

М. А. Костыря

ИНОСТРАННЫЕ МАСТЕРА В ИТАЛИИ XVII ВЕКА И ЦИКЛИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ В ИХ ТВОРЧЕСТВЕ

Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9

Статья посвящена циклическим сюжетам в искусстве художников XVII в., постоянно или временно живших в Италии. Рассматривая работы мастеров французской (Клод Лоррен и Никола Пуссен) и испанской (Диего Веласкес) школ, автор сосредоточивает свое внимание на пейзажных циклах. Обычно они имеют двух- или четырехчастную структуру, хотя в творчестве Лоррена мы встречаем и редкий цикл из трех картин. Кроме художественных аспектов в статье исследована многослойная символика данных циклов, приобретающая особенную сложность в творчестве Пуссена. Автор приходит к выводу, что французские мастера воплотили в своих пейзажных циклах новое понимание классической традиции, преломленной в лирическом (Лоррен) и героическом (Пуссен) планах. В то же время классицизирующие тенденции тесно переплетались в творчестве этих художников с реалистическими. В последнем случае особое значение имеют два уникальных пейзажа Веласкеса, по непосредственности и точности отображения природы предвосхищающие работы мастеров XIX в. Библиогр. 20 назв.

Ключевые слова: времена года, времена суток, Италия, Франция, Испания, XVII век, живопись, Лоррен, Пуссен, Веласкес.

FOREIGN MASTERS IN ITALY OF THE 17TH CENTURY AND CYCLICAL THEMES IN THEIR WORK

M. A. Kostyria

Saint-Petersburg State University, 7/9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

The article is devoted to the cyclical themes in the art of the artists of the 17th century, permanently or temporarily living in Italy. Considering the works of French (Claude Lorraine and Nicolas Poussin) and Spanish (Diego Velazquez) masters, the author focuses on the landscape cycles. Usually they have a two- or four-part structure, but in the work of Lorraine we meet a rare series of three paintings. In addition to artistic aspects, the article studied layered symbolism of these cycles, which is of particular difficulty in the work of Poussin. The author concludes that the French masters embodied in their landscape cycles new understanding of the classical tradition, refracted in the lyric (Lorraine) and heroic (Poussin) plans. At the same time classical trends are closely interwoven in their works with realistic ones. The latter are of particular importance in two unique landscapes of Velazquez, of immediacy and precision display of nature, anticipating the works of masters of the 19th century. Refs 20.

Keywords: Seasons; Times of Day; Italy; France; Spain; 17th century; painting; Lorraine; Poussin; Velazquez.

С начала XVII в. Италия становится «землей обетованной» для иностранных художников. Они не просто приезжают, как раньше, чтобы увидеть прославленные памятники Античности и Ренессанса, но остаются здесь жить надолго, если не навсегда. Адам Эльсхаймер и Пауль Брилль, Питер Пауль Рубенс и мастера «Бента», Симон Вуэ и Хусепе Рибера накрепко связаны с итальянской землей, она вошла в плоть и кровь их творчества.

Природа Италии вдохновила художников на новые открытия в области пейзажного жанра. В частности, новую интерпретацию получила традиционная тема времен суток. Вместо четырехчастной структуры подобных циклов пейзажисты перешли

к двухчастной, изображая пары «утро—вечер» или «день—ночь». Начало этому процессу положил немецкий мастер Адам Эльсхаймер (1578–1610), создавший, по нашему мнению, картины, которые можно воспринимать как первый подобный цикл [1].

Сильное влияние Эльсхаймера (как картин, так и гравюр по ним, созданным Хендриком Гаудтом) испытал французский художник Клод Желле, прозванный Лорреном (1600 или 1604–1682). Приехав в Италию совсем молодым человеком, он провел в ней всю оставшуюся жизнь. Рим, где жил Лоррен, живописные места римской Кампаньи, небо и море стали главными «героями» полотен мастера.

В самой природе Лоррен концентрирует внимание на том, что определяет извечный порядок вещей: восходы и закаты солнца составляют для него постоянный репертуар «представлений», разыгрываемых природой ежедневно и вечно. Руководящий принцип Лоррена — повторение, воспроизведение одного и того же в стремлении охватить природу как целое [2, с. 94].

