобщей истории искусств» был написан общий очерк развития голландского искусства, через некоторое время дополненный и вышедший отдельной книгой в серии «Очерки истории и теории изобразительных искусств» [9].

Следующий этап связан с включением голландского материала в контекст ключевых культурно-исторических и эстетических проблем всего западноевропейского искусства XVII в. Одной из таких проблем для Ротенберга являлась специфика стиля как основополагающей формы существования пространственных искусств и сложившейся рядом с ним внестилевой линии художественного процесса. Голландская школа со множеством локальных центров, с жанровой дифференциацией и рынком предметов искусства, с небывалым ранее охватом явлений действительности стала объектом анализа в контексте возникновения и эволюции внестилевой линии. Данная концепция изложена ученым в книге «Западноевропейское искусство XVII века», изданной в 1971 г. в серии «Памятники мирового искусства».

Третий этап — возвращение на новом аналитическом уровне к творчеству Рембрандта и Вермеера в монографии 1989 г. о тематических принципах в западно-

европейской живописи XVII в. [10]. Изменение тематической структуры искусства выступает у Ротенберга как следствие фундаментальных мировоззренческих изменений и, в свою очередь, как фактор трансформации принципов эстетического отражения реальности и преобразования системы изобразительно-выразительных средств живописи.

В дальнейшем профессиональные занятия ученого оказались обращены к искусству Средневековья. Однако в 2003 г. была напечатана его большая статья о картине Вермеера «Искусство живописи» — замечательный образец того, как посредством анализа одного произведения можно раскрыть магистральные художественные тенденции эпохи [11].

Как видим, искусствоведческая деятельность Ротенберга началась с голландской тематики, и по мере расширения его научных интересов, в которых в 1950–1960-х годах все большая доля стала принадлежать итальянскому Возрождению, эта тема оставалась для него одной из ведущих. Проблематика его исследований о голландской школе эволюционировала в соответствии с общим развитием историко-искусствоведческих и теоретических воззрений ученого.

Первоначально Ротенберг планировал посвятить диссертационное исследование творчеству Яна Вермеера. Желание начинающего искусствоведа заниматься именно этим мастером окрепло благодаря его знакомству в оригинале с двумя полотнами художника из Дрезденской галереи, когда ее коллекции находились в Советском Союзе. С 1944 г. Ротенберг был сотрудником Государственного музея изобразительных искусств (ГМИИ) им. А. С. Пушкина [12, с. 216] и непосредственно работал с хранившимися в музее дрезденскими сокровищами. Эти картины — «Сводня» и «Девушка с письмом у открытого окна», близкие по времени создания, демонстрируют разные грани дарования дельфтского мастера. Неслучайно Вермеер стал одним из любимых «героев» исследователя, что обусловлено как особым положением мастера в истории голландской школы, так и силой испытанного Ротенбергом личного эстетического переживания от встречи с его живописью, причем не в музейных залах, а «запросто», словно с глазу на глаз.

Однако тему о Вермеере сочли слишком узкой для диссертационной работы и не утвердили. К тому же конец 1940-х годов, когда Ротенберг поступил в аспирантуру, был временем кампании против космополитизма, и западноевропейская тематика вообще воспринималась неодобрительно. Вместо монографического исследования он подготовил обширный труд, охватывающий и выдающихся мастеров, и более скромных [13]. Постановка темы и выбор материала в данном случае не могли вызвать непреодолимых возражений. Бытовой жанр — одно из высших и наиболее самобытных достижений голландского искусства — давал возможность говорить о социальных факторах в художественной жизни, а проблематика реализма имела тогда первостепенное значение для советского искусствознания. В реализме видели вершинную точку в развитии искусства, и наследие разных эпох и стран рассматривалось под этим углом зрения. Если не выходить за пределы XVII в., можно привести в качестве примеров исследование ленинградского искусствоведа Т. П. Знамеровской о реалистических и народных основах творчества Х. Рибера (1955) или монографию Б. Р. Виппера о становлении реализма в голландской живописи (1957). Тем самым Ротенберг присоединился к характерной для науки того времени тенденции.

Его обращение к творчеству Рембрандта и современников также лежит в русле определенной научной традиции. Отечественное рембрандтоведение, зародившееся во второй половине XIX в., в 1930-х годах пережило подъем, чему способствовал очередной юбилей со дня рождения художника [14]. Идеологическая ситуация в данном случае не стала препятствием для появления серьезных исследований. Значимый вклад в изучение и популяризацию наследия Рембрандта представляют монографии В. М. Неужиной (1935) и М. В. Доброклонского (1937), статьи В. Н. Лазарева о своеобразии портретного творчества мастера, Ш. Розенталь на тему «Рембрандт и Возрождение», А. А. Сидорова — о графическом языке художника, М. В. Доброклонского — о коллекции рисунков мастера в Государственном Эрмитаже. Советское искусствознание, опираясь на весь накопленный к тому времени зарубежный опыт, стремилось выработать свой взгляд на творчество Рембрандта и его историческое место в мировой культуре и подчеркивало реалистические и гуманистические (в широком смысле интереса к личности, веры в благородство и созидательные возможности человека) основы творческого метода великого голландца.

Написание диссертации стало для Ротенберга подлинной школой профессионального мастерства, вооружившей его обширнейшими фактическими знаниями и сформировавшей умение сочетать проблемный подход с вниманием к индивидуальности каждого художника. Виппер в эти же годы целенаправленно занимался голландским искусством, результатом чего явились две его монографии [15; 16], ставшие новым словом в мировой науке, так что интересы учителя и ученика взаимно и плодотворно пересекались. Роль Виппера в становлении Ротенберга как исследователя классического западноевропейского искусства сложно переоценить, однако это не означает, что ученик, всегда с глубокой признательностью писавший о наставнике, всего лишь двигался вслед за ним. Виппер и Ротенберг — представители двух следующих друг за другом этапов в развитии отечественной науки об искусстве.

Отмечавшееся в 1956 г. 350-летие со дня рождения Рембрандта выступило катализатором новой волны интереса к художнику. Состоялась масштабная выставка его произведений, где кроме работ, хранящихся в Эрмитаже и ГМИИ им. А. С. Пушкина, демонстрировалось несколько картин из Рейксмузеума и Роттердама [17]. Были опубликованы статьи В. Ф. Левинсона-Лессинга, И. В. Линник, В. Н. Вольской, Е. И. Ротенберга, уточняющие атрибуционные данные о работах мастера либо предлагающие новый взгляд на значимые аспекты его творчества.

