

УДК 7.036

DOI: 10.37953/2079-0341-2026-1-1-64-74

АНТИЧНЫЕ МИФОЛОГЕМЫ В ИТАЛЬЯНСКОЙ ЖИВОПИСИ НАЧАЛА XX ВЕКА

Наталья В. Штольдер

Гжельский государственный университет, Россия, Московская область,
n.shtolder@mail.ru

Аннотация

В статье исследуются античные мифологемы в итальянской живописи периода либерти в контексте европейского модерна и символизма, а также проводится их сопоставительный ассоциативный анализ с искусством античности. Приводится ряд малоизученных произведений настенной и станковой живописи итальянских художников, в которых всестороннее проанализированы характерные моменты пересечения с античными мифами и образами. Сделаны выводы об амбивалентности интерпретаций античности в итальянской живописи начала XX века: в своем творчестве художники вдохновлялись ее наследием, но одновременно применяли синтетический подход, выраженный в индивидуальных, инновационных композиционных структурах и зашифрованности образов, обусловленных символизмом, а также использовали методы экспрессии, стилизации, упрощения формы и художественный инструментарий, сообразный внутренней идее каждого произведения.

Ключевые слова: античные мифологемы, итальянская живопись, символизм, модерн

Для цитирования: Штольдер Н.В. Античные мифологемы в итальянской живописи начала XX века // Academia. 2026. №1. С. 64–74. DOI: 10.37953/2079-0341-2026-1-1-64-74

ANCIENT MYTHOLOGEMS IN EARLY TWENTIETH-CENTURY ITALIAN PAINTING

Natalya V. Shtolder

Gzhel State University, Gzhel, Moscow region, Russia,
n.shtolder@mail.ru

Abstract

The article examines ancient mythologems in Italian painting of the Liberty period in the context of European Art Nouveau and symbolism, and also offers a comparative and associative analysis of these images in relation to the art of antiquity. A number of little-studied works of mural and easel painting by Italian artists are discussed, in which characteristic points of intersection with ancient myths and imagery are analyzed in detail.

The study draws conclusions about the ambivalence of interpretations of antiquity in early twentieth-century Italian painting. While artists drew inspiration from the classical heritage, they simultaneously employed a synthetic approach expressed through individual and innovative compositional structures and through the symbolic encoding of imagery. These features were conditioned by the aesthetics of Symbolism and accompanied by the use of expressive methods, stylization, simplification of form, and artistic means corresponding to the inner idea of each work.

Keywords: ancient mythologems, Italian painting, symbolism, Art Nouveau

*For citation: Shtolder, N.V. (2026), "Ancient mythologems in early twentieth-century Italian painting", *Academia*, 2026, no 1, pp. 65–74. DOI: 10.37953/2079-0341-2026-1-1-65-74*

Искусство античности — греческое, эллинистическое, римское, а также его наследие, пробудившее творчество мастеров итальянского Ренессанса, или Ринашименто (итал. Rinascimento), и в последующие исторические периоды привлекало внимание и вдохновляло итальянских художников¹. На рубеже XIX–XX веков в культурных и художественных кругах Италии в связи с желанием возрождения подзабытых традиций и потребностью обновления под воздействием современных европейских веяний был поддержан привнесённый стиль модерн, получивший название «либерти». Мировоззренческие, стилевые и формальные искания художников проходили под влиянием европейского модерна и символизма. Такие итальянские критики этого периода, как Витторио Пика, Уго Ойетти и Диэго Анджели, напрямую связывали успех нового стиля в архитектуре и искусстве с тем, что он во многом опирался на античность и Возрождение, на «классический тон»².