Под воздействием композиционных и световоздушных новаций Эльсхаймера, выраженных, в частности, в его знаменитой «Авроре» (ок. 1606, Брауншвейг, Музей герцога Антона-Ульриха), Лоррен вырабатывает собственную концепцию циклического отображения природы [3, р. 151]. Лоррен обычно создавал парные пейзажи, которые он объединял друг с другом, используя «контрастный утренний и вечерний свет, падающий слева и справа, а также тесные композиционные и тематические связи» [4, р. 83]. Один из основных исследователей творчества французского мастера Марсель Рётлисбергер отмечал, что «из всех художников только Лоррен практиковал эту парность на протяжении всей своей жизни с такой последовательностью и тонкостью» [4, р. 83].

Уже в 1630-е годы Лоррен создает первые парные пейзажи, такие как «Вид на берегу» и «Суд Париса» (оба 1633, частное собрание). В этих работах наметились черты, во многом определившие характер и образный строй таких циклов. Эти черты, с одной стороны, контрастирующие, с другой — дополняющие друг друга. Так, в первой картине представлено яркое утро и порт, где кипит активная деятельность. На парном же полотне мы видим спокойную лесную сцену в мягком вечернем освещении. Сюжетная основа картин Лоррена, долгое время считавшаяся несущественной для их понимания, в действительности играет очень важную роль. Она является своеобразным «ключом» к раскрытию образной структуры пары. В нашем случае будничная жанровая сцена сменяется возвышенной античной мифологией, «жизнь деятельная» сочетается с «жизнью созерцательной», а напряжение прохладного утра перетекает в умиротворяющую атмосферу теплого вечера.

В целом такие взаимосвязи можно проследить в большинстве последующих пейзажных пар Лоррена. Например, панданом к картине «Морской порт с отплытием Св. Урсулы» (1641, Лондон, Национальная галерея) является «Пейзаж со Св. Георгием и драконом» (ок. 1641, Хартфорд, Уодсворт Атенеум). Первая работа представляет собой утренний вид морского порта, вторая — лесистый ландшафт вечером. Героиня одной — святая мученица, герой другой — святой воин. Кроме различий есть и сходство: Св. Урсула была дочерью короля Бретани, а Св. Георгий — покровителем Англии, король которой предназначал своего сына в мужья Урсуле, оба святых имели в качестве эмблемы белое знамя с красным крестом.

Чрезвычайно похожа на вышеописанную следующая пара, состоящая из картин «Морской порт с отплытием царицы Савской» и «Пейзаж со свадьбой Исаака

и Ревекки» (оба произведения 1648, Лондон, Национальная галерея). Тот же набор контрастов-сближений дополняется мотивом расставания в первом полотне и соединения — во втором.

Парные пейзажи «Вид Карфагена с Дидоной и Энеем» (1675–1676, Гамбург, Государственный Кунстхалле) и «Пейзаж с Асканием, охотящимся на оленя Сильвины» (1682, Оксфорд, Музей Эшмола) в смысловом плане связаны с началом пути и его завершением. В этом отношении интересно отметить, что в таких пейзажах Лоррена первая картина (утро) всегда имеет глубокий просвет вдаль, «предвещающий» путешествие, в то время как во втором полотне (вечер) перспективу закрывают горы.

Это соотношение нарушается в одной из последних известных нам пар. «Пейзаж с апостолом Филиппом, крестящим евнуха» (1678, Кардифф, Национальный музей Уэльса) представляет природу ранним вечером. В его «утреннем» пандане, «Пейзаже с Христом, являющимся Марии Магдалине» («Noli me tangere») (1681, Франкфурт-на-Майне, Штеделевский художественный институт), композиционное построение более «закрыто», чем в первой картине. Возможно, тема Воскресения намекает на мистическое, небесное путешествие, тогда как повозка и мост в сцене с апостолом Филиппом говорят о странствии христианина в земной жизни [4, p. 83–84].

Самая известная «серия» Лоррена «Четыре времени суток» находится в Государственном Эрмитаже [5, S. 254–259]. Условность ситуации заключается в том, что в строгом смысле слова эти четыре картины серией не являются, а представляют собой две объединенные пары: «Полдень» и «Вечер», «Утро» и «Ночь». Картины были написаны в разное время, но для одного владельца — Хендрика ван Халмале, епископа Ипрского и декана антверпенского собора. Вероятно, по желанию заказчика вторая пара была создана в дополнение к первой, в результате чего появилась уникальная в творчестве Лоррена «серия», показывающая полный цикл различных состояний природы.