Предметом анализа Ротенберг избрал проблему исторического жанра в живописи Рембрандта [18]. Речь идет об историческом жанре не в тех широких границах, как его понимали в XVII столетии, а в современном значении термина как изображения реальных или легендарных событий прошлого. Такой тип исторической картины был слабо развит в Голландии, и ученый объясняет это сосредоточенностью художников на показе частного быта и тем, что многие мастера решали узкие творческие задачи. Он подчеркивает, что в данном социокультурном окружении широта интересов Рембрандта становится особенно интересной и уникальной. В статье рассматриваются два полотна художника — «Ночной дозор» (Амстердам, Рейксмузеум) и «Заговор Цивилиса» (Стокгольм, Национальный музей). Первое из них Ротенберг определяет как полупортретный/полужанровый образ, близко

стоящий по своей концепции к исторической картине. В наследии Рембрандта — это единственный прямой отклик на современность, лишенный религиозной или мифологической оболочки; в голландской живописи середины столетия — единственная попытка воплотить героический образ современности.

О «Ночном дозоре» к тому моменту было написано немало, и мнения критиков и исследователей подчас носили весьма противоречивый характер. Еще Эжен Фромантен в «Старых мастерах» (изданы в 1876 г.), подвергнув картину тщательному, буквально «анатомическому» разбору, нашел в ней множество несообразностей и недостатков и увидел неудачное совмещение трезвого реализма и фантастичности. Для Фромантена это тем более неприятно, что, по его мнению, талант Рембрандта имел две грани — реалиста и визионера, и успех сопутствовал художнику тогда, когда он всецело отдавался одной из них. Ротенберг, напротив, говорит о продуманной образной концепции «Ночного дозора», поскольку нарушение устоявшихся традиций группового портрета вызвано здесь не прихотью автора, а желанием ввести в образ национально-героическое начало. Недочеты же, свойственные произведению, легко объясняются новаторским решением, стремлением насытить композицию активным действием и тем, что «уровень мастерства художника еще не вполне соответствует значительности его замысла» [18, с. 46].

Живописное убранство амстердамской ратуши, частью которого должен был стать «Заговор Цивилиса», Ротенберг оценивает как неудачную — в силу ее чисто академического характера — попытку создать искусство высокого общественного звучания. В рамках академизма, по его мнению, иной, положительный, результат был невозможен, и «только Рембрандт создал произведение, отвечавшее требованиям положенной в его основу высокой патриотической идеи» [18, с. 49]. По мнению ученого, и «Ночной дозор», и «Заговор Цивилиса» являются примерами того, как общественная обстановка препятствует полной реализации колоссальных возможностей художника. Обращение Рембрандта к историческому жанру предстает одновременно закономерным и исключительным, при этом оно не получило продолжения по причине отсутствия необходимых общественных условий.

Широкой аудитории адресована вышедшая в том же году небольшая книга Ротенберга о Рембрандте [19]. Учитывая крайне ограниченный объем текста, автор выстраивает свое изложение как анализ немногих, тщательно отобранных произведений, складывающихся в цепочку взаимосвязанных художественных явлений, и тем подводит читателя к пониманию главных черт творческой индивидуальности художника. Порой эти произведения получают почти афористичные по меткости и краткости определения: портрет Брейнинга — «воплощение непрерывного внутреннего потока мысли и чувства», образ отца в эрмитажном «Возвращении блудного сына» — «предел чувств, который может выдержать человеческое сердце» [19, с. 35, 44]. В целом на страницах книги создан образ художника трагической, но прекрасной судьбы. Вслед за своими предшественниками, советскими искусствоведами, автор подчеркивает демократизм и гуманистические основы творчества Рембрандта, являющегося «вершиной голландского реализма» [19, с. 9].

Особенностью книги «Искусство Голландии XVII века» [9], изданной в 1971 г. и представляющей собой дополненный текст из тома IV «Всеобщей истории искусств», является то, что автор освещает не только живопись, но и архитектуру, пластику, декоративно-прикладное искусство. Если главу о скульптуре, умещаю-

щуюся всего лишь на нескольких страницах, вряд ли можно назвать удачной из-за ее чрезмерной краткости, то разделы об архитектуре и художественных ремеслах заслуживают того, чтобы подробно остановиться на взглядах автора на эти виды голландского искусства. До сих пор архитектуре и Северных, и Южных Нидерландов в российской искусствоведческой литературе почти не уделено внимания. Ротенберг подчеркивает, что за внешней скромностью голландских построек, которая и является причиной недооценки зодчества этой страны, стоят важные достижения, подчас опережающие свое время. Главное из них — «столь необычный для эпохи примат функционального начала над всеми остальными слагаемыми архитектурного образа» [9, с. 11]. Сама утилитарность в лучших созданиях голландских архитекторов приобретает эстетическую и идейную значимость, выражая «ощущение власти человека над природными стихиями, напряженный ритм жизни, деятельный дух» [9, с. 27], традиционные для страны общественные ценности.

Объем текста исключает сколь-либо подробный анализ отдельных памятников, и все же автору удалось раскрыть на этих страницах эволюцию голландского зодчества от яркой национальной самобытности харлемских Мясных рядов до французских воздействий последней трети столетия, примером которых может служить замок в Миддахтене. Историю голландской архитектуры Ротенберг рассматривает в соответствии с тремя периодами, традиционно выделяемыми относительно развития изобразительного искусства этой страны. Примерно до 1640 г. длился ранний этап, связанный с традициями XVI в. и использованием преимущественно национальных форм. На стадии зрелости в 1640–1660-х годах ведущее положение занял классицизм, и, наконец, поздний этап, охватывающий последние три десятилетия, как и в живописи, был временем возрастания зависимости от иностранных образцов.

Принципиально важна оценка Ротенбергом голландского классицизма как явления, достойного занять место в ряду основных свершений всей западноевропейской архитектуры XVII в. Не отрицая, что некоторые произведения «несут на себе отпечаток известной упрощенности», исследователь подчеркивает, что «первые сооружения в полностью сложившихся классицистических формах возникают в Голландии уже в 1630-х гг.» [9, с. 19, 18], то есть раньше, чем во Франции и Англии. Как выдающиеся образцы голландского классицизма рассматриваются амстердамская ратуша, Триппенхёйс, гаагский Маурицхёйс. Уделено также внимание особенностям жилой застройки, комплексам торговых компаний, складским зданиям.

В дальнейшем изучение северонидерландского зодчества XVII в. не получило сколь-либо активного продолжения в отечественном искусствознании. Единственная монографическая работа по этой теме — кандидатская диссертация М. Б. Кравчунас (2011) [20] о стилевых тенденциях в жилой застройке Амстердама конца XVI — XVII в. Автор рассматривает вопросы градостроительства, специфику архитектурных форм, убранство интерьера, но, будучи ограничен локальными рамками и только одной отраслью архитектуры, не ставит перед собой задачи всестороннего освещения голландского зодчества.

