

УДК 7.034

Прикладова М.А.¹

**ИСПАНСКОЕ РЕТАБЛО В
КОНЦЕ XVII — ПЕРВОМ ДЕСЯТИЛЕТИИ XVIII ВЕКОВ В
КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА ХОСЕ БЕНИТО ЧУРРИГЕРЫ**

Санкт-Петербургский государственный университет

Prikladova M.A.

**SPANISH RETABLO IN THE LATE XVII TH — FIRST DECADE OF
THE XVIII TH CENTURIES IN THE CONTEXT OF
JOSÉ BENITO DE CHURRIGUERA'S WORK**

Saint-Petersburg State University

Аннотация. В статье исследуются ретабло, созданные Х. Б. Чурригерой в конце XVII — первом десятилетии XVIII вв. Мастер сочетает акцент на декоративную составляющую с отображением сложной религиозной программы. Х.Б. Чурригера является последователем постановлений Тридентского собора. Скульптор опирается на творчество мастеров, работавших преимущественно в первой половине XVII в., как, например, Педро де ла Торре. При этом творчески переосмысливая приёмы формообразования своих предшественников, Х.Б. Чурригера становится основоположником нового направления и, в свою очередь, влияет на ряд мастеров, среди которых Педро де Рибера. Автор приходит к выводу, что деятельность Х.Б. Чурригеры в данный период представляет собой кульминацию развития барочного стиля в испанском искусстве.

Ключевые слова: Испания, барокко, Хосе Бенито Чурригера.

Abstract. The article explores retablos made by J.B. Churriguera in the late XVII — first decade of the XVIII th centuries. Master combines the emphasis on the decorative elements with complex religious programme. J.B. Churriguera follows the decrees of the Council of Trent.

¹ Прикладова Мария Александровна — ассистент кафедры истории западноевропейского искусства Института истории Санкт-Петербургского государственного ун-та.

Spanish sculptor relies on works of masters, who belong mainly to the first half of the XVII th century, for example Pedro de la Torre. Creatively reinterpreting methods of his predecessors, J.B. Churriguera becomes the founder of a new style and, in turn, influences a number of masters, among whom is Pedro de Ribera. The author comes to the conclusion that the activity of J.B. Churriguera in this period represents the culmination of the development of the Baroque style in Spanish art.

Keywords: Spain, Baroque, José Benito de Churriguera.

Династия мастеров Чурригера, помимо оставленного после себя большого творческого наследия, дала название целому направлению, ставшему частью испанского барокко и вошедшему в историю искусства под термином «чурригереско». Как отмечает Т.П. Каптерева, обычно под этим названием подразумевается вся архитектура испанского барокко конца XVII — начала XVIII века [1, с. 394]. Вместе с тем архитектура Испании в целом не отличалась однородностью и демонстрировала различные региональные вариации барочного стиля. Как справедливо указывает Н.М. Сим [4, с.3], собственно испанский вариант «чурригереско» касается определённого региона в определённый исторический период. При этом он оказал значительное влияние на развитие искусства Латинской Америки.

Одним из наиболее известных мастеров этой династии является Хосе Бенито Чурригера (1665—1725). Именно с его деятельностью, прежде всего, связано формирование чурригереско. В последнее время в зарубежном искусствознании усилился интерес к испанскому искусству эпохи барокко в контексте творчества архитекторов и скульпторов данного периода. Об этом свидетельствуют как прошедшие в последнее десятилетие выставки (в частности, «Архитектурные чертежи и орнаменты XVIII в.» («Dibujos de Arquitectura y Ornamentación del siglo XVIII») (17.09—22.11.2009; Национальная библиотека Испании, Мадрид); «Ожившие святые» («The Sacred Made Real») (21.10.2009—24.01.2010 — Национальная галерея, Лондон; 28.02—31.05.2010 — Национальная галерея искусства, Вашингтон), так и ряд публикаций, в том числе рассматривающих отдельные аспекты деятельности Х.Б. Чурригеры¹. Отечественные исследователи главным образом

¹ В частности, Blasco Esquivias B. «Ni fatuos ni delirantes»: José Benito Churriguera y el splendor del barroco español // *Lexicon*. 2006. № 2. Pp. 6-23, Rupérez Almajaro M.N. Jose Benito de Churriguera en Salamanca (1692-1699) // *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. 1997—1998. Vols. IX—X. Pp. 211—229. Касаются отдельных проектов, созданных Х. Б. Чурригерой, Braun H.E., Pérez-Magallón J. в «The Transatlantic Hispanic Baroque: Complex Identities in the Atlantic World» / New York: Routledge, 2016, 315 p.; Checa Cremades F., Fernández-González L. в «Festival Culture in the World of the Spanish Habsburgs». London, New York: Routledge, 2016. 299 p.