Полотна первой пары «Пейзаж со сценой отдыха на пути в Египет (Полдень)» и «Пейзаж с Товием и ангелом (Вечер)» датируются, соответственно, 1661 и 1663 гг. Они традиционны по композиции, напоминая театральное пространство: «кулисы», «сцена» первого плана и «декорации» с мостами, соединяющими планы. Объединяют картины и общая тема путешествия, спокойное настроение, а также близость по времени двух частей суток — полдня и вечера. Лишь сила света, ровного рассеянного в первом случае и более концентрированного во втором, отличают эти работы.

«Пейзаж с Иаковом, Рахилью и Лией у колодца (Утро)» и «Пейзаж со сценой борьбы Иакова с ангелом (Ночь)», созданные в 1666 и 1672 гг., более сложны в своих взаимосвязях. Сюжетная линия пары построена по принципу последовательности событий одного источника, что редко можно наблюдать у Лоррена. Сближает их и мотив встречи. В то же время моменты зарождения любви и высшего напряжения борьбы контрастны между собой. Композиционное и световое решение картин также весьма различно. В структуре первого полотна господствует центральная группа деревьев, крепко связанная с героями и задающая точку зрения. Во второй картине мы видим своеобразный «картуш», созданный из растительности, земли, руин и темного неба. В центре полотна открывается просвет вдаль, затягивающий взгляд зрителя в подобие воронки. Центр и окружение, по-разному нагруженные в двух картинах, создают почву для интересной пространственной игры. По принципу контраста построена и световая структура пары: яркий утренний свет первого полотна сменяется первыми проблесками зари на ночном небе во втором.

Первая пара серии традиционна по композиции и выдержана в теплых тонах, вторая имеет более сложные принципы построения и основана на холодных тонах. Сохраняя визуальную и смысловую самостоятельность, эти пары картин Лоррена в то же время образуют один из самых оригинальных циклов времен суток в искусстве Европы.

Единственной в творчестве Лоррена является серия из трех полотен, исполненная в 1636–1638 гг. по заказу испанского короля Филиппа IV для дворца Буэн-Ретиро. В этих произведениях мы встречаем очень редкие для французского мастера сюжеты с отшельниками: «Пейзаж со Св. Марией Магдалиной», «Пейзаж с искушением Св. Антония» и «Пейзаж со Св. Онофрием» (все — Мадрид, Прадо). На первой картине представлено утро с фигурой святой и источником света слева, на второй — ночь со святым и источником света в центре, а на третьей — вечер с фигурой святого и источником света справа. Возможно, именно в таком порядке полотна должны были располагаться на подготовленном для них месте. Однако при этом нарушается логика последовательной смены времен суток. Какой эффект здесь был важнее для заказчика — реалистический или декоративный, сказать едва ли возможно. Можно только предположить, что в зависимости от настроения короля использоваться могли обе точки зрения.

Двухчастную циклическую структуру, возможно, под влиянием Лоррена воспринял и испанский живописец Диего да Силва Веласкес (1599–1660). Единственные в творческом наследии Веласкеса пейзажи — «Вид виллы Медичи. Полдень» и «Вид виллы Медичи. Конец дня», созданные в Риме (ок. 1630 или 1650, Мадрид, Прадо), несомненно, выделяются на общем фоне пейзажной живописи того времени. Во-первых, почти нет сомнений, что они были написаны прямо на месте, с натуры [6, р. 538]. В этом отношении они уникальны для своей эпохи, ибо до XIX в. пейзажи всегда создавались в мастерской по памяти или натурным наброскам. Правда, Иоахим фон Зандарт в «Немецкой Академии зодчества, ваяния и живописи» (1675) упоминал, что он и Клод Лоррен писали в Риме около 1629 г. этюды маслом на пленэре [7, с. 81]. Однако, даже если принять это сообщение за правду (некоторые ученые считают его хвастовством), упоминаемые в нем работы нам, увы, неизвестны. Во-вторых, как указывают Т. П. Каптерева и Е. И. Ротенберг, «в XVII веке пейзажный образ (подобно созданиям других жанров) всегда реализовался в определенных типологических формах <...> В противовес этому Веласкес отказывается от обязательной типологической подосновы <...> Оба его вида виллы Медичи при родстве тематического материала разнятся друг от друга по настроению и по живописной манере, воплощая в себе действительную неповторимость каждого зрительного аспекта, каждого пережитого момента. Именно с этим связано ощущение непреднамеренности, незаданности в выборе объектов <...> в кажущейся фрагментарности композиционного кадра» [8, с. 208].

