

Н. С. Гуркина

Ранний американский натюрморт: художественные источники и типологические формы

В статье исследуются происхождение, источники и отличительные особенности раннего американского натюрморта. Определяются время его появления как самостоятельного жанра в американском искусстве, круг мастеров, основные параметры композиционного и содержательного своеобразия.

Ключевые слова: искусство США, культура США, искусство XIX в., живопись, жанры изобразительного искусства, американский натюрморт, эффект обманки, натюрморт *vanitas*

Natalia S. Gurkina

Early American still life painting: art sources and typological forms

The article examines the nature, sources and distinctive features of early American still-life painting. The time of its emergence as an independent genre in American art, the range of masters, the main parameters of the composite and meaningful identity are determined.

Keywords: art of USA, culture of USA, painting, art of 19th century, genres of figurative art, American still-life, effect of *trompe l'oeil*, *vanitas* still-life

В американской живописи оформление натюрморта как самостоятельного жанра происходит в первые десятилетия XIX в. Наряду с господствующим портретом и порожденной эпохой борьбы за независимость исторической картиной на современные темы, натюрморт отныне становится полноправным участником художественного процесса, скромно, но настойчиво существуя в тени громких имен и явлений вплоть до наших дней.

Становление натюрморта происходило в плодотворный для американского искусства период общенационального подъема, вдохновленного обретением независимости. Благодаря усилиям интеллектуальных сил общества – ученых, политических деятелей, издателей, литераторов, художников в ведущих культурных центрах (Филадельфия, Бостон) сформировалась благоприятная среда для развития научных и художественных интересов. На этом этапе начинается специализация живописи, ее разделение на более специфические формы. Через предметный мир художники открывают возможности выразить себя и рассказать об окружающем мире. Как отмечает Ю. И. Кузнецов, «в процессе общественно-исторической практики предмет вытягивается во всю систему общественных отношений, его конкретно-чувственная форма наполняется содержанием, отражающим эти отношения во всем их богатстве и разнообразии... И во всех национальных школах живописи жанр натюрморта отразил этот процесс»¹.

Как известно, в системе жанров европейского искусства натюрмарту предшествуют пор-

tret и картина (религиозная, бытовая, пейзаж, интерьер). Если предшественником нидерландского натюрморта являлись миниатюра, жанровая и интерьерная живопись (читаем у Б. Виппера: «Интерьер... есть неизбежное условие натюрморта»²), то американский натюрморт, пусть и сильно запоздавший, по сравнению с европейским, шел к своей зрелости и своеобразию иными путями. В колониальной Америке и в первые десятилетия независимого государства был распространен и востребован исключительно портрет³. Именно в структуру портрета по мере его композиционного и живописного совершенствования и усложнения органично включаются элементы натюрморта. Уже с начала 1760-х гг. в работах первого национального портретиста Д. С. Копли (1738–1815), живущего в Бостоне, появляются свободно и блестяще написанные аксессуары и предметы, составляющие неотъемлемую часть характеристики портретируемого. Так, в портрете П. Ревира, знаменитого бостонского ювелира – это серебряный чайник и инструменты; в портрете Джона Уинтропа, гарвардского профессора математики и астронома – телескоп и бумаги с записями наблюдений; в портрете Элизабет Голдтуэйт, уважаемой матери семейства – блюдо со зрелыми персиками на полированной поверхности стола.

Элементы натюрморта часто встречаются и в портретах американских лимнеров⁴ – это могут быть вазы или горшки с цветами, книги, письменные или чайные принадлежности, медицинские приборы, игрушки, корзины с фруктами (Бердсли. Портрет миссис Бердсли. 1788–90. Ху-

дожественная галерея Йельского университета, Нью-Хейвен). Иногда самодеятельный художник произвольно увеличивает предмет (в данном случае бокал на высокой ножке, наполненный земляникой), бесхитростно подчеркивая его значимость и красоту (Портрет Эммы Ван Нейм. 1795. Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк).