ограничиваются излишне краткими обзорами деятельности испанских скульпторов, среди которых и творчество Х.Б. Чурригеры. Вместе с тем изучение наследия последнего в контексте культурных, исторических и религиозных процессов Нового времени, его взаимодействия с другими мастерами способствует более глубокому пониманию развития испанского искусства эпохи барокко. Подобные обстоятельства делают данную статью актуальной.

Часть созданных Х.Б. Чурригерой работ либо не сохранилась, либо дошла до нашего времени в искажённом виде. Последнее, в частности, касается мадридского особняка для дона Хуана де Гойенече. Когда в 1773 г. здание перешло Королевской академии изящных искусств Сан-Фернандо, в его облик были внесены изменения архитектором Диего де Вильянуэвой (1715—1774). Среди произведений, принадлежащих Х.Б. Чурригере, большое значение имеют исполненные им ретабло. Для его художественной манеры, как впрочем и для испанского барокко в целом, характерна тесная связь с национальной традицией и, в первую очередь, со стилем платереск, сформировавшемся во взаимодействии с итальянским искусством. И для стиля платереск, и для творчества Х.Б. Чурригеры характерен акцент на декоративной составляющей. Вместе с тем, если для платереска характерен принцип «наложения на плоскость стены измельчённых декоративных форм» [1, с. 394], то для Х.Б. Чурригеры в качестве одного из главных средств художественной выразительности становится игра объёмов и светотени на поверхности архитектурно-скульптурных форм.

Всё более богато украшенные алтари в Испании начинают появляться с середины XVII в. Однако именно к рубежу XVII—XVIII столетий относятся ретабло, воплотившие собой наиболее характерные черты стиля барокко и представляющие собой его наилучшие образцы. Среди них ретабло Сан Эстебан в Саламанке (1692-1694; Саламанка, церковь Сан Эстебан), позолоченное в 1730—1740 [6, р. 13]. Одно из самых известных созданных Х.Б. Чурригерой, оно представляет новый тип алтаря, к которому впоследствии будет неоднократно обращаться мастер уже в первое десятилетие XVIII в. Заказчиком выступил Педро Матийя [6, р. 12]. С 1686¹ по 1698 гг. он являлся духовником Карлоса II и был одним из наиболее влиятельных людей своего времени. При этом П. Матийя имел ряд противников даже среди членов доминиканского ордена, которому он принадлежал. Как

¹ Как указывает Л. Мартинес Пеньяс, П. Матийя приступил к своим обязанностям в декабре 1686 г., хотя, как следует из письма дона Хуана де Веласко, похоже, что официальное назначение состоялось не раньше февраля следующего года [10, р. 508]

указывает Н. Рейнхардт [12, р. 342], часть доминиканцев осуждала его, называя «тираном» королевской совести. Получение подобного заказа, ради выполнения которого Х.Б. Чурригера специально переехал в Саламанку, является одним из свидетельств признания его мастерства и его известности в придворных кругах. Последняя связана, в частности, с тем, что в 1689 г. он стал победителем в конкурсе проектов катафалка Марии Луизы Орлеанской (1662—1689), первой супруги Карлоса II.