И все же, несмотря на вышесказанное, пейзажи Веласкеса, на наш взгляд, можно рассматривать с точки зрения традиционного для эпохи подхода к изображению времен суток. Мы полагаем, что виды виллы Медичи находятся внутри типологического ряда «утро—вечер», но отличаются оригинальным характером. Они выполнены с усложнением задачи: не контрастные, а сближенные между собой состояния природы, т. е. не утро и вечер, а, так сказать, оттенки дня. Главными инструментами оркестровки пейзажа в столь тонком ключе, конечно, являются

градации цвета и света, соединенные с разнообразной фактурой мазка. В первом случае на полотне создается игра яркого солнечного света, пробивающегося сквозь листья деревьев, а во втором — рассеянное предзакатное освещение окрашивает вид в гамму сближенных серовато-оливковых тонов.

О «содержании» пейзажей можно спорить [9, с. 203], но нам хотелось бы обратить внимание на возможность их символического прочтения. Настроение первого пейзажа почти радостное. Через серлианскую арку открывается прекрасный вид вдаль — символ будущего, начала, светлых надежд. Туда обращен взгляд стоящего к нам спиной человека, с которым зритель легко ассоциирует себя. Второй пейзаж, наоборот, окрашен легкой меланхолией. Заколоченная досками арка и закрывающие небо деревья символизируют конец и, возможно, обманутые ожидания. Девушка на балюстраде обращена к зрителю, «замыкая» композицию. Простыня, которую вешает девушка, похожа на занавес, опускающийся в конце спектакля.

«Времена года» французского художника Никола Пуссена (1660–1664, Париж, Лувр) резко выделяются на фоне рассмотренных произведений. Можно без преувеличения сказать, что они уникальны не только в искусстве XVII в., но и во всей истории искусства [10, р. 317]. По точному замечанию С. М. Даниэля, «в пуссеновских “Временах года” взаимно отражены, репрезентированы друг в друге бытие природы, человеческая история и жизненный путь индивидуума» [2, с. 84–85]. Рассмотрим указанные концепции в следующем порядке: природа, человек, история. Такая последовательность обусловлена тем, что первые две концепции уже воплощались в подобных живописных циклах, третья же (и в этом важнейшее достижение Пуссена) появилась в них впервые.

Главная тема цикла, смена природных времен года, представлена в первую очередь с помощью доминирующей тональности каждой из картин. Ричард Верди замечал:

Наиболее поразительное качество «Времен года» — это их колорит. В каждой из картин доминирует один преобладающий тон: зеленый — в «Весне», золотисто-желтый — в «Лете», серовато-коричневый — в «Осени» и черновато-серый — в «Зиме» <...> Художник жертвует описательными свойствами цвета ради его экспрессивных свойств и выражает только через абстрактное качество цвета эмоциональную сущность темы [10, р. 318–319].

Такой прием в изображении сезонов открыл нидерландский художник Питер Брейгель Старший (ок. 1525/1530–1569) в своем цикле «Времена года», написанном в 1565 г. [11, р. 202; 12, с. 211]. Пуссен не мог видеть эти картины, ибо они находились в собрании Габсбургов в Вене. Поэтому мы можем говорить о совершенно самостоятельном подходе Пуссена. В то же время поражает сходный образ мысли двух великих художников-философов. Французский мастер, сам того не ведая, «повторил» еще одно новшество Брейгеля — соотношение времени года с временем суток. «Весна» соответствует утру, «Лето» — полудню, «Осень» — вечеру, а «Зима» — ночи [13, с. 83]. Та же тенденция, по нашему мнению, присутствует в цикле Питера Брейгеля [14].