В главе о декоративно-прикладном искусстве Ротенберг кратко описывает характер мебели, особенности стеклоделия и обработки благородных металлов, несколько подробнее останавливается на производстве фаянса (изразцов и посуды). Основное достижение художественных ремесел в Голландии он видит не в созда-

нии единичных выдающихся произведений, а в «расширении сферы потребителей», «своеобразной демократизации тех видов искусств, которые связаны с бытом» [9, с. 209–10], в стабильно высоком уровне продукции, предназначенной не для парадного дворцового интерьера, а для повседневной городской жизни. Эта мысль проста, но имеет для изучения голландского прикладного искусства значение методологическое: коль скоро речь идет не об отдельных выдающихся мастерах и единичных уникальных предметах, то и исследоваться произведения должны в их бытовых взаимосвязях, как элементы интерьерного комплекса. Именно такой подход лежит в основе недавних отечественных работ по этой теме: диссертации Ю. Б. Павловой о национальной своеобразии интерьера голландского городского дома (2009) [21] и прошедшей в 2016 — начале 2017 г. в ГМИИ им. А. С. Пушкина выставке «Искусство жить», организаторы которой стремились наглядно продемонстрировать эстетические принципы, характерные для предметно-пространственной среды бюргерского быта [22].

Обзор голландской живописи Ротенберг начинает с краткой характеристики социальных факторов (сложение рынка, зависимость художника от преобладающих в обществе вкусов), отмечает существование ряда локальных художественных центров, жанровую дифференциацию, узкую специализацию большинства мастеров. Анализируя период становления национальной школы (1609–1640), он подчеркивает, что «новые прогрессивные тенденции уже при своем возникновении вынуждены прокладывать себе путь в упорной борьбе с консервативными течениями, сложившимися еще в конце XVI в.» [9, с. 44], то есть с маньеризмом и академизмом. Из всего многообразия линий развития, то параллельных, то пересекающихся, то враждебных, автора интересуют, разумеется, тенденции новаторские и национальные по своей сути. Поэтому он посвящает Ф. Хальсу весьма подробный монографический очерк, говорит о новизне бытового жанра, среди пейзажистов выделяет Я. ван Гойена, С. ван Рейсдаля и в особенности Г. Сегерса — «крупнейшего мастера ранней эпохи голландского пейзажа» [9, с. 70], стоящего особняком среди современников в силу своего стремления создавать синтетические картины природы. Своеобразие натюрмортов раскрыто на примере произведений П. Класа и В. Хеды. Наконец, живопись на религиозные и мифологические сюжеты «оказалась самым отсталым жанром», однако «новые реалистические искания постепенно пробивали себе дорогу и в этой области живописи» [9, с. 72–3].

Параграф о периоде расцвета (1640–1660-е гг.) открывается очерком о Рембрандте, где автор разворачивает довольно подробный анализ произведений, характерных для каждого этапа эволюции мастера. Много внимания Ротенберг уделяет мастерам бытового жанра — А. ван Остаде, Г. Терборху, Я. Стену, Г. Метсю, — отмечая как небывалую ранее широту охвата ими реальной действительности и раскрытую в их произведениях «поэзию самых обыденных явлений повседневной жизни», так и ограниченные стороны, связанные с преобладанием сцен частного быта и «суженной образной трактовкой» [9, с. 148, 150]. Особенно интересными представляются страницы, посвященные К. Фабрициусу, чье творчество рассматривается как начало процесса расширения и углубления возможностей бытового жанра, и Э. де Витте, принадлежавшему «к группе художников, которые остались на позициях реализма, когда господствующие вкусы и художественная мода резко изменились» [9, с. 171]. «Впечатление силы, внутренней мощи резко вы-

деляет жанровые картины де Витте (речь идет о рыночных сценах. — С. А.) среди произведений других голландских жанристов, более узких по замыслу и решенных в интимных камерных формах» [9, с. 176]. Иную — лирико-созерцательную — линию в бытовом жанре автор рассматривает на примере живописи П. де Хоха и, конечно же, Вермеера. Более кратко и схематично охарактеризованы в книге пейзаж и натюрморт середины столетия.

Среди художников позднего этапа голландской школы Ротенберг особо выделяет Арта де Гельдера, который «глубже других воспринял особенности живописного метода Рембрандта и пытался следовать им даже в своих работах начала XVIII столетия» [9, с. 207], однако и он не избежал общего упадка и отхода от реалистической традиции. В целом этот заключительный этап голландского золотого века описан весьма обобщенно, и в числе упадочных явлений оказались и работы А. ван дер Верфа, и «мертвые букеты» Я. ван Хейсума, и «мелочно выписанные городские виды» Я. ван дер Хейдена (с последним утверждением хотелось бы поспорить, поскольку произведения ван дер Хейдена достойно продолжают национальную традицию пейзажа).

Книга 1971 г. с точки зрения методологии и структуры текста остается в рамках традиционного подхода, базирующегося на хронологической последовательности описания и на жанрово-тематическом и стилистическом принципах классификации художественных явлений. Эта традиционность ничуть не умаляет достоинств издания. Более того, работа над общим очерком голландского искусства способствовала выходу ученого на новый уровень историко-теоретических обобщений, достигнутый им в монографии «Западноевропейское искусство XVII века» (1971) [23]. Этот труд по праву следует оценить как революционный, содержащий новый взгляд на культуру изучаемой эпохи.

Центральной темой исследования стал стиль как форма исторического бытия пространственных искусств, форма выражения присущих тому или иному времени художественных идеалов. По Ротенбергу, процесс становления стиля можно представить в виде схемы: общественно-политические и экономические условия формируют определенные типы личности, мировоззрения и эстетические идеалы, воплощаемые затем в конкретных пластических формах. Отсутствие в Западной Европе XVII в. единого художественного идеала породило множество творческих концепций, «которые в конечном счете сводятся к трем основополагающим образным принципам — барокко, классицизму и вневстилевой линии» [23, с. 38].

Несколько раньше, в 1966 г., попытку описать специфику искусства XVII в. предприняла Т. П. Знамеровская, которая для классификации художественных тенденций эпохи также использовала три категории: барокко, классицизм, реализм [24]. Решающую роль в художественном процессе она отводила социальным факторам. Ротенберг, не отрицая значения последних (например, республиканско-буржуазной идеологии и кальвинистского учения как условий для интенсивного развития в Голландии бытового жанра), все же говорит о более сложных, не столь прямолинейных отношениях между искусством и исторической реальностью, большее внимание отдает духовно-мировоззренческим аспектам. Он избегает пользоваться понятием «реализм», очевидно, по причине его теоретической расплывчатости. Можно ли назвать реалистическими библейские образы Рембрандта или античные сюжеты у Веласкеса? «Реализм» и «вневстилевая линия» в его понимании — не си-

нонимичные термины, хоть последняя и вбирает в себя многообразные и многочисленные реалистические искания, свойственные эпохе.