Натюрморты были редки в Америке вплоть до последнего десятилетия XVIII в. в отличие от портрета, имеющего конкретное предназначение – увековечивание облика человека, заслужившего почет и уважение своей полезной деятельностью (врачи, военные, судьи, купцы, исторические личности) или добродетельной жизнью (священнослужители, проповедники, матери семейств с детьми), что было важно как для семьи и потомков, так и в глазах общества в целом, и потому портреты все же обладали в глазах заказчиков некой «полезностью», оправдывавшей их заказ, оплату и появление в доме. Предназначение же натюрморта для не слишком искушенного человека очевидно – украшать жилище наряду с росписями деревянных панелей дома, дверей и каминных экранов. А украшательство слишком долгое время рассматривалось как нечто фривольное и греховное как в пуританской среде Новой Англии, так и в квакерских поселениях Пенсильвании. В Нью-Йорке, который вырос на основе голландских поселений, и в долине реки Гудзон можно было бы ожидать проявления каких-то традиций натюрмортной живописи, но если таковые образцы и были, то их не сохраняли так бережно, как портреты, и они не дошли до наших дней.

Таким образом, одним из источников интереса художников колониальной Америки к натюрморту была распространенная к концу XVIII в. и привычная глазу декоративная живопись на различных архитектурных элементах дома – деревянной обшивке стен, дверях, балясинах лестниц, в оформлении каминов. Летом, когда каминами не пользовались, их прикрывали деревянным экраном, на котором часто изображалась ваза с цветами, производящая эффект *trompe l'oeil*. Букет цветов, помещаемый по английской традиции на каминную полку, как бы перекочевывал уже в виде росписи на деревянную доску перед камином.

Изображение вазы с цветами можно было встретить и на филенках дверей. Любопытный образец сохранился в музее Народного искусства (Нью-Йорк), он происходит из дома зажиточного фермера и преуспевающего торговца из Нью-Джерси Дэниэла Хендриксона (1723–1788), не чуждого музыкальным и художественным пристрастиям. На верхней панели дверного по-

лотна им изображена в причудливой перспективе большая огороженная усадьба с садом и хозяйским домом с высокой крышей. В нижней части равновеликое место занимает букет из трех видов цветов, расположенных симметрично в изящной по форме вазе с изогнутыми ручками. На золотистом фоне черные стебли и красные цветы смотрятся исключительно декоративно. Интересно, что похожий букет мы встречаем на портрете дочери Д. Хендриксона Катарины (1770. Национальная галерея искусств, Вашингтон), где он вплетается в череду эмблематических образов⁵.

Отзвук европейской традиции «ученого натюрморта» с изображением книг (Я. Д. де Хем, Д. М. Креспи) достигает и американского континента. Более искушенный, чем фермер-художник Хендриксон, Уинтроп Чэндлер (1747–1790) из Коннектикута, расписывая дом (1769), делает надкаминную роспись⁶ в виде полки, заполненной книгами и помещает среди них пузырек с чернилами – чистый «обман зрения», показательный еще и с точки зрения создания впечатления серьезности интересов обитателей дома. Буквально годом позже Чэндлер напишет выразительный портрет преподающего Эбенезера Девоушна (1770. Бруклинское историческое общество), поместив его на сплошном фоне из книг в разнообразных переплетках, стоящих и лежащих на полках домашней библиотеки. Свидетельства «учености» – книги, приборы, инструменты, карты – проникают в портреты уважаемых людей – деятелей науки (Сэмюэль Кинг⁷, портрет Э. Стайлса, 1771; М. Чэмберлин, портрет Б. Франклина, 1762, Художественный музей, Филадельфия), предпринимателей (Р. Ёрл, портрет Элайи Боардмена, 1789, Музей Метрополитен, Нью-Йорк), судей (Р. Ёрл, Главный судья Элсворт с женой, 1792. Уодсворт Атенеум, Хартвуд, Коннектикут).

Примером совершенно оригинального натюрморта, написанного в виде шутки на дверной панели частного дома в Массачусетсе, является чудом сохранившийся «Штопор, висящий на гвозде» (кон. 1760-х. Музей изящных искусств, Бостон)⁸. Принадлежит он не анонимному мастеру, не скромному лимнеру, а первому американскому национальному портретисту Джону Синглтону Копли. По поводу этого раннего в американской живописи чистого натюрморта можно выразиться словами Б. Вилпера, сказанными применительно к знаменитому «прародителю» европейского *trompe l'oeil* – «Натюрморту с куропаткой» (1504) Якопо де Барбари: «Задача художника – совершеннейший обман зрения, имитация выпуклости, отставания от стены до полной иллюзии»⁹. Таким образом, в арсенал

американских художников входит прием «обмана зрения» – *desception*, которым они будут отныне охотно пользоваться и в натюрмортах, и в портретах-картинах, и эта приверженность иллюзионистической точности, создание своего рода «второй реальности» просуществует вплоть до нашего времени, трансформируясь в «магические» и иные реализмы XX в.