Стремление двух мастеров связать большое и малое выразилось также в концепции четырех стихий, составляющих мироздание. У Брейгеля набор всех четырех элементов бытия «зашифрован» в каждой картине цикла, наиболее явно воплощаясь в «Охотниках на снегу» (Вена, Музей истории искусства). У Пуссена же

каждой стихии «посвящено» отдельное полотно. Так, воздух становится основным элементом «Весны», огонь — «Лета», земля — «Осени», а вода — «Зимы» [15, p. 242].

Следует остановиться и на новом для пейзажей Пуссена качестве, а именно на поразительной яркости атмосферы. Майкл Китсон отмечал, что подобная яркость, характерная для картин цикла «Времена года» (кроме «Зимы»), скорее всего, появилась под прямым влиянием Клода Лоррена [16, p. 157–158]. Исследователь также констатировал, что «освещение в этих пейзажах <...> рассеянное в атмосфере, приходит не сверху, а, как и у Лоррена, из области неба издалека, откуда оно распространяется на всю композицию, чтобы угаснуть в тенях переднего плана. Свет <...> здесь играет положительную роль в композиции, он насыщает атмосферу, это не только свет, отраженный от объектов» [16, p. 158].

В изображении человека Пуссена тоже можно сравнить с Брейгелем. Если у Брейгеля человеческая жизнь полностью подчинена совершенному миру природы, то у Пуссена они являются равноправными элементами бытия. Времена года и времена суток соответствуют четырем стадиям человеческой жизни: ухаживание, брак, осуществление надежд (достижение цели), смерть [10, p. 318]. Кроме того, интересно провести еще одну никем ранее не отмечавшуюся параллель: разные этапы жизни природы и человека отражают четыре темперамента человеческой натуры. Согласно Исидору Севильскому, сангвинику соответствует весна, холерику — лето, меланхолику — осень и флегматику — зима [17, p. 24].

С точки зрения истории в пуссеновском цикле видели четыре эпохи развития человечества. Интересную концепцию предложил Виллибальд Зауэрлендер. Он считал, что картины цикла представляют следующие исторические эпохи: «Весна» символизирует время до законов Моисея (*ante legem*), «Осень» — ветхозаветный порядок (*sub lege*), «Лето» — христианскую эру (*sub gratia*) и «Зима» — Страшный суд [18].

Особенно важна, на наш взгляд, параллель сюжетов в последней картине. Известна она была давно, ибо уже в Евангелии от Матфея сказано: «Как было во дни Ноя, так будет и в пришествие Сына Человеческого» (24:37). В плане живописном на связь Всемирного потопа со Страшным судом Пуссена, возможно, могло натолкнуть полотно «Страшный суд» Якопо Тинторетто (1560–1562, Венеция, Церковь Мадонна дель Орто), трактующее грядущий конец света в виде ветхозаветной катастрофы [13, с. 83–88]. Однако, вдохновляясь образом венецианского живописца, Пуссен вставляет его в рамки цикла, тем самым выводя на новый уровень понимания. В данном отношении у Пуссена тоже был великий предшественник — Микеланджело (1475–1564). Глубина образной концепции пуссеновского цикла позволяет сравнить его с комплексом Капеллы Медичи флорентийской церкви Сан-Лоренцо (1520–1534). По нашему мнению, в Капелле Медичи воплотились как история человечества (начиная с грехопадения), так и идея посмертного воздаяния в ее наиболее законченном виде — Страшном суде [19].

В данном случае речь идет не о прямом влиянии, а, скорее, о сходстве образа мысли двух гениев. Включение идеи Страшного суда в цикл «Времена года» приводит Пуссена к полному переосмыслению многовековой традиции. Е. И. Ротенберг справедливо отмечает:

Наперекор традиции Пуссен отказывается от идеи жизненного круговорота: его собственная серия имеет четко обозначенное начало и столь же определенный конец. Движение внутри ее подобно вектору, направленному по прямой; оно столь же необратимо,

как движение времени. <...> Последовательно проведенная внутренняя динамика цикла подводит нас к его эпилогу — к образу всеобщей гибели, олицетворению конца, за которым уже нет ничего [20, с. 146–147].

Таким образом, Пуссен создал цикл, отрицающий саму идею цикла — повторяемость. Перед нами не вечный круговорот, а начало и конец, не круг, а стрела. Пуссен окончательно исчерпывает тему, останавливаясь на самой трагической ноте. У Микеланджело при всем драматизме его концепции у человечества остается надежда на спасение: о ней говорят купол капеллы, символизирующий рай, и предполагавшаяся фреска «Воскресение Христа». У Пуссена же надежды практически нет: в «Зиме» мир погружен в предсмертный ужас и спасительный ковчег почти не виден.