Теория Ротенберга встретила как признание, так и возражения коллег. Например, Ю. К. Золотов полагал, что «не дала позитивного решения и известная попытка вывести за рамки стиля все, что не-барокко и не-классицизм» [25, с. 190]. Считая стиль категорией формы и отрицая существование внестилевых способов художественного выражения, он тем не менее не дал ответа, чем же все-таки является все то, что не укладывается в рамки барокко и классицизма.

Ротенберг рассматривает внестилевую линию не как однородное течение, а как совокупность самых разнообразных явлений, общими качествами которых выступают выход за границы стилевого мышления, взгляд на реальность, базирующийся на приоритете природы, преобладание станковых форм. Соседство, соперничество, а порой и взаимодействие двух систем творческой деятельности способствовало раскрытию их художественных ресурсов и вместе с тем в исторической ретроспективе позволяет яснее увидеть ограниченные стороны обеих. Отсюда вывод: «очевидно, что если в условиях Голландии и Испании наиболее глубоким выражением прогрессивных тенденций эпохи явилось творчество мастеров внестилевой линии, то в условиях Фландрии таким выражением была живопись барокко, а во Франции — классицизма» [23, с. 70].

В рамках внестилевого подхода Ротенберг выделяет и описывает несколько творческих концепций: 1) караваджистскую; 2) концепцию голландской бытовой картины с преобладанием спокойной повествовательности либо с юмористической окраской при максимально достоверно переданной предметной среде; 3) авторские концепции Рембрандта и Веласкеса. «Основная тема Рембрандта — человеческая жизнь в ее решающих моментах, понятая в первую очередь как духовная эволюция личности» и воплощенная в «собирательных образах широкого охвата», построенных на драматичных коллизиях чувств и этических принципов. И далее: «Особенность рембрандтовской концепции составляет... единство обобщающих факторов с использованием всего богатства аналитических возможностей живописи» [23, с. 80–1].

Интересный взгляд предлагает Ротенберг на проблему иносказательного морально-назидательного подтекста в голландском бытовом жанре, оживленно дискутирующуюся в науке до сих пор. Если в XIX — начале XX в. в произведениях голландских жанристов видели только правдивое отражение реальности, то в середине XX в. Ш. де Тольнай и Э. Пановский заговорили о символизме в живописи нидерландского Ренессанса, и вслед за ними исследователи в подобном ракурсе начали рассматривать также искусство XVII в. Это позволило обнаружить разносторонние связи реалистических образов с эмблематикой, литературными источниками, социально-религиозными идеями. Открылись широкие перспективы для иконологической интерпретации голландской живописи и графики. Новая концепция нашла как многочисленных сторонников, среди которых первое место занимают голландские искусствоведы во главе с Э. де Йонгом, так и не менее убежденных противников. Из числа последних наиболее последовательная и детально разработанная концепция голландского искусства в его отношении с природой и миром идей принадлежит американскому искусствоведу С. Альперс (*The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, 1983), которая считает голландское искусство описательным, эмпирическим, не содержащим скрытых смыслов.

Ротенберг в этом вопросе придерживается золотой середины, не отвергая иконологического подхода, но и не абсолютизируя его. По мнению ученого, наличие иносказательного подтекста есть следствие незавершенной «тематической эмансипации» бытового жанра, когда привнесение в образ реальности дополнительных аспектов — аллегорических, морально-назидательных — выступает как «некая санкция, оправдывающая обращение к данному мотиву реальной действительности, вносящая в круг образов повседневности идею более «высокого» порядка» [23, с. 87]. Это «оправдание реальности» осталось в наследство от искусства XV–XVI вв., в котором бытовые сюжеты еще не обрели самостоятельности. Вместе с тем Ротенберг далек от мысли о том, что дидактико-аллегорический подтекст составляет сущность голландской жанровой живописи, и подчеркивает, что во многих произведениях он вообще не улавливается, в других же «составляет лишь некоторое наслоение на более общей основе, отмеченной... глубоким чувством правды реальной действительности» [23, с. 88].

Ротенберг рассматривает бытовой жанр как «главный путь к внемифологическому типу сюжетной картины» [23, с. 90] в европейской живописи и выделяет в его эволюции два этапа, границей между которыми служит середина XVII в. Специфика первого этапа заключается в том, что бытовая картина развивается параллельно с мифологической¹, уступая последней в глубине содержания. На втором этапе складывается новая, более сложная, концепция жанрового образа, которую Ротенберг именует постмифологической.

Ее своеобразие состоит в большей, сравнительно с предшествующей стадией, образной многогранности картины, чему соответствует большая сложность изобразительного языка. Ротенберг пишет: «Вместо характерного для традиционного типа голландской жанровой картины изображения отдельного эпизода или дробно детализированного повествования художник воплощает в картине образ более целостного порядка, в котором человек и окружающая его среда образуют подобие своеобразного микрокосма, имеющего свою четкую и завершенную пространственную структуру». На смену активному действию приходит поэтически-созерцательное настроение, переданное «средствами композиционной архитектоники и колористической выразительности» [23, с. 95].

Основоположниками данной концепции стали К. Фабрициус и Я. Вермеер, с успехом начавшие творческую деятельность в сфере мифологической тематики, но оставившие ее ради бытового жанра. Исследователь видит здесь не частный факт биографии художников, а симптом времени, когда «в момент наивысшего подъема мифологической картины появляются первые признаки переноса магистральной линии художественной эволюции на внемифологические формы сюжетной композиции» [23, с. 94].

Соотношение мифологического и немифологического комплексов сюжетов в европейском искусстве XVII в. стало главной проблемой в дальнейших исследованиях Ротенберга, завершившихся созданием фундаментальной монографии «Западноевропейская живопись 17 века. Тематические принципы» (1989) [10]. По мере

¹ В это понятие ученый включает не только мифы классической древности, но и христианские сюжеты, т. е. речь идет об особом типе мировосприятия на основе комплекса религиозно-мифологических представлений.

работы над книгой ее разделы, посвященные крупнейшим мастерам эпохи, публиковались в виде отдельных статей.

Для Ротенберга понятие тематики не тождественно сюжетному репертуару, преобладающему на том или ином этапе истории искусства; оно связано со специфическими методами претворения реальности в художественные образы. Тем самым вопрос о «тематических принципах» великих мастеров от Караваджо до Вермеера тесно смыкается с проблемами традиции и новаторства, преемственности XVII в. по отношению к Ренессансу и, в свою очередь, влияния на дальнейший ход развития искусства, с проблемой индивидуальности художника и надличностных закономерностей духовной эволюции. Возникновение и упрочение немифологической тематики рядом с традиционной мифологической линией, сохранявшей свою творческую силу и привлекательность для художников, выступает как важный фактор, открывающий новые горизонты европейской художественной культуры.