В итальянской живописи произведения символистского направления стали маркером эпохи, а обращение к античной мифологии и античности в разных интерпретациях нередко являлось основой или поводом для творчества. Античность воспринималась многими итальянскими художниками, прежде всего, как золотой век, как символ молодости, обновления и гуманизма. Этот интерес развивался в ракурсе изучения человека, его психологии и духовного мира, выразительности и символичности человеческого движения, в чем можно убедиться, рассматривая произведения станковой живописи, картины-панно и декоративные росписи, предназначенные для общественных и частных проектов. Эта тенденция развивалась в том числе как реакция на позитивизм маккьяйоли и официальный академизм и преимущественно наблюдалась в работах ретроспективного направления многоликой живописи периода либерти.

Важным фактором развития изобразительного искусства в тематическом и стилистическом отношении была встреча традиций сложившихся ранее местных школ с инновационными подходами нового поколения художников. На обновлённое видение античных сюжетов и персонифицированных образов античности влияло нерасторжимое с мифологией поэтическое, чувственное восприятие художниками родной природы, что также способствовало многообразию новых композиционных решений и живописных почерков. В этом смысле представляется закономерным появление синтетических художественных произведений, в которых интерес к античности, а также аллюзии на её образы и нарратив нередко сочетался с индивидуальным мифотворчеством, собственным пониманием задач живописи и исканиями в области её техники. Необходимо отметить, что большую роль в европейском искусстве этого периода играла тотальная идея красоты³. При наличии этих общих тенденций вопросы влияния античности как особой культурной парадигмы на итальянскую живопись начала XX века следует рассматривать на конкретных примерах, учитывая принадлежность мастера к тому или иному региону и школе, а также особенности его индивидуального стиля.

Обновлённый образ античности был связан с многочисленными изображениями путти⁴. Одним из примеров, в частности, могут служить декоративные панно «Путти с лентами и гирляндами» (1907, ASAC — Архив современного

¹ В отечественной искусствоведческой литературе, обращенной к образам античности в европейской живописи рубежа XIX–XX веков, отметим труды В. А. Крючковой, Д. В. Сарабьянова, Н. Г. Геташвили, И. Е. Светлова, М. Ф. Киселева, О. С. Давыдовой.

² См. Liberty. Uno stile per l'Italia moderna. Catalogo. Forlì, Musei San Domenico. Milano: Silvana Editoriale, 2014. P. 23–32.

³ На рубеже XIX–XX веков «идея красоты выступает как экстракт содержания, а затем как бы удваивается и утраивается, будучи одновременно и априорным условием творчества вообще, и образной целью, и средством». Цит. по: Сарабьянов Д. В. Модерн. История стиля. М.: Галарт, 2001. С. 233.

⁴ Liberty, 2014. P. 172–173.



Ил. 1. Адольфо де Каролис. Лошади солнца. 1907. Темпера и масло, холст. Городская пинакотека, Асколи Пичено, Италия.

искусства, Венеция), созданные тосканцем Галилео Кини (1873–1956). В этом произведении путти представлены в образе играющих на трубах длинноногих мальчиков, тела которых волнами обвивают красные ленты и нарядные гирлянды из листьев. Сзади фигур пространство ликующего света образуют голубые морские воды и пышные белые облака. Изображения Кини определенно соотносятся с римской живописью «канделябрного» стиля в ясности ритма, повторе форм, передаче естественности движения. В композиционном плане художник также стремился решить задачи синтеза искусств в своих декоративных панно, так как они предназначались для оформления тосканского «Зала Мечты» на венецианской Биеннале 1907 года [Pica 1907, p. 386]. При сравнении с предшествующей настенной объемно-пространственной живописью романтизма и реализма в этом произведении заметен поворот Галилео Кини в сторону плоскости, к упрощению формы, к декоративности живописного языка, что сопоставимо, например, с исканиями Мориса Дени и других членов группы «Наби».

Другой пример с путти — это фриз для Народного Дома (1906, Галерея Берарди, Рим), созданный Джулио Аристиде Сарторио (1860–1932). В этой декоративной композиции римский художник изобразил путти, поддерживающих тяжелую гирлянду из листьев лавра, в совершенно иной стилистике, ассоциирующейся, в том числе из-за монохромности живописи, с античными рельефами. В созданных Сарторио образах одновременно сосуществуют академическая торжественность и изящество естественного движения. Очевидно, эта сцена символизировала надежду на движущую силу молодости.