К приему «обманки» охотно обращался Рафаэль Пил (1774–1825) – представитель уважаемой и многочисленной семьи художников из Филадельфии, любивший такого рода мистификации, и хотя его ранние работы не сохранились, по косвенным источникам известно, что, например, для второй ежегодной выставки¹⁰ Общества американских художников в Пенсильванской Академии Художеств 1812 г. он написал иллюзионистическое изображение каталога-путеводителя по выставке, назвав его «Catalogue for the Use of the Room – a Deception», т. е. «Каталог для использования в помещении – Обман». Представление об этой утраченной картине дает «Каталог – Обманка» 1813 г.¹¹ работы Р. Пила (дер., м. Музей искусств, Филадельфия, собств. Д. Пила), воспроизводящий в том же году изданный Ч. У. Пилом «Исторический каталог картин Филадельфийского музея» – путеводитель по галерее портретов выдающихся деятелей эпохи американской революции. На темно-зеленом фоне, имитирующем бязевую обивку стен музея, висит на короткой тесьме, продетой в верхний левый угол, каталог в рыжевато-оранжевой обложке. Обложка закручивается, наполовину приоткрывая заглавную страницу с легко читаемым текстом, верхние уголки страниц также слегка загибаются, словно от частого употребления, как будто приглашая их перелистать. Даже полукруглая выемка в верхней части доски служит созданию иллюзии реальности – догадке о том, что там находилась металлическая петля или кольцо для подвешивания тесьмы. Демонстрируя свое живописное мастерство, художник лукаво предлагает зрителю либо обмануться, либо сравнить живописный каталог с реальным, который должен был находиться там же, возможно действительно подвешенным на стене. Иллюзионистическая точность, создание мнимой реальности, спорящей с реальностью жизни, импонировали вкусам американцев, ценящих ремесленную основательность, «сделанность» вещи.

Источники американского натюрморта разнообразны. Прежде всего, это, конечно, европейские традиции голландского, фламандского, испанского, английского, итальянского натюрморта, преломленные через среду обитания и специфику видения американского художника, в иную временную эпоху. Предполагается, что ко-

лонисты, путешественники, заезжие живописцы могли привозить на американскую землю оригинальные голландские, итальянские, испанские картины, в том числе и натюрморты¹². Изучая европейский опыт, опираясь на него, как и в портрете, художники в результате вкладывали свое оригинальное содержание, мироощущение, накопленный живописный опыт. Знаменательным явлением становится умение и, главное, желание американского художника работать с предметным миром, выделяя его из портрета.

Показательна избирательность, с которой черпают из европейских традиций американцы. Во-первых, это тип натюрморта-витрины, представленной глазу зрителя для созерцания и рассматривания. Это скромные, лаконичные, строгие по отбору предметов, располагающихся на прилавке (*table-top still life*), с ограниченным пространством и неопределенным фоном натюрморты, характерные для раннего этапа этого жанра в Европе конца XVI – начала XVII в. (Ф. Наполетано, Ф. Галиция, Д. А. Фиджино, М. да Караваджо, Б. де Ледесма, Ф. Сурбаран, Х. С. Котан, О. Беерт). Так, портретист из Бостона Д. Джонстон¹³ демонстрирует знание европейских традиций и профессионализм живописца в единственном дошедшем до нас «Натюрмorte с фруктами» (1810. Художественный музей, Сент-Луис). На нейтрально-светлом фоне он аранжирует персики, темный и белый виноград в компактную пирамидальную группу на углу столешницы, не упуская возможности написать гусеницу на ветке и муху прямо перед глазами зрителя.

Горизонтально-фронтальную композиционную структуру используют Джеймс Пил (Фрукты в фарфоровой китайской экспортной корзине. 1824. Частная коллекция), Рафаэль Пил (Натюрморт: земляника, орехи. Ок. 1822 г. Художественный Институт, Чикаго), избирая либо центральный мотив в виде блюда или корзины с фруктами, либо размещая овощи или фрукты с немногими предметами домашнего обихода на поверхности стола. Такого рода композиции довольно многочисленны и даже позволили американским искусствоведам объединить их под названием «формула Пила» – как правило, это простые аранжировки из нескольких фруктов или овощей в сопровождении одного или двух стеклянных, фарфоровых или керамических (редко серебряных) сосудов (кувшин, бокал, графин, сливочник) или блюд на некой поверхности и столь же неопределенном, обычно темном, иногда слегка светлеющем фоне. В выборе «моделей» – фруктов, овощей, ягод – сказались и естественнонаучные склонности, свойственные кругу Пила.