Две главы монографии посвящены Рембрандту и Вермееру. Творчество обоих мастеров Ротенберг рассматривает под углом того, как соотносятся внестилевое мышление и немифологический комплекс тематики. Казалось бы, эти два эпохальных завоевания XVII в. должны «идти в ногу» друг с другом, однако реальная ситуация была гораздо сложнее. Наглядный тому пример — искусство Рембрандта, «который, входя в ряд наиболее выдающихся представителей внестилевой линии, был одновременно одним из самых ярких выразителей мифологической формы тематического мышления» [10, с. 149]. Более того, Ротенберг говорит об «имманентном мифологизме» Рембрандта как творческом методе его сюжетных живописных композиций, позволяющем любые реальные наблюдения возвысить до уровня подлинной драмы или лирики². При этом художник качественно преобразует сюжеты и античного, и библейско-евангельского круга, перенося миф «в сферу человеческого духа» и делая героем произведений конкретного человека, не скованного определенным пластическим идеалом. В таком сближении мифа и реальности исследователь видит залог плодотворности творческой концепции Рембрандта и вместе с тем ее историческую ограниченность: паритет между мифом и наполняющими его элементами действительности не мог сохраняться долго, и следующим шагом должен стать отказ от мифологизации как обязательного фундамента художественного образа. При взгляде с таких позиций Рембрандт оказывается на середине изменений художественного мышления. Ему предшествуют Рубенс и Пуссен, у которых неразделимы стилевое мышление и мифологическая тематика, за ним же стадильно следуют Веласкес и Вермеер — представители внестилевой линии, преодолевшие рамки «имманентного мифологизма».

Вермеера Ротенберг определяет как первого и единственного из великих живописцев XVII в., чье образное мышление лежало преимущественно вне рамок мифа и реализовывалось в форме жанровой картины постмифологического типа. Творчество мастера предстает как заключительный этап всей тематической эволюции европейской живописи XVII в.

Ротенберг разрушает несколько стереотипов, сложившихся в восприятии Вермеера искусствоведами. Во-первых, он против тенденции рассматривать творче-

² Подчеркнем, что анализ Ротенберга не затрагивает рисунков и офортов мастера. Ученый сам делает оговорку, что графика Рембрандта в ряде случаев развивается по иным законам, чем его живопись.

ство художника как явление обособленное, как «неожиданное ответвление от общего художественного потока, как оазис покоя и чистой красоты в бурном и противоречивом процессе развития европейской живописи 17 столетия» [10, с. 238]. Такое положение дел происходит, по его мнению, от недооценки глубины образных замыслов мастера и акцента на формальном совершенстве его работ. В действительности творчество художника находится на магистральных путях художественно-исторического процесса и подчиняется важнейшим закономерностям эпохи. Именно такой закономерностью было предопределено то, что Вермеер, быстро пройдя фазу становления и попробовав свои силы и в бытовых, и в античном, и в христианском сюжетах, всецело отдал предпочтение жанровой живописи, создав постмифологический тип отражения реальности.

Во-вторых, Ротенберг оспаривает попытки сближения творчества Вермеера с классицизмом, даже в тех случаях, когда речь идет о моментах внешнего сходства, а не о мировоззренческом родстве. Встречающийся в литературе термин «вермеровский классицизм» он считает искусственным и неверным по сути, поскольку для дельфтского мастера характерно не следование какой-либо эстетической норме, а «утверждение реальности в ее собственных непреобразованных формах» [10, с. 247].

Вместе с тем Ротенберг не разделяет и мнения тех, кто полагает, будто специфика творческого метода Вермеера определяется отсутствием у него воображения. Дело в том, что Вермеер принадлежал к новому, сформировавшемуся в русле внестилиевой линии типу художника — «к живописцам видения, в решениях которых акцент ставится не на сюжетных факторах... а на непосредственной содержательной и пластической выразительности воплощаемых мотивов реальности» [10, с. 249]. Натура у него всегда организована творческой волей, но воображение художника действует в сфере выработанной им образной концепции.

Сущность этой концепции Ротенберг формулирует как «неуклонное тяготение к образному синтезу» [10, с. 243], выражающему представление о мире как целостности через определенную «формулу синтеза» — тип жанровой картины с одним или двумя-тремя персонажами, замкнутым пространством интерьера, архитектурно-ясно скомпонованными и тщательно воспроизведенными предметами обстановки. Вермеер иногда выходил за границы этой формулы, достигая выдающихся творческих результатов, — таковы его «Уличка», «Вид Дельфты» или «Искусство живописи», — однако все же «стремление к синтезирующей целостности имеет у него явный перевес над тенденцией к жанровой разветвленности» [10, с. 244].

Ротенберга мало интересуют такие горячо обсуждавшиеся (и обсуждающиеся до сих пор) в западном искусствоведении вопросы, как аллегорический смысл образов Вермеера или использование художником для композиционных построений оптических приспособлений. Главная тема его исследования — взаимоотношения художника и природы, непосредственное отражение реальности и способы ее художественного преобразования, роль композиционной архитектуры и конкретных мотивов в раскрытии смысла картины. Ответ на эти вопросы ведет к объективному установлению исторического места мастера в искусстве его эпохи. Интерпретация Ротенбергом творчества Вермеера — новое слово в изучении наследия дельфтского живописца, представляющего более сложным, многогранным и значительным, чем оно воспринималось прежде.

Спустя годы Ротенберг вновь обратился к творчеству Вермеера и посвятил обширную статью полотну «Искусство живописи» из Художественно-исторического музея в Вене [11]. Этот текст — блестящий пример того, как всесторонний анализ одного выдающегося произведения может служить средством познания исторических закономерностей целой эпохи, а включение созданного художником образа в широкий духовно-эстетический контекст ведет к более сложному, многомерному прочтению картины. В случае с венским полотном такой подход более чем оправдан: «Искусство живописи» занимает совершенно особое место в наследии автора и вместе с тем в корне отличается от многих других работ голландской школы на тему «художник в своей мастерской». Вермеер дает возвышенную, небудничную трактовку сюжета, тогда как его коллеги стремились к бытописательски точному показу обстановки художнической мастерской и ее хозяина, сидящего за мольбертом или принимающего посетителей.