Тема весны как символа возрождения и обновления получила различные формы воплощения через призму античности. Например, в картине обучавшегося в Болонье и Риме Адольфо де Каролиса (1874–1928) «Весна» (“*Verba ad pictorem amatoris*”, 1903, частное собрание) этот образ передан в виде аллегорической обнаженной фигуры, идущей по цветущему полю навстречу зрителю в окружении летящих и трубящих ангелов. В этой композиции прочитываются аллюзии к «Весне» Боттичелли (1482, галерея Уффици, Флоренция). Такая ассоциативная встреча художников разных эпох возникла благодаря общей точке отсчета — вдохновению античными мифологемами. В обоих произведениях аккорды гармонии заключены в линейной основе композиции, фресковом светлом колорите, ясном сочетании форм человека и природы. В другой работе Адольфо де Каролиса, «Лошади солнца» (1907, Городская пинакотека, Асколи Пичено)⁵, как продолжение темы весеннего обновления звучит надежда на расцвет человечества (ил. 1). В триптихе образ этой идеалистической надежды передан через солнечный колорит и необычное пространственное наложение

⁵ Liberty, 2014. P. 352.



Ил. 2. Чезаре Лауренти. Новая весна. 1897. Темпера, холст. Международная галерея современного искусства Ка' Пезаро, Венеция.

прекрасных обнаженных человеческих фигур и белых лошадей, что ассоциируется с пластическими приемами мастеров кватроченто. Здесь художник создал своеобразный рельефный орнамент, в котором свободно-интуитивный ритм форм выразительно сочетается с классическим подходом в передаче анатомических особенностей движения фигур.

Итальянские художники этого периода редко использовали прямые цитаты из известной античной живописи. Сохранившиеся фрески из Помпей и Стабий — здесь можно, например, вспомнить фреску «Гора» (Стабии, 1 век н.э.) или известную мифологему трех граций (харит) — тем не менее опосредовано повлияли на композиции и художественный язык некоторых мастеров итальянской живописи. Своеобразной реминисценцией на тему трех граций является картина «Новое цветение» (1897, Международная галерея современного искусства Ка' Пезаро, Венеция)⁶ авторства Чезаре Лауренти (1854–1936). В духе символизма рубежа веков художник воплотил тему весны в образе трех современных молодых девушек, танцующих в цветущем саду, в их плавных естественных движениях. В отличие от аллегорического академизма де Каролиса в этом произведении преобладает натурный подход к форме и символизм колорита (ил. 2).

Обращение к такой популярной со времен античности теме, как времена года и времена дня, также было нередким среди итальянских живописцев, в том числе при оформлении произведений архитектуры⁷. Успешным и выразительным примером этого явления может служить декоративная роспись «Аромат утра» (1902) неаполитанца Этторе де Мария Берглер (1850–1938), которая органично вошла в знаковый интерьер эпохи либерти в Палермо. В этой росписи, обрамляющей верхний ярус парадного зала на вилле Иджеа, художник воплотил образ вневременного Элизима — с юными чарующими девами, которых обвиняют крупные сказочные формы ирисов, роз, лилий и плодов граната. В своей

⁶ Ibid. P. 271, 381.

⁷ Подробнее об образах античности в русской и европейской живописи см.: Киселев М. Ф. О символизме, и не только. Избранные труды. Союз Дизайн. М., 2022. С. 336–360.



Ил. 3. Плинио Номеллини. Маленький Бахус. Ок. 1910. Масло, холст. Галерея современного искусства, палаццо Питти, Флоренция.