Будет справедливо сказать, что Пуссен соединил в своих последних работах поиски Эльсхаймера, Лоррена и Веласкеса, стремившихся к убедительной передаче явлений световоздушной среды, с глубокой философской основой, продолжив в этом отношении традицию таких мастеров XVI в., как Микеланджело и Брейгель.

Литература

1. Костыря М. А. Тема времен суток в голландской живописи и графике XVII века // Вестн. С.-Петербург. ун-та. 2013. Сер. 2. История. Вып. 3. С. 116–122.
2. Даниэль С. М. Европейский классицизм. СПб.: Азбука-классика, 2003. 304 с.
3. Dittner D. C. Claude and the Ideal Landscape Tradition in Great Britain // The Bulletin of the Cleveland Museum of Art. 1983. Vol. 70. No. 4. P. 147–163.
4. Roethlisberger M. The Dimension of Time in the Art of Claude Lorrain // *Artibus et Historiae*. 1989. Vol. 10. No. 20. P. 73–92.
5. König Lustik!? Jérôme und der Modellstaat Königreich Westphalen / Hrsg. von M. Bartsch. Katalog der Ausstellung Museum Fridericianum, Kassel. München: Hirmer, 2008. 567 S.
6. Harris E. Velazquez and the Villa Medici // *The Burlington Magazine*. 1981. Vol. CXXIII. No. 942. P. 537–541.
7. Ларионова Э. И. Зандарт в Риме // Панорама искусств. Вып. 3. 1980. С. 74–92.
8. История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века. Искусство XVII века: Италия, Испания, Фландрия / под ред. Е. И. Ротенберга и М. И. Свищерской. М.: Искусство, 1988. 280 с.
9. Озерков Д. Ю. Неестественная природа. Испанский пейзаж XVII века // Метафизические исследования. XIII. СПб.: Алетейя, 2000. С. 136–203.
10. Verdi R. Nicolas Poussin 1594–1665. Exhibition catalogue Royal Academy of Arts, London. London: Royal Academy of Arts, 1995. 336 p.
11. Sellink M. Bruegel: The Complete Paintings, Drawings and Prints. Ghent: Ludion, 2007. 304 p.
12. Степанов А. В. Искусство эпохи Возрождения: Нидерланды, Германия, Франция, Испания, Англия. СПб.: Азбука-классика, 2009. 640 с.
13. Кизор Г. Никола Пуссен / пер. с англ. Е. И. Ильиной. М.: Taschen; Арт-Родник, 2008. 96 с.
14. Костыря М. А. Цикл Питера Брейгеля Старшего «Времена года»: новое прочтение // Вестн. С.-Петербург. ун-та. 2014. Сер. 2. История. Вып. 4. С. 101–106.
15. Mérot A. Poussin. 3e éd. Paris: Hazan, 2011. 332 p.
16. Kitson M. The Relationship between Claude and Poussin in Landscape // *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 1961. 24 Bd. H. 2. S. 142–162.
17. Sharpe W. D. Isidore of Seville: The Medical Writings // *Transactions of the American Philosophical Society*. 1964. Vol. 54. No. 2. P. 1–75.
18. Sauerländer W. Die Jahreszeiten: Ein Beitrag zur allegorischen Landschaft beim späten Poussin // *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*. 1956. Bd. 7. S. 169–184.
19. Костыря М. А. Капелла Медичи, аллегория времен суток: попытка новой интерпретации // Вестн. С.-Петербург. ун-та. 2012. Сер. 2. История. Вып. 2. С. 102–108.
20. Ротенберг Е. И. Западноевропейская живопись XVII века. Тематические принципы. М.: Искусство, 1989. 288 с.