Отправной точкой размышлений Ротенберга является иконографический анализ. Что означают старинный костюм живописца, лежащая на столе скульптурная маска, географическая карта на стене? Он приходит к выводу о том, что традиционное восприятие произведения как аллегории неверно, потому что «особенности его образного строя далеко не совпадают с типологическими признаками аллегорического жанра даже в самом широком их значении» [11, с. 113]. Закономерным выглядит сопоставление картины с «Менинами» и «Пряхами» Веласкеса, где также имеет место синтез жизненной конкретности персонажей и запечатленной ситуации с многозначным идейным замыслом. Такое сравнение не только позволяет уяснить специфику вневещной линии на «постмифологическом» этапе ее развития, но и демонстрирует различия в творческом методе голландского и испанского мастеров.

«Искусство живописи» имеет все черты, характерные для зрелого Вермеера, — замкнутое интерьерное пространство, минимум действующих лиц, большое внимание к натюрмортным деталям, и вместе с тем образ нельзя назвать частным, бытовым. Ротенберг дает ему очень меткую дефиницию: «Тематическую основу вермеровского полотна составляет сама суть искусства живописи — чудо художественного преображения: происходящее прямо у нас на глазах перевоплощение в идеальный (в данном случае аллегорический) образ специально аранжированного натурального мотива» [11, с. 106]. Это «искусство, познающее самое себя».

Взгляды Ротенберга на творчество Яна Вермеера глубоко своеобразны и не имеют аналогов ни в зарубежной, ни в российской науке. Когда ученый обратился к наследию дельфтского мастера, в отечественном искусствознании вовсе не существовало традиции изучения его произведений, и единственной монографией о художнике на русском языке была небольшая книга В. Н. Лазарева 1933 года издания [26]. Российская историография творчества Вермеера крайне невелика по объему, и это обстоятельство наравне с глубиной и оригинальностью идей Ротенберга заставляет отнести к ним с самым пристальным вниманием, однако прямого продолжения в науке эти взгляды не получили. Сравнительно недавно увидел свет труд петербургского искусствоведа А. А. Дмитриевой, посвященный художнику и его современникам — дельфтским живописцам [27]. Исследовательница пошла по пути не столько концептуальных обобщений, сколько всестороннего и максимально полного анализа произведений Вермеера и большое внимание уделила —

что представляет особую ценность — проблематике, связанной с так называемой «дельфтской школой живописи».

Изучение голландского искусства XVII в. имеет в России долгую историю и в настоящее время остается одним из активно развивающихся разделов отечественного искусствознания. Оно берет свое начало во второй половине XIX в. вслед за возникновением на Западе научного интереса к голландскому золотому веку и во многом было обусловлено колоссальным количеством, разнообразием и художественными достоинствами произведений этой школы в российских собраниях. На этом первом этапе отечественной нидерландистики исследования были связаны с потребностями музейной практики, как работа А. И. Сомова по каталогизации западноевропейской живописи в Эрмитаже, либо с деятельностью коллекционеров, как то было у Д. А. Ровинского и П. П. Семенова-Тян-Шанского. С советское время складывающаяся научная традиция окрепла, расширились масштаб и тематика исследований, сформировалась целая плеяда специалистов, для кого голландское искусство стало главной сферой профессиональных занятий [28]. Основными результатами стали атрибуция и публикация музейных коллекций (Е. Ю. Фехнер, И. В. Линник, Ю. И. Кузнецов), монографии о жанрах, мастерах и отдельных сторонах их творчества (например, книги Ю. А. Тарасова о голландском пейзаже и натюрморте, К. С. Егоровой — о портретах Рембрандта, М. С. Сененко — о Франсе Хальсе). Трудам Ротенберга, как и его учителя Виппера, принадлежит уникальное место в российской историографии голландского искусства. Выделяясь комплексным подходом к проблематике, широтой охвата материала и насыщенностью выводов, они знаменуют собой два этапа в концептуальном осмыслении голландской живописи.

Для Виппера первоочередной задачей было показать процесс становления национальной специфики голландского искусства, многообразие путей его развития, жанровую дифференциацию, столкновение и взаимодействие старого и нового, исконно нидерландского и иностранного. В его монографиях проанализированы или хотя бы кратко охарактеризованы буквально все линии эволюции голландской школы и определено место в этом процессе множества мастеров, обрисована индивидуальность каждого из них. Подход Виппера можно обозначить как сочетание последовательного историко-хронологического описания процессов, образно-стилистического анализа произведений и классификации художественных явлений по идейно-эстетическим и стилистическим признакам.

Ротенберг сделал следующий шаг: соотнес голландское искусство с ведущими общеевропейскими культурно-художественными тенденциями и от описания и классификации перешел к постижению глубинной духовно-исторической и эстетической сущности творческих процессов. В этом прежде всего заключается новаторство его методологического подхода и конкретных суждений. Не забывая о глубоко национальной специфике голландской школы, он рассматривает искусство этой страны не замкнуто, обособленно, а как важный элемент в едином пространстве западноевропейской художественной культуры XVII в. Идеи ученого о параллельном существовании в данную эпоху стили и внестилевой линии, о мифологическом и немифологическом характере творческого мышления мастеров позволяют по-новому интерпретировать как творчество Рембрандта и Вермеера, так и других голландских мастеров независимо от их принадлежности к определенному локальному центру и жанровой специализации.

Голландское искусство предстает в работах Ротенберга не только в разноликом множестве творческих индивидуальностей, стилистических направлений и местных художественных традиций того или иного города, но как сложно организованная, сильно дифференцированная, однако сохраняющая свое единство историко-художественная целостность. (Именно поэтому монографические исследования он посвятил только Рембрандту и Вермееру, остальные же мастера фигурируют в его работах скорее как представители той или иной тенденции.)

В настоящее время и за рубежом, и в России изучение голландского искусства достигло столь высокого уровня, что предметом внимания специалистов становятся все более частные явления и вопросы. Думается, уже наступил момент, когда необходимо «подняться» над пестротой эмпирического материала и посмотреть на него целостным взглядом; очевидно, в недалеком будущем искусствоведение вновь обратится к созданию проблемно-обобщающих трудов широкого охвата. Идеи Ротенберга, безусловно, способны послужить одним из методологических оснований для подобного синтеза.