работе художник применил метод стилизации, используя волнообразные линии и заливки пастельных тонов, что сопоставимо, в частности, с приемами Альфонса Мухи в его театральных афишах. Этот художественный метод, отражающий важные пластические тенденции европейского модерна, в наибольшей степени применялся в графике и декоративно-оформительской стенописи, в том числе при обращении к античным сюжетам.

Иной метод, обусловленный знаниями и практикой в области декоративно-прикладного искусства, использовал Галилео Кини⁸, также вдохновляясь темой времен года. В 1914 году он создал для центрального выставочного зала XI Венецианской биеннале оформление из четырнадцати панно под общим названием «Весна», которые поразили публику и критиков тотальной декоративной роскошью, отсылающей к творчеству Густава Климта. Женские фигуры на этих панно ассоциируются с мифологическими нимфами и дриадами; их декоративные условные силуэты вплетены в мощный и изысканный поток витальных, геометрических, орнаментальных форм. Наиболее известным панно из этого цикла стала «Классическая весна» (1914, Кредитный фонд Вальдиньеволле, Монтекатини Терме)⁹.

Новизна живописи эпохи либерти была также связана с обращением к античности как мечте и тайне, в переживании которых важную роль играло индивидуальное воображение. Например, художник из Ливорно Плинио Номеллини (1866–1943) в своих картинах сочетал натурные наблюдения с образами античной мифологии: так, образ обнаженного юного сына он связал с мифологическим Вакхом («Маленький Бахус», 1909–1910, Галерея современного искусства, палаццо Питти, Флоренция) (ил. 3), а знаменитую танцовщицу Айседору

⁸ Galileo Chini e la Toscana. Catalogo della Mostra tenuta a Viareggio nel 2010 / A cura di A. Belluomini Pucci, G. Borella. Milano: Silvana, 2010. 307 p.

⁹ Liberty, 2014. P. 266–267.



Ил. 4. Плинио Номеллини. Сокровища моря. Ок. 1901. Масло, холст. Национальная галерея современного искусства, Рим.

Дункан¹⁰, с которой был хорошо знаком, изобразил в образе радостной сирены, бегущей среди сверкающей морской пены («Тирренская радость», 1903, частное собрание). Античные мифологемы наблюдаются и в таких работах художника, как «Сокровища моря» (ок. 1901, Национальная галерея, Рим) (ил. 4) и «Красная нимфа» (ок. 1900, частное собрание) [Nomellini 2008]. Его картину-панно «Новые люди» (1909, Галерея современного искусства, Нерви, Генуя) также следует включить в этот ряд с точки зрения смысловых кодов, где античные мифологемы встречаются с индивидуальным мифотворчеством. В этой работе Номеллини изобразил праздничную процессию с детьми и молодыми людьми, которая возникает из ниоткуда и движется в никуда. Эти «новые язычники» размещены в условном, зыбком, наполненном светом и цветом пространстве. Важные идеи того времени угадываются в энергичных движениях преодолевающих дорогу людей, которых сопровождают красочные венки из цветов, вторящие им круглящиеся облака, символически «горящие» красным цветом развевающиеся ткани и ленты. Здесь также заметно влияние стиля либерти, который итальянские исследователи нередко называли «флореале» («цветочным»), имея в виду использование художниками вьющихся растительных и цветочных форм. В этом панно Плинио Номеллини представил в романтично-символистской форме свою интерпретацию возвращения золотого века, применяя синтетический принцип, сочетающий элементы натурального наблюдения, экспрессию и технику дивизионизма.

В живописи периода либерти наблюдается усиливающийся субъективизм в сочетании с общей идеей красоты. Для ее выражения или особого личностного воплощения художники нередко применяли в различных сочетаниях реалистические и экспрессивные приемы, академизм и символизм, пространственные и орнаментальные формы. Общая тенденция использования декоративных эффектов, цветового контраста и мистического «внутреннего» света

¹⁰ Как известно, Айседора Дункан (1878–1927), создатель авторской системы свободного танца, вдохновлялась древнегреческим искусством, изучала рисунки вазопиσης и рельефы.