Шесть колонн, доминирующие в ретабло, подчёркивают его вертикальную направленность. Они принадлежат «соломонову ордеру», получившему название по имени царя Соломона, которому в Новое время приписывали его изобретение. Как отмечает Л.В. Никифорова [3, с. 161], с XV в. становится характерным процесс христианизации ордера, а уже в середине следующего столетия в архитектурном трактате, написанном иезуитом, математиком, архитектором и учёным Хуаном Баутистой Вильяльпандо (1552—1608), автор, ссылаясь на Священное Писание и Иосифа Флавия (ок. 37 — ок. 100), повествует о создании ветхозаветным царём ордера при возведении храма. Кроме того, большое влияние на развитие барочной архитектуры, а также на использование «соломонова ордера» в испанской архитектуре оказал трактат Хуана Карамуэля и Лобковица (1606—1682) «*Architectura civil recta y obliqua*», опубликованный в 1678 г. Значительное внимание Х.Б. Чурригера уделяет изображению лозы и гроздьев винограда, которые расположены по всей поверхности стволов колонн. С одной стороны, они используются в качестве декоративного элемента. С другой, и главным образом, имеют важное символическое значение, отсылая к Евхаристии. Это становится особенно значимым в качестве отражения постановлений Тридентского собора (1545—1563), который 11 октября 1551 г. принял «Декрет о Святой Евхаристии» («*De Sacrosancto Eucharistiae Sacramento*»). Одним из центральных становится положение о реальном присутствии Иисуса Христа в Пресвятом Таинстве Евхаристии. Как пишет О. Кристен: «Что касается евхаристии, то святые отцы высказались однозначно: против цвинглианцев, которые настаивали на символическом характере этой церемонии, а также против лютеран и кальвинистов, которые оспаривали пресуществление» [2, с. 90]. Таким образом, в рамках заказа Х.Б. Чурригера следует постановлением Тридентского собора, а скульптурный декор, имитирующий виноградную лозу и его гроздь, имеет важнейшее сакральное значение. Оформление табернакля в центральной части ретабло с использованием колонн, также принадлежащих «соломонову ордеру», создаёт связь с другими религиозными памятниками эпохи барокко, прежде всего, с киворием (1624—1633; собор святого Петра, Рим), принадлежащим Лоренцо Бернини (1598—1680).

Количество фигуративной скульптуры, напротив, сведено к минимуму. Представленные в боковых нишах в натуральную величину скульптурные изображения святых Доминика де Гусмана Гарсеса, основателя доминиканского ордена, к которому принадлежит монастырская церковь Сан Эстебан, и Франциска Ассизского, связанного с другим крупнейшим католическим орденом, не отличаются индивидуальностью. Х.Б. Чурригера использует схожий типаж, позы изображённых в значительной степени повторяют друг друга. Различия касаются прежде всего деталей, позволяющих идентифицировать представленных святых. Святой Франциск Ассизский изображён в монашеской рясе, которая подпоясана верёвкой, насчитывающей три узла, символизирующих количество данных им обетов, связанных с бедностью, послушанием и целомудрием. Рядом со святым Домиником находится собака, держащая в пасти пылающий факел, отсылающая ко сну, увиденному матерью святого, и эмблеме доминиканского ордена. В трактовке святых мастер избегает демонстрации резких движений, даже когда представляет святого Франциска Ассизского в состоянии религиозного порыва, держащим перед собой распятие и прикасающимся другой рукой к груди в знак чистоты и искренности своих помыслов. Несмотря на то, что оба основателя показаны сделавшими шаг вперёд, размещение их фигур, скорее, подчёркивает, чем скрывает глубину ниш, в которых они расположены. В результате изображения оказываются в подчинённом положении по отношению к архитектуре. Более того, скульптурные образы святых практически теряются на фоне массивных колонн «соломонова ордера», богато увитых виноградной лозой. Помимо фигур данных святых Х.Б. Чурригера также изображает ангелов, расположенных над ними и в центральной части ретабло. Они служат в качестве декоративного элемента, привнося театральные черты в эту композицию.

Венчает ретабло полотно с изображением мученичества святого Стефана, исполненное Клаудио Козьмо (1642—1693) и обрамлённое скульптурными образами ангелов. Стремление к синтезу различных видов искусства, иллюзорности и некоторой театральности, характерное для барокко, проявляется здесь, в том числе, во взаимодействии между скульптурными и живописными элементами, где одно представляется неразрывным продолжением другого. Фигуры ангелов, созданные скульптором из дерева, держат лавровый венок, который словно предназначен для святого Стефана, чей образ исполнен К. Козьмо, тем самым завершая композицию. Венец перекликается также с веткой лавра, которая находится в руках одного из персонажей, написанных художником. Повторенное дважды изображение растения, таким образом, подчёркивает триумфальный характер представленной сцены, демонстрируя торжество христианского духа и победу над смертью, акцент

на которые усиливается в эпоху барокко. Композиция, созданная К. Коэльо, связывает ретабло с оформлением фасада монастырской церкви, в центральной части которого представлен рельеф на этот же сюжет, исполненный Хуаном Антонио Серони, умершим, как указывает А. Паломино [11, р. 32], в Мадриде в 1640 г., в возрасте 61 года. И для трактовки фасада, являющегося примером стиля платереск и уподобленного, как это нередко свойственно этому направлению, алтарю, и для оформления ретабло, созданного Х.Б. Чурригерой, характерно использование мотива триумфальной арки.