References

1. Kostyria M. A. Tema vremeni sutok v gollandskoi zhivopisi i grafike XVII veka [The Times of the Day in the Dutch painting and graphic arts of the 17th century]. *Vestnik of Saint-Petersburg University. Series 2. History*, 2013, issue 3, pp. 116–122. (In Russian)
2. Daniel' S. M. *Evropeiskii klassitsizm [European Classicism]*. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2003. 304 p. (In Russian)
3. Ditner D. C. Claude and the Ideal Landscape Tradition in Great Britain. *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 1983, vol. 70, no. 4, pp. 147–163.
4. Roethlisberger M. The Dimension of Time in the Art of Claude Lorrain. *Artibus et Historiae*, 1989, vol. 10, no. 20, pp. 73–92.
5. König Lustik!? *Jerôme und der Modellstaat Königreich Westphalen*. Hrsg. von M. Bartsch. Katalog der Ausstellung Museum Fridericianum, Kassel. München, Hirmer, 2008. 567 p. (In German)
6. Harris E. Velazquez and the Villa Medici. *The Burlington Magazine*, 1981, vol. CXXIII, no. 942, pp. 537–541.
7. Larionova E. I. Zandrart v Rime [Sandrart in Rome]. *Panorama iskusstv [Panorama of Arts]*. Issue 3, 1980, pp. 74–92. (In Russian)
8. *Istoriia iskusstv stran Zapadnoi Evropy ot Vozrozhdeniia do nachala XX veka. Iskusstvo XVII veka: Italiia, Ispaniia, Flandriia [History of Art of Western Europe from the Renaissance to the beginning of the 20th century. Art of the 17th century: Italy, Spain, Flanders]*. Eds E. I. Rotenberg and M. I. Sviderskaia. Moscow, Iskusstvo Publ., 1988. 280 p. (In Russian)
9. Ozerkov D. Iu. Neestestvennaia priroda. Ispanskii peizazh XVII veka [Unnatural nature. Spanish landscape of the 17th century]. *Metafizicheskie issledovaniia [Metaphysical Studies]*. XIII. St. Petersburg, Aleteiia Publ., 2000, pp. 136–203. (In Russian)
10. Verdi R. *Nicolas Poussin 1594–1665. Exhibition catalogue Royal Academy of Arts, London*. London, Royal Academy of Arts, 1995. 336 p.
11. Sellink M. *Bruegel: The Complete Paintings, Drawings and Prints*. Ghent, Ludion, 2007. 304 p.
12. Stepanov A. V. *Iskusstvo epokhi Vozrozhdeniia: Niderlandy, Germaniia, Frantsiia, Ispaniia, Angliia [The Art of the Renaissance: the Netherlands, Germany, France, Spain, England]*. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2009. 640 p. (In Russian)
13. Kizor G. *Nikola Pussen [Nicolas Poussin]*. Transl. from Engl. by E. I. Il'ina. Moscow, Taschen Publ.; Art-Rodnik Publ., 2008. 96 p. (In Russian)
14. Kostyria M. A. Tsikl Pitera Breigelia Starshego «Vremena goda»: novoe prochtenie [The cycle of Pieter Bruegel the Elder “Seasons”: a new reading]. *Vestnik of Saint-Petersburg University. Series 2. History*, 2014, issue 4, pp. 101–106. (In Russian)
15. Mérot A. *Poussin*. 3e éd. Paris, Hazan, 2011. 332 p. (In French)
16. Kitson M. The Relationship between Claude and Poussin in Landscape. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1961. 24 Bd. H. 2. S. 142–162.
17. Sharpe W. D. Isidore of Seville: The Medical Writings. *Transactions of the American Philosophical Society*, 1964, vol. 54, no. 2, pp. 1–75.
18. Sauerländer W. Die Jahreszeiten: Ein Beitrag zur allegorischen Landschaft beim späten Poussin. *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1956. Bd. 7. S. 169–184. (In German)
19. Kostyria M. A. Kapella Medichi, allegorii Vremeni sutok: popytka novoi interpretatsii [Medici Chapel, the Times of the Day: new interpretation]. *Vestnik of Saint-Petersburg University. Series 2. History*, 2012, issue 2, pp. 102–108. (In Russian)
20. Rotenberg E. I. *Zapadnoevropeiskaia zhivopis' XVII veka. Tematicheskie printsipy [Western European painting of the 17th century. Thematic guidelines]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989. 288 p. (In Russian)

Статья поступила в редакцию 3 июля 2015 г.

Контактная информация

Костыря Максим Алексеевич — кандидат искусствоведения; m.kostyrja@spbu.ru

Kostyria Maksim A. — PhD; m.kostyrja@spbu.ru