Ил. 5. Альберто Хелиос Гальярдо. Нарцисс и отражение. 1916. Масло, холст. Частное собрание, Италия.

объединяет такие вдохновленные античной мифологией картины, как «Нарцисс и отражение» (1916, частное собрание) Альберто Хелиоса Гальярдо (ил. 5), «Леда» (1907, Международная Галерея современного искусства Ка Пезаро, Венеция) Гаэтано Превиати, «Икар» (1907, частное собрание) Галилео Кини и «Рождение Венеры» (1915–1917, частное собрание, Милан)¹¹ Бенвенуто Бенвенути. Отметим, что образ Венеры — один из наиболее часто встречающихся. Например, Джованни Сегантини создал свой идеализированный образ богини любви в картине «Языческая богиня» (1894–1897, Милан, Галерея современного искусства). Его героиня — не земная красавица, а мечта, прекрасная нимфа, летящая над горами. Эта композиция является характерным примером искусства модерна с его асимметрией и витальностью. Здесь изображение Венеры пересекается с идеализированными женскими фигурами прерафаэлитов и Лоуренса Альма-Тадемы.

Остановимся подробнее на произведениях малоизученного протагониста римского символизма Джулио Аристиде Сарторио¹². Вращавшийся в кругах римских интеллектуалов и литераторов, он был другом Габриэле Д'Аннунцио, а в своих художественных исканиях вел диалог с мифами и легендами прошлого через ницшеанскую философию и новый психоанализ. В его произведениях дух античности и символизм соединялись с индивидуальным мифотворчеством. Рассмотрим его интерпретацию мифологем античности в холстах «Диана Эфесская и ее рабы» и «Горгона и герои» (оба 1895–1898, Национальная галерея современного искусства, Рим). Эти работы, показанные в 1899 году на Венецианской биеннале, отражали основные темы европейского символизма, «диалектику между Эросом и Танатосом и контроль за чувствами». В первой перед зрителем предстает грандиозная поэтическая и мистическая поэма с элементами назидания и предупреждения. Здесь Сарторио показал новое отношение к мифу. Возможно, отчасти он вдохновлялся «Артемидой Эфесской» (2 в. н.э., бронза и алебастр, Национальный Музей Археологии, Неаполь), тем самым как бы

¹¹ См.: Il divisionismo. La luce del moderno. Mostra, Rovigo, Palazzo Roverella, 25.02–24.06.2012 / A cura di F. Cagianelli, D. Matteoni. Milano: Silvana Editoriale, 2012. 239 p.

¹² См.: G. A. Sartorio (1860–1932); fra simbolismo e Liberty. Mostra, Nuova Galleria Campo dei Fiori, 6.04. — 6.06.1995 / Testi di L. Djokic, P. Spadini. Roma: Tip. Essetre, 1995. 79 p.

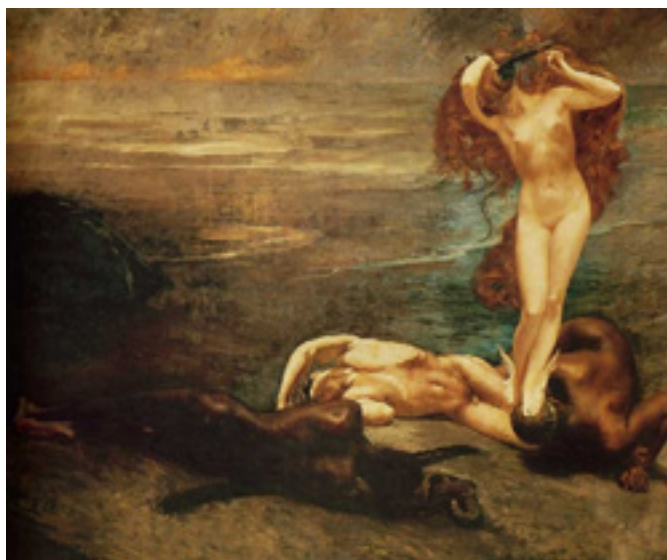


Ил. 6. Джулио Аристиде Сарторио. Церемония. Масло и энкаустика, холст. 1906–1923. Галерея Италия – Пьяцца Скала, Милан.