В целом ретабло Сан Эстебан представляет собой один из наиболее выдающихся примеров синтеза трёх видов искусства: архитектуры, скульптуры и живописи. По мнению некоторых исследователей, в частности, А. Бустаманте Гарсии [9, р. 600] в отличие от алтарей, в создании которых принимал участие Педро Ролдан (1624—1699), в ретабло из Саламанки Х.Б. Чурригеры скульптура имеет подчинённое значение. При сравнении, в том числе с ретабло из монастырской церкви Санта Ана (1652—1654; Монталья) и из госпитальной церкви Сан Хорхе (1670—1672; Севилья), подобное утверждение не вызывает сомнений. Особенно это касается фигуративной скульптуры, о чём, в частности, говорилось и выше. Однако говоря о скульптурной части главного ретабло Сан Эстебан в целом данное утверждение следует признать с некоторой оговоркой. В исполненном Х.Б. Чурригерой алтаре скульптура не имеет столь главенствующего значения, как в случае с ретабло, связанными с деятельностью П. Ролдана. При этом её нельзя считать и играющей второстепенную роль. В работе, созданной Х.Б. Чурригерой она представляет собой часть неразделимого целого, где архитектурные элементы являются продолжением скульптурных и наоборот. В этом смысле они обе занимают подчинённое положение. Кроме того, следует учитывать, что П. Ролдан являлся автором исключительно скульптурной части, тем самым относящиеся к его творчеству алтари представляли собой результат его взаимодействия с другими мастерами. В то время как Х.Б. Чурригера был ответственен как за скульптурную, так и за архитектурную части ретабло. Данное обстоятельство позволило добиться ещё большей гармонии и целостности ансамбля, в котором внимание автора акцентировано в первую очередь на красоте внешней формы. Поиски декоративности, усиление которых становится одной из главных тенденций в испанском искусстве, начиная с 1670-х гг., в ретабло Сан Эстебан достигают своей кульминации.

Успешное выполнение Х.Б. Чурригерой заказа привело к поручению ему целого ряда проектов. К осени 1698 г. относится обязательство по созданию главного ретабло для церкви в Карбахоса де Армунья. Созданный для небольшого провинциального города, на-

ходящегося недалеко от Саламанки, он не мог соперничать по богатству исполнения ни с алтарём церкви Сан Эстебан, ни с ретабло мастера, относящимися к XVIII в. Вместе с тем оно является свидетельством продолжения использования Х.Б. Чурригерой схожих приёмов. Во многом это связано с пожеланиями заказчиков, однако и в будущем скульптор возьмёт композицию ретабло Сан Эстебан в качестве своеобразного ориентира. Колонны «соломонова ордера», обрамляющие ретабло и разделяющие его на три части, скульптурные образы святых, фланкирующие центральную зону, выделение вертикальных элементов, подчёркивающих устремлённость конструкции ввысь, характерны и для данного ретабло. При этом Х.Б. Чурригера создаёт архитектурное обрамление для уже имеющихся фигур святых Викентия, Себастьяна и Андрея. По мнению М.Н. Руперес Алмахаро [15, р. 223], барельеф, венчающий композицию и представляющий сцену Распятия с образами Богородицы и святого Иоанна по сторонам, мог быть создан скульпторами, принадлежащими мастерской Х.Б. Чурригеры, а не самим мастером, ввиду более низкого качества исполнения.