Наиболее полно выразил себя в подобном типе натюрморте Рафаэль Пил – признанный родоначальник жанра. Художественный язык постановочных натюрмортов Р. Пила классицистичен по своей природе. Рациональность мышления выражается в том, как тщательно он отбирает и компоует предметы параллельно краю картины, выстраивает композиционные вертикали и горизонталы, выделяя центр симметрии, соблюдая ритмичность, цезуры, чередование планов, если это «многофигурная композиция» («Десерт. Натюрморт с лимонами и апельсинами». 1814. Национальная галерея искусств, Вашингтон; «Натюрморт с земляникой и кубком из страусового яйца». 1814. Частная коллекция). Его натюрморты геометрически четко построены, предметы наделены ясностью и чистотой линий, при этом контуры смягчены, краски благородно согласованы и лишены искусственной яркости, в целом гладкая живописная фактура под лессировкой оживляется деликатными и точными мазками, выявляющими блики света.

Такой стиль полностью отвечал господствующим эстетическим предпочтениям того времени в искусстве и в архитектуре, ориентирующимся на неоклассику с ее принципами упорядоченности, сбалансированности, ясности, простоты.

Второй тип натюрморта, происходящий из англо-голландской традиции (С. Ван Хоогстратен, В. Вайан, К. Гийсбрехтс, Э. Колльер, Й. Клоппер), – это *quodlibet* (от лат. – все, что угодно, всякая всячина) – тип вертикально-фронтального натюрморта, воспроизводящего доску или планшет с прикрепленными к нему предметами или бумагами (*wall-rack still life*). Вплоть до середины XVIII в. он был широко распространен в Европе и завоевал исключительную популярность у американцев, в особенности в последней четверти XIX в. в работах У. Харнетта, Ф. Э. Черча, Д. Ф. Пето, Ф. Дантона, Д. Хаберле, Ч. Коупа и др.

Самый ранний сохранившийся натюрморт такого рода принадлежит художнику из Филадельфии, входившему в Ассоциацию Колумбианум, Сэмюэлю Н. Льюису¹⁴. Он называется «Обман» (перо, цв. чернила, акв., бум. Национальная галерея искусств, Вашингтон) и был исполнен во время пребывания художника в Лондоне около 1780 г. в стиле модной тогда «папиромании». Вечерняя газета, пригласительные и театральные билеты, игральные карты, визитные карточки, в том числе в центре – самого художника, открытые на первой странице книги – женский роман и трагедия некоего мистера Филиппа «Безутешная мать», письма, гравюра с пейзажем – все это в кажущейся хаотичности, а на самом деле продуманно и урав-

новешенно размещено на доске или дощатой стене и удерживается красными полосками из ткани или кожи, образующими ромбовидный узор. Художник демонстрирует мастерство в воспроизведении различного рода печатных шрифтов и почерков от руки, что было в большой степени источником его заработков, неслучайно он рекомендовал себя, как «мастера рисунка и письма». Яркие пятна и приглушенные оттенки красного и синего, желтоватого и белого на черном фоне создают мажорный по звучанию колористический аккорд.

Второй сохранившийся на сегодняшний день опыт Льюиса в этом жанре называется «Обманка. (Театральные билеты)» (Ок. 1802–1805 г. Рис., тушь, перо, акв., бум. Галерея Кеннеди, Нью-Йорк)¹⁵ был задуман как остроумная мистификация и, можно сказать, первая инсталляция в музейном пространстве. В 1808 г. Льюис преподнес музею Пила две рамки с неким содержимым под названием «Оригиналы» (*Originals*) и «Имитации» (*Imitations*) – в первой содержались различные настоящие карточки, счета, билеты, письма и другие бумаги, во второй – все то же самое было нарисовано акварелью и тушью на бумаге. «Имитации», известные сейчас под названием «Обманка. (Театральные билеты)»¹⁶ представляют пример того, как естественно и изобретательно художник вкладывает новое содержание в старинный тип натюрморта, придавая ему современное звучание. Прикрепленные к стене и заткнутые за две крест-накрест пересекающиеся кожаные полоски в небрежном беспорядке рекламные листки, газета, печатные объявления, пригласительные билеты (один из них – в музей Ч. Пила), по сути, рассказывают о культурной жизни филадельфийского общества, частью которого являлся сам художник, чья визитка с написанной от руки подписью помещена в центре композиции.