оживляя для современников культ эпохи Траяна и Адриана¹³. Эта картина поражает воображение многозначностью символики, в том числе тайной связью между величественной богиней фауны и беспомощной массой поверженных, выброшенных на скалу и перемешанных между собой людей и животных.

В «Горгоне и героях» не меньше амбивалентных смыслов: античный миф для художника — только повод показать тщетность и слабость человека перед неуправляемым роком (ил. 6). Горгона у Сарторио — это двуликое воплощение тайны женщины, одновременно прекрасная и жестокая богиня, исполняющая волю непознаваемых природных и высших сил. Сегодня эти произведения мастера воспринимаются как апокалиптические видения. Сюжет и его композиционная структура будто предвещают в иносказательной форме сломы человеческой психики, философию распада и разрушения грядущего XX века.

Творчество и заказные работы Джулио Аристиде Сарторио были во многом связаны с новыми устремлениями молодого итальянского государства к воскрешению величия прошлого, обновлению и росту. Художник получил широкую



Ил. 7. Джулио Аристиде Сарторио. Горгона и герои. 1895–1899. Масло, холст. Национальная галерея современного искусства, Рим.

¹³ Артемида — богиня природы и повелительница зверей. Вместо груди у нее четыре ряда из мошонки быков как символ жертвоприношения, на одежде львы, крылатые драконы, олени, грифоны, лошади и пчела. На груди оплечье, на котором изображены нимфы и зодиакальные символы — Овен, Телец, Близнецы, Рак, Лев, а также ожерелье из желудей дуба и бутонов аканта.



Ил. 8. Луиджи Бонацца. Легенда об Орфее. Воскрешение Эвридики. Смерть Орфея. 1905. Фрагмент. Масло, холст. Музей современного искусства Тренто и Роверето. Роверето, Италия.

известность как автор отражающих это стремление в аллегорической форме фризовых композиций, в которых одновременно выражалось поэтическо-философское сомнение в возможности возвращения былого величия. Диптихи «Церемония» и «Пробуждение» (оба 1908–1923, Галерея Италия — Пьяцца Скала, Милан) относятся к этому роду живописи (ил. 7). Данные холсты отличаются утонченным эстетизмом в решении образов: Сарторио создал динамичные символистские композиции из свободно движущихся фигур, некую авторскую аллюзию на древние римские рельефы, тем самым продемонстрировав свой интерпретационный диалог с античностью. Композиционная смелость и оригинальность художника, сочетание черт натурализма, академизма и маньеризма, необычная условная холодная гамма с зеленовато-белыми и желто-розовыми оттенками и применение техники энкаустики — все это признаки экспериментального подхода в исканиях нового синтетического стиля. Оба произведения были частью большой работы для Палаты депутатов в Палаццо Монтечиторио в Риме, которая стала вершиной его карьеры¹⁴.

Среди других символистских произведений живописи академической направленности, также инспирированных античностью, следует выделить трехчастную композицию Луиджи Бонацца (1877–1965) «Легенда об Орфее», «Воскрешение Эвридики», «Смерть Орфея» (1905, Музей современного искусства Тренто и Роверето, Роверето)¹⁵. Стилистически она сопоставима с исканиями венских сецессионистов и представителей югендстиля, таких как Макс Клингер и Франц Штук. В пластическом языке этого произведения сочетаются элементы болонского академизма и декоративное упрощение формы под влиянием европейского модерна (ил. 8), в персонажах и композиционных приемах заметно влияние «Бетховенского фриза» (1902, Дом сецессиона, Вена) Густава Климта.