В апреле 1699 г. Х.Б. Чурригера покинул Саламанку и вернулся в Мадрид [15, р. 211]. После отъезда из Саламанки, он создаёт ряд алтарей, которые схожи в композиционном решении с ретабло Сан Эстебан. В частности, это касается главного ретабло церкви Сан Сальвадор (1701—1707 гг.; Леганес, Мадрид). При его создании Х.Б. Чурригера использует проект, представленный Мануэлем де Арредондо и Хосе Хименесем, улучшая его [13, р. 50]. Как и в Саламанке, мастер использует «соломонов ордер», однако количество колонн уменьшается с шести до четырёх. Напротив, значительно увеличивается количество круглой скульптуры, в результате чего создаётся ощущение некоторой перегруженности композиции. Как и в случае с ретабло Сан Эстебан в центре алтаря Х.Б. Чурригера располагает табернакль. По сторонам от него представлены изображения четырёх евангелистов, которые предваряют сцену «Преображения», помещённую в центре ретабло. Тем самым Х.Б. Чурригера изображает как одного из свидетелей Преображения (святого Иоанна, согласно другим евангелистам, взшедшего на гору с Христом и святыми Петром и Иаковом), так и тех, кто оставил описание произошедшего (святого Луку, находящегося по правую руку от Иоанна, и святых Матфея и Марка, представленных в правой части алтаря). Создание «Преображения» связано с именем Франческо Леонардони (1654—1711), уроженца Венеции, ставшего с 1694 г., после смерти Клаудио Коэльо, придворным художником Марии Анны Пфальц-Нейбургской (1667—1740). Относящееся к 1702 г., оно находится в центре ретабло, выше табернакля, и демонстрирует влияние на Фр. Леонардони произведения (1516—1520; Ватиканская пинакотека, Ватикан) Рафаэля

(1483—1520). Полотно венецианского живописца было подарено церкви маркизом де Леганесом. Венчает композицию скульптурное изображение Бога-Отца, размещённое непосредственно над фигурой Христа, написанной Фр. Леонардони. Лик Иисуса обращён в сторону Бога-Отца. Х.Б. Чурригера воспроизводит строки из Евангелия: «И явилось облако, осеняющее их, и из облака исшёл глас, глаголющий: Сей есть Сын Мой возлюбленный; Его слушайте» (5, Мк.: 9:7). В результате, как и в случае с ретабло Сан Эстебан, скульптура и живопись представляют собой одно неразрывное целое, каждая из частей которого, объединённая с другими с помощью архитектурных конструкций, в то же время является элементом сложной религиозной программы. Фигура Бога-Отца окружена изображениями четырёх Добродетелей: Надежды, Веры, Милосердия и Мужества. Как уже говорилось выше, их сочетание рождает ощущение некоторой перегруженности композиции, снижая вертикальную направленность алтаря.

Существуют попытки связать проект ретабло (Dib/15/85/82), хранящийся в Национальной библиотеке Испании и считающийся работой неизвестного автора, выполненной в первой трети XVIII в., с именами ряда мастеров и в том числе с Х.Б. Чурригерой и созданным им алтарём церкви Сан Сальвадор. Подобную версию высказала Д. Родригес Руис [14], которая, опираясь на «Преображение» Фр. Леонардони, предположила, что он представляет собой первый вариант ретабло. Одним из главных аргументов против этой атрибуции становится использование в проекте композитного, а не «соломонова ордера». Особенно ввиду известности и признания, полученных Х.Б. Чурригерой в этой области благодаря созданию ретабло Сан-Эстебан.

Сохраняется театральный характер, присущий произведениям, как созданным в период барокко в целом, так и данным мастером. В алтаре из церкви Сан Сальвадор он, в частности, проявляется в фигурах ангелов, которые раздвигают занавес, открывая верующему табернакль, а также изображения Бога-Отца и голубя, олицетворяющего Святого Духа. При создании ретабло Х.Б. Чурригера, с одной стороны, продолжает развивать черты, характерные для созданного им ранее алтаря из Саламанки, с другой, обращается к творчеству своих предшественников, демонстрируя себя в качестве ученика мадридской школы. Так ретабло из церкви Сан Сальвадор демонстрирует схожие черты с деятельностью Педро де ла Торре (ок. 1596—1677), в частности, с исполненным им вместе с Хосе де ла Торре алтарём для церкви монастыря Сан Пласидо, в Мадриде (1658—1664).