Литература

1. Свидерская, Марина. “Е. И. Ротенберг — историк искусства”. В кн. Ротенберг, Евсей. *Искусство Италии 16–17 веков. Микеланджело. Тициан. Караваджо. Избранные работы*, 7–19. М.: Советский художник, 1989.
2. Свидерская, Марина. “Он человек был, человек во всем... (Памяти Е. И. Ротенберга)”. *Искусствознание*, no. 1–2 (2012): 8–27.
3. Ротенберг, Евсей. *Искусство романской эпохи. Система художественных видов*. М.: Индрик, 2007.
4. Ротенберг, Евсей. *Искусство готической эпохи. Система художественных видов*. М.: Искусство, 2001.
5. Чаковская, Лидия. “Беседы с Е. И. Ротенбергом”. *Искусствознание*, no. 1–2 (2012): 28–48.
6. Чаковская, Лидия. “Беседы с Е. И. Ротенбергом”. *Искусствознание*, no. 3–4 (2013): 492–524.
7. Акимов, Сергей. “Проблемы художественно-исторического процесса в западноевропейском искусстве XVII столетия в российской науке 1960–2010-х годов”. В сб. *Национальное: характер, идея, культура и самоидентификация личности в историческом развитии. Тема отцов и детей в работе литературно-мемориальных музеев*, 216–25. Н. Новгород: ИП Гладкова О. В., 2016.
8. Акимов, Сергей. “Рембрандт в исследованиях Е. И. Ротенберга”. В кн. *Парадигмы культурной памяти и константы национальной идентичности. Коллективная монография*, под ред. Татьяны Шарыпиной и др., 409–19. Н. Новгород: Нижегород. гос. ун-т, 2020.
9. Ротенберг, Евсей. *Искусство Голландии XVII века*. М.: Искусство, 1971.
10. Ротенберг, Евсей. *Западноевропейская живопись 17 века. Тематические принципы*. М.: Искусство, 1989.
11. Ротенберг, Евсей. “Картина Яна Вермера Делфтского ‘Искусство живописи’”. В сб. *Из истории классического искусства Запада. Сборник статей по материалам конференции, приуроченной к 80-летию заведующего Отделом классического искусства Запада доктора искусствоведения Е. И. Ротенберга*, под ред. Марины Свидерской, 96–133. М.: Эпифания, 2003.
12. Ротенберг, Евсей. *Искусство Италии 16–17 веков. Микеланджело. Тициан. Караваджо. Избранные работы*. М.: Советский художник, 1989.
13. Ротенберг, Евсей. “Реалистические основы голландского искусства эпохи расцвета: Рембрандт и мастера жанровой живописи”. Автореф. дис. канд. иск., Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, 1956.
14. Акимов, Сергей. “Рембрандт в публикациях советских искусствоведов 1930-х годов”. В сб. *Ценностные приоритеты и гражданская активность: рефлексии и реализация в науке, литературе и искусстве — от эпохи Н. А. Добролюбова до современности*, под ред. Галины Дмитриевской и Владимира Строецкого, 159–70. Н. Новгород: Гладкова О. В., 2018.

15. Виппер, Борис. *Становление реализма в голландской живописи XVII в.* М.: Искусство, 1957.
16. Виппер, Борис. *Очерки голландской живописи эпохи расцвета.* М.: Искусство, 1962.
17. Виппер, Борис, ред. *Выставка произведений Рембрандта и его школы в связи с 350-летием со дня рождения. Путеводитель.* М.: Искусство, 1956.
18. Ротенберг, Евсей. “Проблема исторической картины в творчестве Рембрандта”. *Искусство*, no. 6 (1956): 42–50.
19. Ротенберг, Евсей. *Рембрандт Гарменс ван Рейн. К 350-летию со дня рождения.* М.: Советский художник, 1956.
20. Кравчунас, Мария. “Основные стилевые тенденции в голландской архитектуре конца XVI — XVII в.: на примере жилой застройки Амстердама”. Автореф. дис. канд. иск., Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 2011.
21. Павлова, Юлия. “Национальное своеобразие интерьера голландского бюргерского дома XVII столетия”. Дис. канд. иск., Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 2009.
22. Садков, Вадим, ред. *Искусство жить. Интерьер бюргерского дома в Голландии эпохи расцвета. Каталог выставки. ГМИИ им. А. С. Пушкина. 10 октября 2016 — 10 января 2017.* М.: ABCdesign, 2016.
23. Ротенберг, Евсей. *Западноевропейское искусство XVII века.* М.: Искусство, 1971.
24. Знамеровская, Татьяна. “К вопросу об особенностях и историческом месте XVII века в развитии западноевропейской культуры”. *Вестник Ленинградского университета, Серия истории, языка и литературы*, no. 20/4 (1966): 65–76.
25. Золотов, Юрий. “Парадоксы стиля в XVII веке”. *Вопросы искусствознания*, no. 2–3 (1994): 188–95.
26. Лазарев, Виктор. *Ян Вермеер Дельфтский.* М.: ОГИЗ; Гос. изд-во изобр. искусств, 1933.
27. Дмитриева, Анна. *Ян Вермер и делфтская живопись середины — второй половины XVII века.* М.: Квадрига, 2017.
28. Акимов, Сергей. “Искусство Голландии XVII столетия в советском искусствознании: динамика научных исследований”. В кн. *Диалоги о культуре и искусстве. Материалы XII Всероссийской научно-практ. конф. (с международным участием). Пермь, 12–14 октября 2022 г.*, отв. ред. Анастасия Лисенкова, 55–63. Пермь, 2022.

Статья поступила в редакцию 12 мая 2022 г.;
рекомендована к печати 10 мая 2023 г.

Контактная информация:

Акимов Сергей Сергеевич — канд. искусствоведения, доц.; ss.akimov@mail.ru

The 17th Century Dutch Art in E. I. Rotenberg’s Studies

S. S. Akimov

A. S. Pushkin School of Arts and Crafts “Izograph”,
11, ul. Ulyanova, Nizhny Novgorod, 603005, Russian Federation

For citation: Akimov, Sergey. “The 17th Century Dutch Art in E. I. Rotenberg’s Studies”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 13, no. 3 (2023): 413–431. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.302> (In Russian)

The contribution of Evsei Rotenberg to the studies in history of the 17th century Dutch art is analyzed in this article. Investigations in Dutch art of the Golden Age were one of the main lines in scientific interests of Evsei Rotenberg, great specialist in classical West-European art, during all his activity. He also wrote about Italian Renaissance, especially Michelangelo and Titian, and about the most important esthetic and creative problems and tendencies of the 17th century art, the greatest masters of this epoch. The paper highlights his evolution as a

researcher from point of view subjects and methodology of studies, analyzes the conceptual ideas explaining the specificity of the Dutch art, shows their place in Russian scientific tradition and their significance for the further development of art historian science. His professional formation was held under guidance of Prof. B. R. Vipper in Moscow University and in post-graduate course. Rotenberg's PhD dissertation (1956) was devoted to realistic bases of Dutch art of the period of flourishing (Rembrandt and masters of genre painting). He is the author of works about Rembrandt and Vermeer, the monograph about development of the Dutch art including architecture, sculpture and decorative crafts. His most fundamental investigations — “West-European 17th Century Art” and “West-European 17th Century Painting. Thematic Principles” — were published in 1971 and 1989. Rotenberg analyzed Dutch school in aspects of style and non-style line and relationships between mythological and non-mythological creative conceptions in art of this epoch.