Третий тип натюрморта был введен в американскую живопись художником-портретистом, уроженцем Ньюпорта, Род-Айленд, который работал в Бостоне, Балтиморе, Филадельфии, Вашингтоне – Чарльзом Б. Кингом (1785–1862). Это наиболее значительный художник в области натюрморта начала XIX в. вне семьи Пил. В 1805–1807 гг., обучаясь в мастерской Б. Уэста в Лондоне, он открыл для себя нидерландский натюрморт лейденской школы под названием «*vanitas*», помещаемый в шкафу или в нише (Г. Доу, Я. Д. де Хем, Д. Байи). Обосновавшись в Филадельфии с 1812 по 1816 г., он предложил свою трактовку, основанную на европейской композиционной схеме, но с оригинальным содержанием, насыщенным символическим смыслом и эмблематическими деталями. Таков

известный натюрморт «Шкаф бедного художника» (Ок. 1815. Дер., м., Галерея Коркоран, Вашингтон), который представляет собой аллегория жизни художника. Пространство ниши темно и таинственно, из него как бы «выплывают» разнообразные предметы: книги, папки, свернутые листы и карты, блюдо с хлебом и ножом. Композиция развивается не вглубь, а по вертикали: часть вещей располагается на узком «просцениуме» первого плана, другие «взбираются» друг на друга по горизонталям ярусов. Свет, падающий извне слева, делит пространство ниши по диагонали, подчеркнутой рулоном бумаг, на ярко освещенное и погруженное во мрак пространство. Глаз выхватывает то блестящую ярко-розовую раковину (символ надежды?), то простой стакан с водой, намекающий на скудость стола, то невольно пытается разобрать послание на прикрепленном к верхней части ниши листе (уведомление о распродаже имущества за долги). При всей насыщенности предметный мир натюрморта не хаотичен, но строго организован, и призван донести до зрителя красноречивое и поучительное послание¹⁷. Исключительно осязаемо написанные вещи мирно сосуществуют благодаря общему золотистому оттенку, объединяющему глубокие красные, охристые краски (переплеты книг, раковина, папка с рисунками, раскрытый хлеб) с холодноватыми тонами (листья книг, стакан, рулон с бумагами). Живопись отличается мягким, текучим мазком. Теплый свет смягчает контуры предметов и сообщает картине не горестную (как, казалось бы, явствует из содержания), а скорее праздничную интонацию.

Такого рода натюрморт – размышление о жизни художника, который следует не только рассматривать, но и читать, и толковать – появится еще только раз в его живописи в 1830 г. под названием «Тщеславная мечта художника» (Художественный музей Фогга, Гарвардский университет, Кембридж, Массачусетс). Превратности судьбы, крушение радужных иллюзий перед прозаичностью мира – вот тема этого натюрморта. На смену нише с глубоким темным пространством приходит подобие картинного пространства, обрамленное простой деревянной рамой. Это картина – символическое окно в предметный мир, олицетворяющий собирательный образ неудачливого художника. «Главные герои» – палитра с кистями и голова Аполлона Бельведерского в центре композиции «кренятся» вправо, образуя неустойчивую диагональ, вокруг них группируются многочисленные предметы – ветхие книги, папки с рисунками, тарелка с черствым хлебом, стакан с водой и другие предметы обманутых ожиданий. Некоторые предме-

ты на переднем плане – перочинный нож, угол книги, перо, свернутая папка – направлены прямо на зрителя, выходя из условного пространства картины в «реальное» пространство зрителя. В стиле «trompe l'oeil» блестяще исполнены «прибитые» гвоздиками к раме ключ и бумажное извещение шерифа о распродаже имущества на аукционе за долги.

В целом американскому натюрмарту этого периода свойственна тяга к «иллюзии вещности», что отнюдь не является, по выражению Ю. М. Лотмана, «данью примитивному натурализму»¹⁸, а свидетельствует об усложнении художественного видения, осознании проблемы условности в искусстве и включении зрителя в пространство произведения.