Деятельность Х.Б. Чурригеры, рассмотренная в контексте созданных им на рубеже XVII—XVIII вв. ретабло, представляет собой кульминацию развития барочного стиля в

испанском искусстве. Он сочетает подчёркнутое внимание к декоративной составляющей с отображением сложной религиозной программы. Х.Б. Чурригера выступает в качестве последователя постановлений Тридентского собора. С одной стороны, он опирается на творчество мастеров, работавших преимущественно в первой половине XVII в., как, например, Педро де ла Торре. С другой, творчески перерабатывая приёмы формообразования своих предшественников, становится основоположником нового направления и, в свою очередь, влияет на ряд мастеров, среди которых Педро де Рибера (1681—1742). Пластическое богатство, акцент на красоту внешней формы, игра светотени и объёмов, взаимодействие с архитектурным пространством, в котором размещается ретабло, театральные эффекты, являющиеся своеобразным продолжением средневековых мистерий, становятся в центре внимания Х.Б. Чурригеры. Созданные им на рубеже веков алтари демонстрируют синтез трёх видов искусства: архитектуры, скульптуры и живописи, сочетание которых направлено на наибольшее воздействие на верующего.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Каптерева Т.П. Испания. История искусства. М.: Белый город, 496 с.
2. Кристен О. Реформы Лютера, Кальвина и протестантизм / пер. с фр. А. Китайцевой. М.: АСТ; Астрель, 2005. 160 с.
3. Никифорова Л.В. Культурная история ордера: мужское/женское в образах ордерной архитектуры XVIII столетия // Общество. Среда. Развитие. 2011. № 4 С. 158—162.
4. Сим Н.М. Архитектура Южной Испании эпохи барокко. Проблема сложения национального стиля: Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. М., 2014.
5. Новый Завет. Калуга: Гриф, 2014. 320 с.
6. Blasco Esquivias B. «Ni fatuos ni delirantes»: José Benito Churriguera y el splendor del barroco español // Lexicon. 2006. № 2. Pp. 6—23.
7. Braun H.E., Pérez-Magallón J. The Transatlantic Hispanic Baroque: Complex Identities in the Atlantic World. New York: Routledge, 2016. 315 p.
8. Checa Cremades F., Fernández-González L. Festival Culture in the World of the Spanish Habsburgs. London; New York: Routledge, 2016. 299 p.
9. Manual del arte español: introduccion al arte español. Madrid: Sílex Ediciones, 2003. 1078 p.

10. Martinez Peñas L. El confessor del rey en el Antiguo Régimen. Madrid: Editorial Complutense, 2007. 1041 p.
11. Palomino A. An account of the lives and works of the most eminent Spanish painters, sculptors and architects / tr. by U. Price. L., 1739. 175 p.
12. Reinhardt N. Voices of conscience: Royal Confessors and Political Counsel in Seventeenth-Century Spain and France. Oxford: Oxford University Press, 2016. 419 p.
13. Rodríguez G. de Ceballos A. Los Churriguera. Madrid, 1971. 53 p.
14. Rodríguez Ruiz D. La arquitectura / La Real Biblioteca Pública, 1711—1760, de Felipe V a Fernando VI. Madrid: Biblioteca Nacional, 2004. Pp. 395—440
15. Rupérez Almajaro M.N. Jose Benito de Churriguera en Salamanca (1692—1699) // Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte. 1997—1998. Vols. IX—X. Pp. 211—229.

REFERENCES

1. Kapтерева Т.П. Испания. Историја искусства. М.: Белый город. 496 с.
2. Kristen O. Reformy Ljutera, Kal'vina i protestantizm / per. s fr. A. Kitajce-voj. М.: AST; Astrel', 2005. 160 с.
3. Nikiforova L.V. Kul'turnaja istorija ordena: muzhskoe/zhenskoe v obrazah ordennoj arhitektury XVIII stoletija // Obshhestvo. Sreda. Razvitie. 2011. № 4 S. 158—162.
4. Sim N.M. Arhitektura JUzhnoj Ispanii jepohi barokko. Problema slozhenija nacional'nogo stilja: Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchjonoj stepeni kandidata iskusstvovedenija. М., 2014.
5. Novyj Zavet. Kaluga: Grif, 2014. 320 с.

Рецензенты:

Власов В.Г., докт. искусствovedения, профессор Санкт-Петербургского государственного ун-та;

Костыря М.А., канд. искусствovedения, доцент Санкт-Петербургского государственного ун-та.