Keywords: E. I. Rotenberg, Soviet art-historian science, B. R. Vipper, 17th Dutch century art, methodology, semantic interpretation, social factors, style, non-style line, thematic principles in the 17th century European painting, Rembrandt, Vermeer.

References

1. Sviderskaia, Marina. “E. I. Rotenberg, the Art Historian”. In Rotenberg, Evsei. *Iskusstvo Italii 16–17 vekov. Izbrannye raboty*, 7–19. Moscow: Sovetsky khudozhnik Publ., 1989. (In Russian)
2. Sviderskaia, Marina. “He was a Man, a Man in Everything... (In Memory of E. I. Rotenberg)”. *Iskusstvoznaniye*, no. 1–2 (2012): 8–27. (In Russian)
3. Rotenberg, Evsei. *The Art of Romanesque Epoch. The System of Types of Art*. Moscow: Indrik Publ., 2007. (In Russian)
4. Rotenberg, Evsei. *The Art of Gothic Epoch. The System of Types of Art*. Moscow: Iskusstvo Publ., 2001. (In Russian)
5. Chakovskaia, Lidia. “Conversations with E. I. Rotenberg”. *Iskusstvoznaniye*, no. 1–2 (2012): 28–48. (In Russian)
6. Chakovskaia, Lidia. “Conversations with E. I. Rotenberg”. *Iskusstvoznaniye*, no. 3–4 (2013): 492–524. (In Russian)
7. Akimov, Sergei. “Russian Science of 1960s–2010s on the Problems of Historical Process in the 17th Century West-European Art”. In *Natsionalnoie: kharakter, ideia, kultura i samoidentifikatsiia lichnosti v istoricheskom razvitiu. Tema otciov i detei v rabote literaturno-memorialnykh museev*, 216–25. Nizhny Novgorod: IP Gladkova O. V., 2016. (In Russian)
8. Akimov, Sergei. “Rembrandt in E. I. Rotenberg's studies”. In *Paradigmy kulturnoi pamiaty i konstanty natsionalnoi identichnosti. Kollektivnaia monografiia*, ed. by Tatiana Sharypina et al., 409–19. Nizhny Novgorod: Nizhegorodskii gosudarstvennyi universitet, 2020. (In Russian)
9. Rotenberg, Evsei. *The Art of Holland in the 17th Century*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1971. (In Russian)
10. Rotenberg, Evsei. *West-European Painting of the 17th Century. Thematic Principles*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1989. (In Russian)
11. Rotenberg, Evsei. “The Picture Art of Painting by Jan Vermeer of Delft”. In *Iz istorii klassicheskogo iskusstva Zapada. Sbornik statei po materialam konferentsii, priurochennoi k 80-letiiu zaveduiushchego Otdelom klassicheskogo iskusstva Zapada doktora iskusstvovedeniia E. I. Rotenberga*, ed. by Marina Sviderskaia, 96–133. Moscow: Epifania Publ., 2003. (In Russian)
12. Rotenberg, Evsei. *The Art of Italy of the 16th–17th Centuries. Selected Works*. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ., 1989. (In Russian)
13. Rotenberg, Evsei. “Realistic Bases of Dutch Art of the Period of Flourishing: Rembrandt and Masters of Genre Painting”. PhD thesis, Lomonosov Moscow State University, 1956. (In Russian)
14. Akimov, Sergei. “Rembrandt in publications by Soviet Art Historians in 1930s”. In *Tsenostnye prioritety i grazhdanskaia aktivnost': refleksii i realizatsiia v nauke, literature i iskusstve — ot epokhi N. A. Dobroliubova do sovremennosti*, ed. by Galina Dmitrievskaia i Vladimir Strogetskii, 159–70. Nizhny Novgorod: Gladkova O. V. Publ., 2018. (In Russian)
15. Vipper, Boris. *The Formation of Realism in the 17th Century Dutch Painting*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1957. (In Russian)

16. Vipper, Boris. *Essays on the Dutch Painting of the Period of Flourishing*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1962. (In Russian)
17. Vipper, Boris, ed. *The Exhibition of Works by Rembrandt and his School in connection with 350th Anniversary. A Guide*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1956. (In Russian)
18. Rotenberg, Evsey. "The Problem of Historical Genre in Rembrandt's Painting". *Iskusstvo*, no. 6 (1956): 42–50. (In Russian)
19. Rotenberg, Evsei. *Rembrandt Haermensz van Rijn*. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ., 1956. (In Russian)
20. Kravchunas, Maria. "The Main Stylistic Tendencies in Dutch Architecture of the End of the 16th and of the 17th Centuries. Dwelling Building of Amsterdam". PhD thesis abstract, Sankt-Peterburgskii gumanitarnyi universitet profsoiuzov, 2011 (In Russian).
21. Pavlova, Yulia. "National Specificity of Interior of Hollandish Burger House". PhD diss., Rossiiskii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet imeni A. I. Gertsena, 2009. (In Russian)
22. Sadkov, Vadim, ed. *The Art of Living. Interior of Burger House in Holland of the Flourishing Epoch. Exhibition Catalogue. The Pushkin State Museum of Fine Arts. 10 October 2016 — 10 January 2017*. Moscow: ABCdesign Publ., 2016. (In Russian)
23. Rotenberg, Evsei. *The 17th Century West-European Art*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1971. (In Russian)
24. Znamerovskaia, Tatiana. "On the Question of Specificity and Historical Place of the 17th Century in the Development of West-European Culture". *Vestnik Leningradskogo universiteta. Seriya istorii, iazyka i literatury*, no. 20/4 (1966): 65–76. (In Russian)
25. Zolotov, Iurii. "Paradoxes of Style in the 17th Century". *Voprosy iskusstvovedeniia*, no. 2–3 (1994): 188–95. (In Russian)
26. Lazarev, Viktor. *Jan Vermeer of Delft*. Moscow: Gosudarstvennoe izdatelstvo izobrazitelnykh iskusstv Publ., 1933. (In Russian)
27. Dmitrieva, Anna. *Jan Vermeer and the Painting in Delft of the Middle and the Second Half of the 17th Century*. Moscow: Kvadriga Publ., 2017. (In Russian)
28. Akimov, Sergei. "The 17th Century Dutch Art in Soviet Science. Dynamics of Researches". In *Dialogi o kul'ture i iskusstve. Materialy XII Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii (s mezhdunarodnym uchastiem)*. Perm', 12–14 oktiabria 2022 g., ed. by Anastasia Lisenkova, 55–63. Perm, 2022. (In Russian)

Received: May 12, 2022

Accepted: May 10, 2023

Author's information:

Sergey S. Akimov — PhD in Arts, Associate Professor; ss.akimov@mail.ru