Ранний американский натюрморт создал традицию, обеспечил преемственность и дальнейшее развитие жанра в последней четверти XIX в. Заложенные в нем потенциальные возможности содержательно-смысловых и живописно-выразительных решений получают новый импульс и новые интерпретации в творчестве следующих поколений американских художников.

Примечания

¹ Кузнецов Ю. И. Социальное содержание натюрморта: флора и фауна // Натюрморт в европейской живописи XVI – нач. XX в.: выст. картин из музеев СССР и ГДР: каталог / науч. ред. И. Е. Данилова, В. А. Садков. М.: Совет. художник, 1984. 96 с.

² Виппер Б. Р. Проблема и развитие натюрморта. СПб.: Азбука-Классика, 2005. С. 205.

³ См.: Юрьева Т. С. Портрет в американской культуре XVIII в. СПб.: Бельведер, 2001. 104 с.

⁴ Лимнеры (limners), от фр. слова illuminer – раскрашивать; своего рода художники-ремесленники, самоучки, берущиеся как за написание портретов, так и вывесок, оформление архитектурных элементов домов, повозок, гостиниц, трактиров и т. п.

⁵ См.: Юрьева Т. С. Указ. соч. С. 21.

⁶ Полка с книгами. Ок. 1769. Дер., м. Шелбурн-Музей, Шелбурн, Вермонт.

⁷ Сэмюэл Кинг (1749–1819), художник и позолотчик из Ньюпорта, занимался также расписыванием карет, вывесок.

⁸ См.: Rathbone P. T. Rediscovery: Copley's Cockscrew // Art in America. 1965. June, № 3. P. 48–51.

⁹ Виппер Б. Р. Указ. соч. С. 368. Интересно, что спустя четверста лет американский художник Честер (1855–1929) обратится к тому же мотиву, заменив железные перчатки и стрелу на вторую куропатку, и поместив мертвую дичь в углубленную, обшитую досками нишу, сохранив тот же эффект имитации реальности.

¹⁰ Ежегодные выставки в Пенсильванской Академии художеств стали проводиться с 1811 г.

Н. С. Гуркина

¹¹ По поводу атрибуции этого неподписанного произведения см.: Bellion V. Citizen spectator: art, illusion, and visual perception in early national America. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 2011. P. 224.

¹² Известно, что Джон Смайберт, художник шотландского происхождения, учившийся в Англии, путешествовавший по Италии, эмигрировал в Америку в 1728 г. и обосновался в Бостоне, где открыл собственную студию. С собой он привез множество гравюр, картин, бюстов, копий работ Ван Дейка и других знаменитых европейских художников, несколько итальянских натюрмортов. Через студию Смайберта прошли молодые люди – в будущем ведущие американские художники эпохи – Копли, Пил, Трамбалл, Олстон и др. См.: Baigell M. A history of American painting. New York, 1971. P. 32; Gerdts W., Burke R. American still life painting. New York; London, 1971. P. 20–21.

¹³ Джон Джонстон (1753–1818), из Бостона. Писал портреты маслом, работал пастелью, писал вывески.

¹⁴ Сэмюэль Льюис (1753–1822), рисовальщик, кар-

тограф, гравер, художник. Известен своими иллюзионистическими рисунками. Служил в печатной мастерской М. Кэрри в Филадельфии. В 1795 г. был секретарем Колумбианума, позднее одним из основателей Колумбийского общества художников в 1811 г., с этого года и начинают проводить ежегодные выставки в Пенсильванской Академии художеств, в которых участвует и Льюис. В середине 1770-х – начале 1790-х гг. жил в Лондоне, участвовал в выставках Свободного общества художников. С 1794 г. жил в Филадельфии.

¹⁵ По поводу авторства этой вещи см.: Gerdts W. H. A deception unmasked; an artist uncovered // An American art j. 1986. Vol. 18, № 2. P. 4–23.

¹⁶ См.: Bellion V. Op. cit. P. 171.

¹⁷ Подробный разбор см.: Gerdts W., Burke R. Op. cit. P. 156.

¹⁸ Лотман Ю. Натюрморт в перспективе семиотики // Вещь в искусстве: материалы науч. конф. Випперовские чтения–84. М., 1986. С. 8.