¹⁴ По другой версии, это был частный заказ для мецената Локателли. См.: Guida. Da Canova a Boccioni. Le collezioni Cariplo e di Intesa Sanpaolo/ a cura di Fernando Mazzocca. Milano: Skira editore, 2011. P. 44–45.

¹⁵ Liberty, 2014. P. 260–261, 362.



Ил. 9. Этторе Тито. Любовь и Парки. 1909. Масло, холст. Галерея современного искусства «Empedocle Restivo», Палермо.

Итальянских художников привлекала тема рока, которая нередко воплощалась в образе парки — в римской мифологии богини судьбы, рождения и смерти. К этой теме обратился художник из Неаполя Этторе Тито (1859–1941) в картине «Любовь и парки» (1909, Галерея современного искусства Empedocle Restivo, Палермо) (ил. 9). Античный сюжет о разрушительной силе слепой любви представлен художником в динамичной композиционной структуре с помощью диагонали в расположении фигур, чуждой гармонии и спокойствию классической античности, но нередко применяемой художниками начала XX века. Другой вариант этой темы, обусловленный социальным аспектом, можно встретить у миланского живописца Анджело Морбелли (1853–1919). В его холсте «Парки» (1904) тайна жизни заключена в руках вяжущих женщин — обительниц дома престарелых. В композиционном плане художник применил особенности натурального освещения, сближенные тона, пространство рамы, как бы сжимающее фигуры, и технику дивизионизма, что подчеркнуло идею неустойчивости и зыбкости человеческой жизни.

В заключение следует отметить, что в начале XX века античность как культурный феномен служила источником вдохновения для итальянских художников. Представленный выше ряд малоизученных произведений настенной и станковой живописи периода либерти представляет многообразие исканий итальянских мастеров в области обновления смыслов и языка живописи в контексте европейского модерна и символизма. В статье изучены и тщательно проанализированы использованные авторами античные мифологемы, сделаны выводы об амбивалентности интерпретаций античности в итальянской живописи начала XX века: в своем творчестве художники вдохновлялись ее наследием, но одновременно применяли синтетический подход, выраженный в индивидуальных, инновационных композиционных структурах и зашифрованности образов, обусловленных символизмом, а также использовали методы экспрессии, стилизации, упрощения формы и художественный инструментарий, сообразный внутренней идее каждого произведения.

Литература

1. Damigella 1981 – Damigella A.M. La pittura simbolista in Italia. 1885–1900. Torino: G. Einaudi, 1981.
2. Nomellini 2008 – Nomellini E.B. Plinio Nomellini: il colore, la natura, la mito. Firenze, Mauro Pagliali Editore, 2008.
3. Pica 1907 – Pica V. L'arte mondiale alla VII Esposizione di Venezia. Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1907.

References

1. Damigella, A.M. (1981), "La pittura simbolista in Italia. 1885–1900" [Symbolist painting in Italy. 1885–1900], G. Einaudi, Torino, Italy.
2. Nomellini, E.B. (2008), "Plinio Nomellini: il colore, la natura, la mito" [Plinio Nomellini: color, nature, myth], Mauro Pagliali Editore, Firenze, Italy.
3. Pica, V. (1907), "L'arte mondiale alla VII Esposizione di Venezia" [World art at the 7th Venice Exhibition], Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, Italy.

Информация об авторе

Наталья В. Штольдер, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра изобразительного искусства и народной художественной культуры, Гжельский государственный университет, Гжель, Московская обл., Россия; 140155, Россия, Московская область, Раменский район, Электроизолятор пос., д. 67; n.shtolder@mail.ru

Author Info

Natalya V. Shtolder, Cand. of Sci. (Art History), associate professor, Chair of Fine Arts and Folk Art Culture, Gzhel State University, Gzhel, Moscow region, Russia; 67, Elektroizolyator settlement, Ramensky district, Moscow region, 140155, Russia; n.shtolder@mail.ru